

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
"Luigi Boccherini" di Lucca
n. 13 - anno 2022 - nuova serie

CODICE 602



CODICE 602



«Codice 602»

Nuova serie

Il titolo della Rivista è un omaggio ad una delle più antiche tradizioni musicali lucchesi. Risale, infatti, all'XI secolo il prezioso Antifonario noto come Codice 602, custodito nella Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca.

Rivista annuale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini" di Lucca

N. 13 - Ottobre 2022

Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867, del 20.10.2007

Direttore responsabile: *Sara Matteucci*

Comitato di redazione: *Giulio Battelli, Serafino Carli, Alessandra Fiori, Sara Matteucci*

Comitato scientifico: *Giulio Battelli, Gabriella Biagi Ravenni, Guido Salvetti*

In questo numero hanno collaborato: *Sofia Cesaretti, Galliano Ciliberti, Alessandra Fiori, Federico Gon, Luca Giovanni Logi, Laura Mazzagufò, Danilo Prefumo*

Realizzazione editoriale:

Sillabe s.r.l.

Scali d'Azeglio 22/24

57123 Livorno

www.sillabe.it

Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": *GianPaolo Mazzoli*

Presidente dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": *Maria Talarico*

Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

Piazza del Suffragio, 6

55100 - Lucca

Tel. 0584 464104

www.boccherini.it

La Rivista «Codice 602» *Nuova serie* è realizzata grazie al contributo di:

Fondazione Banca del Monte di Lucca

ISBN 978-88-33403328

L'Editore rimane a disposizione per gli eventuali aventi diritti per le immagini presenti nella Rivista

CODICE 602

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
"L. Boccherini" di Lucca

n. 13 - anno 2022 - nuova serie

s i l l a b e

INDICE	
EDITORIALE <i>di Sara Matteucci</i>	7
LA PAGINA DEL DIRETTORE DEL CONSERVATORIO <i>di GianPaolo Mazzoli</i>	11
CONTRIBUTI	
Giacomo Carissimi, le <i>Historiæ sacræ</i> e la liturgia in Sant'Apollinare a Roma <i>di Galliano Ciliberti</i>	15
L'orchestrazione rossiniana e la <i>Wiener Klassik</i> : alcuni spunti di riflessione <i>di Federico Gon</i>	33
Paganini oggi <i>di Danilo Prefumo</i>	67
<i>Bellini Digital Correspondence</i> . le missive del maestro catanese tra didattica, filologia e <i>Digital Humanities</i> <i>di Laura Mazzagufò</i>	79
La musica stretta fra scienza e politica: le orchestre al tempo del Covid <i>di Luca Giovanni Logi</i>	95
STUDI SULLA MUSICA A LUCCA	
<i>Elena e Gerardo</i> di Marianna Bottini. Prima parte: dalla novella al dramma per musica <i>di Alessandra Fiori</i>	111
TESI DI LAUREA	
“Un amore di Proust” Musica, tempo e memoria nella <i>Recherche</i> <i>di Sofia Cesaretti</i>	139

La presente edizione di «Codice 602» si presenta particolarmente variegata nei contenuti e nella loro provenienza, grazie al contributo di studiosi e musicologi di tutta Italia, dediti alle numerose e diverse sfaccettature della storia e dell'estetica musicale. Inoltre, il particolare momento che stiamo vivendo suggerisce nuovi interessanti spunti di riflessione, dunque non solo tratteremo peculiari aspetti della storia musicale passata, ma anche a proposito delle istanze del presente sulla prassi e la ricerca musicale.

Il volume si apre con il saggio di Galliano Ciliberti, ***Giacomo Carissimi, le Historiæ sacræ e la liturgia in Sant'Apollinare a Roma***, che offre uno spaccato dell'attività musicale liturgica presso la basilica di Sant'Apollinare a Roma durante il XVII secolo, nota all'epoca per l'ottima qualità delle interpretazioni e della musica utilizzata. Attraverso le testimonianze di viaggiatori e visitatori occasionali Ciliberti illustra i dettagli in merito agli organici, le composizioni nonché il gradimento e la sublimazione mistica provocata nei fedeli che sempre affollavano le funzioni liturgiche. In particolare, dalle descrizioni presenti in una pubblicazione del prelado Michel de Saint-Martin, scopriamo importanti informazioni relative al tempo in cui Giacomo Carissimi era Maestro della cappella musicale in Sant'Apollinare. Qui si fa riferimento a due *Historiæ sacræ* del celebre musicista, con l'indicazione del momento in cui esse erano eseguite nella liturgia: quesiti a cui finora non era stato possibile dare risposte certe.

Con il contributo successivo ci occupiamo di Gioachino Rossini: è nota e documentata la sua ammirazione per i maestri della prima scuola di Vienna, sulle cui partiture a lungo studiò e da cui trasse ispirazione per formare il suo peculiare linguaggio musicale. L'influenza del classicismo viennese sulla grande stagione del melodramma ottocentesco italiano è stata analizzata secondo varie prospettive, strutturali, stilistiche e drammaturgiche; con ***L'orchestrazione rossiniana e la Wiener Klassik: alcuni spunti di riflessione***, Federico Gonsposta qui l'angolatura dell'indagine verso l'utilizzo dell'orchestra nelle opere di Rossini. Mettendo a confronto vari esempi tratti dal suo repertorio con quelli dei grandi maestri d'oltralpe, con l'obiettivo di riscontrare differenze e affinità nella strumentazione e orchestrazione, l'autore ci aiuta a riflettere

su quanto del modo di orchestrare di Haydn o di Mozart è entrato effettivamente nella scrittura rossiniana e quindi nella stagione dell'opera italiana di primo Ottocento.

Ancora disquisendo del XIX secolo, troviamo come protagonista del terzo articolo Niccolò Paganini, nel 240° anniversario della sua nascita. Cinquant'anni fa la collezione postuma dei manoscritti autografi del celebre violinista è stata finalmente ricondotta in Italia. Da allora, gli studi dedicati a Paganini hanno compiuto un notevole progresso, portando finalmente alla compilazione del catalogo completo delle sue opere e aprendo la via a nuove e sempre più approfondite analisi musicologiche e biografiche. Il saggio di Danilo Prefumo, *Paganini oggi*, propone dunque una rilettura della vita e delle opere del musicista genovese alla luce di queste recenti ricerche: dal relativo oblio legato ai suoi anni di formazione e agli anni che notoriamente Paganini trascorse nella nostra città di Lucca (allora ancora Repubblica indipendente), fino ai trionfi milanesi e alla grande tournée europea che lo consacrò ai vertici del concertismo dell'epoca. Mentre si mira a liberare la biografia dalle leggende e dai miti che ancora la avvolgono, sul piano autoriale è in atto una profonda revisione dell'interpretazione della produzione musicale paganiniana, inserendola meritoriamente, pur con la propria indiscutibile originalità, nel contesto di quella dei grandi solisti-compositori della prima metà dell'Ottocento.

I saggi che chiudono la prima sezione della Rivista spostano invece il focus su due aspetti strettamente connessi all'attualità: da un lato il prezioso apporto della tecnologia agli studi musicologici, dall'altro i cambiamenti imposti alla prassi musicale durante la recente pandemia di Covid-19.

Da quando gli strumenti informatici hanno iniziato a permettere la digitalizzazione di archivi cartacei, con sempre maggiore accuratezza e sempre più ampie e variegata possibilità di consultazione, anche la ricerca musicologica ne ha ovviamente tratto largo beneficio. Recentemente, grazie alla collaborazione tra l'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Catania (ISTC-CNR) e l'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Pisa (ILC-CNR), è nato il progetto *Bellini Digital Correspondence*, che consiste nella creazione dell'edizione scientifica digitale delle lettere autografe di Vincenzo Bellini conservate presso il Museo Civico Belliniano di Catania. Il contributo di Laura Mazzagufo, *Bellini Digital Correspondence: le missive del maestro catanese tra didattica, filologia e Digital Humanities* illustra nei dettagli le modalità di interpretazione e digitalizzazione delle 40 lettere conservate, oltre a presentarne gli interessanti contenuti e le vicissitudini che le hanno condotte fino ai giorni nostri. Un patrimonio culturale che è oggi dunque fruibile con facilità da un vasto pubblico di studiosi e appassionati del maestro catanese.

Nei due anni appena trascorsi, il contagio del Covid-19 ha causato l'interruzione di gran parte delle attività musicali, ma laddove invece si è riusciti a

mantenere in vita concerti e spettacoli, la normativa ne ha influenzato radicalmente le modalità di produzione e fruizione. Nella ovvia speranza che tutto sia presto ricondotto alla normalità, abbiamo ritenuto importante pubblicare una testimonianza di questa difficile parentesi nella storia della nostra cultura musicale – peraltro non ancora chiusa. L'articolo di Luca Giovanni Logi, *La musica stretta fra scienza e politica: le orchestre al tempo del Covid*, documenta come e con quali accorgimenti di sicurezza si sia tentato di riprendere l'attività concertistica e lirica, adattando la prassi esecutiva alle nuove esigenze, prendendo come spunto l'esperienza del teatro del Maggio Musicale Fiorentino (presso cui Logi è funzionario), una delle poche istituzioni che ha coraggiosamente cercato di proseguire le produzioni artistiche nonostante le oggettive difficoltà, nel rispetto delle norme in vigore per la sicurezza di ognuno.

Per la rubrica che costantemente dedichiamo agli studi sulla musica a Lucca, ci soffermiamo questa volta sull'opera musicale *Elena e Gerardo*, scritta nel 1822, esattamente 200 anni fa, dall'allora ventenne Marianna Bottini, musicista e nobildonna lucchese. Il suo unico dramma per musica, la cui partitura è conservata in quattro volumi presso la biblioteca del nostro Conservatorio, è descritto minuziosamente nell'articolo di Alessandra Fiori, *Elena e Gerardo di Marianna Bottini. Prima parte: dalla novella al dramma per musica*, partendo da un attento esame comparativo delle fonti letterarie. Dal momento che la ricerca di cui questo contributo fornisce resoconto ha fatto emergere nuovo materiale di rilievo, nonché aumentato l'interesse verso l'opera stessa, è stato deciso di suddividere il progetto in due segmenti. Anticipiamo dunque che la seconda parte di questo articolo, in cui saranno approfonditi gli aspetti più spiccatamente musicali della composizione, sarà pubblicata nella prossima edizione della nostra Rivista.

Infine, la Tesi di Laurea di uno studente dell'Istituto "Boccherini" che abbiamo selezionato per il presente numero di «Codice 602» è *“Un amore di Proust”. Musica, tempo e memoria nella Recherche* di Sofia Cesaretti, allieva del prof. Alberto Bogni. L'argomento di questa dissertazione è il rapporto tra il celebre scrittore Marcel Proust e la musica, un tema lungamente esplorato da studiosi in campo musicale e letterario, in quanto evidentemente centrale nella vita e nelle opere di Proust, particolarmente nel suo più celebre romanzo *Alla ricerca del tempo perduto*.

Come anticipato, un menu quindi ricco e multiforme. In considerazione delle ulteriori novità che stanno investendo il mondo accademico musicale, e mi riferisco qui all'attivazione del cosiddetto “terzo segmento” – ovvero della possibilità di conseguire Dottorati di Ricerca anche presso i Conservatori di Musica –, sento di poter affermare con orgoglio e soddisfazione che il lavoro fatto in questi 13 anni di esistenza della Rivista musicologica «Codice 602», sia stato un piccolo ma significativo e profetico contributo in questa direzione.

Buona lettura.

Come di consueto, l'uscita del numero di «Codice 602» coincide con l'inizio del nuovo anno accademico che per noi tutti significa dare il benvenuto ai nuovi allievi, vedere finalmente concretizzarsi progetti che spesso vengono “da lontano” e portare avanti quel lavoro di programmazione, curato e lungimirante, che caratterizza l'Istituto e mira ad aprire sempre nuove strade per arricchire l'offerta formativa e l'attività di produzione artistica del “Boccherini”.

Il 2023 sarà l'anno della statizzazione. Nello scorso mese di maggio abbiamo firmato la convenzione con il Comune di Lucca e proprio recentemente è arrivata dal Ministero dell'Università e della Ricerca la tanto attesa firma del decreto. Ancora qualche passaggio burocratico e vedremo finalmente aprirsi quell'orizzonte inseguito per decenni, raggiunto grazie alla nostra determinazione, alla professionalità dei docenti e dei collaboratori e al prezioso appoggio degli enti del territorio, in particolare del Comune di Lucca che nel tempo ci ha sempre supportato.

In attesa di questi ultimi atti, il nostro Conservatorio sta quindi ideando vari progetti che non solo guardano alla tradizione di cui è erede, con i suoi 181 anni di storia, ma che cercano anche di rispondere alle esigenze odierne degli allievi, per intercettare i possibili scenari futuri e rispondere alle sfide di un mondo complesso e in continua evoluzione quale è quello della musica. È proprio con lo sguardo rivolto al domani e alle nuove professioni in campo musicale che, a partire dall'anno accademico 2022-23, abbiamo deciso per esempio di attivare il nuovo corso di Laurea di I° livello in *Musica applicata alle immagini*. Al termine del Triennio, gli studenti avranno acquisito competenze specifiche utili per l'inserimento nel mondo del lavoro, grazie alle quali potranno “dare voce” alla propria creatività e alle idee di altri. Nel piano formativo, infatti, viene dato particolare rilievo allo studio delle tecnologie e del repertorio musicale applicato al cinema, all'animazione, al teatro e ai vari sistemi di comunicazione multimediale, all'arrangiamento nei vari stili e con vari organici. Un percorso innovativo,

insomma, che ha uno sbocco naturale nel Master MAI (già attivo da noi dal 2015) e conferma la nostra intenzione di non limitarci a “conservare” la tradizione musicale e di aprirci anche ai nuovi linguaggi.

Per questa sua caratteristica, negli anni manifestata tra le altre cose attraverso la ricca attività di produzione, il “Boccherini” si conferma una realtà apprezzata a livello nazionale e internazionale: l’andamento delle domande di iscrizione infatti anche per questo anno indica il *trend* in crescita. È chiaro che il prossimo passo sarà quello di ampliare gli spazi e i luoghi a nostra disposizione e quindi la pianta organica, in modo da attivare quei corsi che da anni sogniamo di poter offrire ai nostri allievi come ad esempio i dottorati di ricerca e i Master di II livello. Tutto questo ci renderebbe ancor più competitivi portando il “Boccherini” a essere un punto di riferimento per studenti, docenti, formatori e musicisti in Italia e all’estero. Tanto è stato fatto fin a ora, ma altrettanto vogliamo fare.

M° GianPaolo Mazzoli

Direttore dell’Istituto Superiore di Studi Musicali “L. Boccherini”

CONTRIBUTI

GIACOMO CARISSIMI, LE *HISTORIAE SACRAE*
E LA LITURGIA IN SANT'APOLLINARE A ROMA

di Galliano Ciliberti*

1. Sant'Apollinare: la basilica della «buona Musica» attraverso
le testimonianze dei contemporanei di Giacomo Carissimi:

La notte di questo Natale mi trovai a tutto l'Ufizio, e alla Messa nella Chiesa di Santo Apollinare, dove si cantò ogni cosa conforme richiedeva la solennità di quella gran festa; e benché io vi stessi sempre in piedi, e stretto fra molta gente che vi era, per essere arrivato un poco tardi, vi stetti nondimeno con grandissimo gusto per la buona Musica che vi sentii. Nel principio in particolare il *Venite exultemus*, fu di tanto buona grazia, che io non saprei dir più; non sò chi ne fosse autore, ma n'immagino il Maestro di Cappella di quella Chiesa, il quale infin'ora io non conosco¹.

* **Galliano Ciliberti** è docente di Storia della Musica per Didattica della Musica presso il Conservatorio “Nino Rota” di Monopoli. Laureatosi in Lettere con il massimo dei voti e la lode all'Università di Perugia ha conseguito il Dottorato in Musicologia all'Università di Liegi «avec la plus grande distinction» e il diploma di Post-Dottorato presso l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Ha ricevuto diversi contratti come direttore di ricerca finanziati dal Consiglio Nazionale delle Ricerche (C.N.R.), è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografiche Filologiche dell'Università di Pavia, sede di Cremona ed ha ottenuto diversi contratti di insegnamento presso l'Università di Perugia e l'Université Paris IV (Sorbonne). Ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale per professore universitario di II fascia nel settore disciplinare 10/C1 (Teatro, Musica, Cinema, Televisione e media audiovisivi). Autore di molteplici saggi editi in riviste internazionali e di numerosi libri (pubblicati da importanti case editrici quali Bärenreiter, Brepols, ETS, Libreria Musicale Italiana, Olschki, etc.), ha partecipato a moltissimi convegni in Italia e all'estero. È stato vincitore del premio Bertini Calosso (edizione 1998-2000) indetto dalla Deputazione di Storia Patria per l'Umbria con il volume *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*, Turnhout, Brepols, 1998 (Speculum Musicae, 5). Si occupa della presenza della musica nei cerimoniali pontifici e reali, dei rapporti musicali tra Roma e Parigi nel Seicento, di musica liturgica romana del XVII secolo e studia l'organizzazione e la produzione musicale della Chapelle Royale delle Tuileries di Parigi dal primo Impero al regno di Luigi Filippo, duca d'Orleans.

1 PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni*, in GIOVANNI BATTISTA DONI, *De' trattati di musica*, tomo II, a cura di Anton Francesco Gori, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763, pp. 249-264: 261.

Così l'umanista e viaggiatore Pietro della Valle il 16 gennaio 1640 raccontava di una sua visita in Sant'Apollinare (figg. 1a-b) dove la cappella musicale era diretta da uno dei più importanti maestri italiani del suo tempo, Giacomo Carissimi (magistero che il musicista reggeva con prestigio internazionale dal 15 dicembre 1629 e che tenne ininterrottamente sino al 12 gennaio 1674 anno della sua morte), specificando più oltre come egli si recasse «assai più volentieri» soltanto in quelle istituzioni ecclesiastiche in cui sentiva «cantar bene, e dalle buone Musiche» e dove «più volte mi ricordo di aver sentito eccitarsi in me spiriti di divozione, e di compunzione, e fino desideri dell'altra vita, e delle cose celesti»².

Tali commenti entusiastici confermavano la notorietà di cui godeva il Collegio Germanico di Roma e la sua basilica durante gli anni del magistero carissimiano. L'importanza, il prestigio e la rilevanza musicale di questa istituzione ecclesiastica, raggiunta grazie al musicista di Marino (cittadina del Lazio dove era nato nel 1605), divenne nota non solo agli italiani ma anche a tutti gli stranieri che giungevano numerosi in Roma, popolarità e pregio che nell'immaginario del visitatore forestiero non risultava seconda a quella del Collegio dei cantori pontifici (Cappella Sistina). Non v'era viaggiatore inglese o francese³ che la domenica non si recasse in Sant'Apollinare per ascoltare buona musica, ritenuta la migliore di Roma per la qualità dei componimenti interpretati e soprattutto delle voci, nonché degli strumenti impiegati.

Nel 1670 Richard Lassels, un turista inglese a Roma, scriveva che vicino alla chiesa di Sant'Agostino sorgeva la basilica di Sant'Apollinare e il Collegio tedesco dove «Here the best singers of Rome meet constantly»⁴.

Il vescovo bretone di Tréguier, Balthazar Grangier de Liverdis (1605 ca-1679), compì un viaggio a Roma e durante la sua permanenza nell'*Urbe* avvenuta tra il 14 dicembre 1660 e il 18 aprile 1661, si recò per ben tre volte a S. Apollinare per assistere alle esecuzioni dirette da Carissimi.

Liverdis entrò per la prima volta a S. Apollinare l'8 febbraio del 1661. Egli testimoniò quanto in questa istituzione ecclesiastica nel corso delle feste principali e in tutte le domeniche si potevano ascoltare le voci più belle di Roma davanti ad un folto pubblico che era attirato dalla bellezza della musica. La platea risultava composta soprattutto da uditori francesi che restarono incantati non solo dalle qualità delle voci deliziose ma anche dalla varietà degli strumenti che risuonavano piacevolmente:



Figg. 1a-b - Vista (esterno ed interno) della basilica di Sant'Apollinare in Roma

les Festes & Dimanches les belles voix s'y font entendre devant une bonne compagnie qui y est attirée; mais sur tout de François qui sont charmez, non seulement par le voix delicieuses, mais aussi par la diversité des instrumens qui resonnent agreablement⁵.

La seconda visita a Sant'Apollinare venne effettuata il pomeriggio del 13 aprile 1661 dove Liverdis assistette ad un vero e proprio concerto ammirando l'insieme delle voci le più soavi di Roma, e dove il suono degli organi e dei diversi strumenti incantavano le orecchie per le loro armonie. Tali esecuzioni, secondo il vescovo bretone, risultavano praticate in questa basilica molto frequentemente perché vi operavano i più eccellenti musicisti della città che richiamavano numeroso pubblico. Ed è proprio Giacomo Carissimi a dirigere quel

mélange de voix les plus delicates de Rome: où le son des orgues & de plusieurs instrumens charmoient les oreilles par leur harmonie. Cela se pratique en cette Eglise assez ordinairement. De plus excellens Musiciens s'y trouvent, qui y attirent bonne compagnie⁶.

La terza visita in Sant'Apollinare si svolse il giorno del Venerdì santo (15 aprile) del 1661. Liverdis sostenne di essere tornato in questo luogo sacro per udire ancora una volta le più belle voci della città, le quali mischiate con il suono di diversi strumenti creavano un concerto così sorprendente che le orecchie più sensibili ne restavano incantate:

2 Ivi, p. 262.

3 MARGARET MURATA, *Musical Encounters Public and Private*, in *Passaggio in Italia. Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, ed. by Dinko Fabris e Margaret Murata, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 35-51.

4 RICHARD LESSELS, *The Voyage of Italy*, Paris, Vincent de Mourtier, 1670, p. 242.

5 BALTHAZAR GRANGIER DE LIVERDIS, *Journal d'un voyage de France et d'Italie, fait par un gentilhomme françois, commencé le quatorzième septembre 1660, et achevé le trente-unième may 1661*, Paris, Michel Vaugon, 1667, p. 452.

6 Ivi, p. 664.

j'entendis les plus belle voix de la Ville, qui mêlées avec le son de divers instrumens faisoient un concert si suprenant, que les oreilles les plus délicates en estoient charmées⁷.

Queste tre visite furono contraddistinte da alcuni fattori comuni: la bellezza della musica vocale e strumentale (organi inclusi) e la partecipazione numerosa dei fedeli alle funzioni che accorrevano non solo per la devozione del rito ma anche per la bellezza dei brani che vi si interpretavano. Carissimi nella narrazione non viene citato ma è evidente che a lui si devono queste musiche sublimi essendo il Maestro di Cappella dell'Apollinare. Composizioni splendidamente scritte e ben eseguite, dunque, che facevano affluire una moltitudine di persone desiderose di ascoltarle, tanto da spingere lo stesso Liverdis a tornare più volte nella stessa chiesa.

Su un piano critico ma ironico furono, invece, i resoconti del segretario perpetuo dell'Académie Royale Jacques de Grille marchese di Robias d'Estoublon che nella sua «Lettre XXVI. À Madame de R. ***» scritta a Roma verso la fine di marzo e i primi di aprile del 1670, si esprimeva nei confronti di Giacomo Carissimi in modo sarcastico e irriverente, sostenendo che la sua musica gli faceva «rivoltare» il cervello essendo ricca di quelle «a, a, a,» incessanti, di quelle elevazioni furiose, di quelle cadute improvvise basate su un'armonia che poteva incantare solo le anime delicate degli italiani:

La Musique de ce fameux Charissimi, que vous estimez tant, & duquel ie vous envoie les meilleures pieces, nous a presque fait tourner la cervelle. Mon ame n'a iamais pû s'accoutumer à ces a, a, a, incessables; à ces eslevations furieuses; à ces cheutes inespérées, & à tout le reste de cette harmonie esclatante, qui charme les ames delicates de ce pays-ci⁸.

Il nobile intellettuale francese asseriva poi con la sagacia ironica del laico, quanto i vespri dell'Apollinare, quelli di San Giovanni in Laterano, di Santa Maria Maggiore e di San Pietro risultassero senza dubbio delle belle cerimonie ma che a causa dell'inquietudine degli officianti, delle loro distrazioni e conversazioni «auricolari» (così definisce il bisbiglio del clero durante la celebrazione della liturgia), rappresentavano qualche cosa di scandaloso soprattutto per un francese che non vi era abituato:

les Vespres dell'Apollinaire, celles de Saint Iean de Latran, de Sainte Marie Maiour, & de Saint Pierre, sont sans doutes de belles solemnitez; mais qui ne doivent estre vuës qu'une fois. L'inquietude des Officians,

leur esgarement, & leur conversations auriculaires, sont quelque chose d'assez scandaleux à quiconque n'y est pas accoustumé⁹.

Se per il «Journal de Trévoux» le qualità di Charpentier erano proprio quelle di aver utilizzato nella musica sacra i medesimi modelli stilistici di Carissimi (definito «grand Maître», e dal quale il giovane compositore francese avrebbe «acquis le talent si rare d'exprimer par les tons de la Musique le sens les paroles, & de toucher»¹⁰), a questi stessi stilemi il marchese de Grille ne aggiunse altri come la capacità della musica di Carissimi di cambiare repentinamente la sua espressività e la persistente reiterazione dei vocalizzi in un contesto armonico concepito esclusivamente per spiriti elevati.

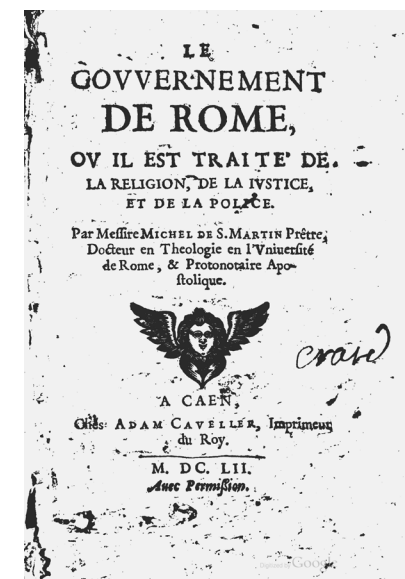


Fig. 2 - Michel de Saint-Martin, *Le gouvernement de Rome*, Caen, Adam Caveller, 1652 (frontespizio)

2. Le esecuzioni delle *Historiae sacrae* di Carissimi nella liturgia di Sant'Apollinare

Tutte queste testimonianze riportate nelle fonti diaristiche di diversi forestieri si basavano essenzialmente su impressioni personali, ottime valutazioni derivate da un ascolto che definiremmo oggi di tipo «empatico». Ma il dottore in teologia nonché protonotario apostolico Michel de Saint-Martin (1614-1687) pubblicava un libro importantissimo sul funzionamento delle istituzioni ecclesiastiche romane e sul governo delle stesse. Questo lavoro, licenziato alle stampe nel 1652 ma dal semplice e significativo titolo *Le gouvernement de Rome*¹¹ (fig. 2), rappresentava il frutto di un lungo soggiorno di attività protonotarile e di studio nella Città Eterna. Le affermazioni di Michel de Saint-Martin, andavano ben oltre l'empatia perché dovevano spiegare, documentare, certificare e supportare gli ingranaggi complessi del sistema politico temporale dei pontefici comprese le specifiche quanto dettagliate annotazioni sulle peculiarità dei riti impiegati.

Egli era infatti un protonotaro ovvero un primo notaio appartenente ad

7 Ivi, p. 670.

8 [JACQUES DE GRILLE MARQUIS DE ROBIAIS D'ESTOUBLON], *Lettres de M. le Marquis de *** écrites pendant son voyage d'Italie en 1669, contenant diverses particularitez de son séjour à Rome, et dans la Cour de quelques autres princes d'Italie, avec un Recueil d'œuvres diverses du même auteur*, Paris, Claude Barbin, 1676, pp. 201-202.

9 Ivi, p. 202.

10 *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* [...]. Mai 1709, Trévoux, Etienne Ganeau, 1709, p. 1488.

11 MICHEL DE SAINT-MARTIN, *Le gouvernement de Rome, où il est traité de la Religion, de la Justice, et de la Police*, Caen, Adam Caveller, 1652.

un collegio, con l'incarico di registrare tutti gli atti emanati dalla curia di Roma e detti perciò apostolici. Tale ufficio fu sempre importantissimo, e per molti secoli divenne una via aperta al cardinalato.

Saint-Martin, dall'alto della sua prestigiosa carica, riferì con dovizia di trattazione non solo la struttura generale del governo pontificio, le sue usanze rituali e politiche, ma si soffermò anche sulle molteplici occasioni devozionali che si svolsero numerose nella capitale dello Stato Ecclesiastico sia dal punto di vista organizzativo che liturgico non tralasciando i doverosi riferimenti all'impiego della musica. Ovviamente all'autore del libro non interessavano i nomi dei protagonisti né tantomeno entrare in merito al dibattito stilistico ed estetico sullo stile moderno solistico e diminuito *versus* lo stile policorale di stampo neopalestriniano. Nonostante questa lettura situata completamente al di fuori dei fatti musicali veri e propri, il libro fornisce indicazioni significative sull'uso della musica nelle più importanti istituzioni ecclesiastiche dell'*Urbe*.

In questa ampia trattazione spicca un passo molto breve ma estremamente significativo relativo alla basilica di Sant'Apollinare la cui musica era allora diretta da Giacomo Carissimi. Entrando nella pur sintetica descrizione del rapporto tra musica e liturgia in tale istituzione retta dai gesuiti, il protonotario apostolico francese testimoniò con rigorosa essenzialità il cerimoniale ivi impiegato. Per Saint-Martin, infatti, Sant'Apollinare era la più «infestata» di musica (termine che nello scritto ha un significato rafforzativo anche in senso spaziale e spirituale) essendo la più frequentata per la qualità delle esecuzioni musicali. Si cantano dei brani melismatici all'introito della messa, qualche eccellente mottetto prima della lettura del Vangelo, e dopo l'offertorio ancora un altro buon mottetto. Ordinariamente l'esecuzione della musica è affidata ad un *ensemble* di poche voci:

l'Eglise de S^{te} Apolinaire étoit la plus hantée pour la Musique: ils chantoient du fleurety à l'Introït de la Messe ainsi qu'aux autres Eglises, & devant l'Evangile quelque excellent motet, & après l'Offertoire encor'un autre; ils font d'ordinaire chanter ensemble peu de voix¹².

La qualità dei brani liturgici in questo caso non proveniva, dunque, dalla suggestione delle falangi policorali sovente impiegate nelle feste straordinarie romane e oggetto di commento nei dispacci ufficiali della «Gazette de France», ma da un piccolo complesso che interpretava mirabilmente l'intensa espressività dei componimenti liturgici programmati¹³.

Se prendiamo le composizioni di Carissimi pubblicate nelle raccolte

antologiche romane coeve, possiamo riscontrare quanto questa descrizione calzi alla perfezione: piccole sezioni ritmicamente contrastanti, poche voci, spesso con fioriture e perfettamente funzionali ad una concezione del rito estremamente rigorosa come nella concezione dei gesuiti.

Mi sembra interessante sottolineare quanto in questa narrazione non venga citata l'elevazione, momento liturgico importantissimo e fortemente emozionale per la musica nel quale di solito, secondo la testimonianza di Pierre Perrin (librettista e collaboratore di Lully) espletata nella prefazione dei suoi *Cantica pro Capella Regis* del 1665, doveva essere cantato un mottetto breve: «Ceux d'élévation sont plus petits, & peuvent tenir iusqu'à la Postcommunion, que commence le *Domine*»¹⁴.

Ma se Perrin sembrò essere interessato nella sua *disamina* (in quanto librettista) piuttosto alla varietà dei testi letterari e alla lunghezza dei mottetti che nella *Messe du Roy* non dovevano superare il numero di tre (uno grande non più lungo d'un quarto d'ora senza troppe ripetizioni, uno piccolo all'elevazione e il *Domine salvum fac Regem* al *post communio*), Saint-Martin parla invece di un *ensemble* di poche voci a Sant'Apollinare che in modo fiorito (quindi solistico) cantava all'introito, prima della lettura del vangelo e dopo l'offertorio entrando nel vivo del rapporto tra musica e cerimoniale.

Il mottetto prima del Vangelo a Roma era molto importante: infatti tutti i dialoghi in latino (o mottetti dialogici) basati sui testi del Nuovo Testamento erano eseguiti in questo momento preciso della messa.

Ma questa pratica liturgica sembrò essere molto limitata a Sant'Apollinare. Il predecessore di Carissimi, il perugino Lorenzo Ratti «in Collegio Germanico | musicæ prefæcti» (17 giugno 1619 - 1 dicembre 1629), tra le 172 *Sacrae modulationes* da lui ripartite in tre libri pubblicati nel 1628, ha inserito soltanto sei componimenti che risultano dialoghi basati sul Vangelo e tutti previsti per il solo offertorio¹⁵:

In *Pars Secunda*¹⁶:

1. *Dialogus ad Offertorium, Dominica infra Oct. Corpus Christi*: «Homo quidam».

In *Pars Tertia*¹⁷:

2. *Dialogus ad Offertorium, Dominica xx post Pent.*: «Erat quidam regulus».

3. *Dialogus ad Offertorium, Dominica xxi post Pent.*: «Simile est regnum».

14 PIERRE PERRIN, *Cantica pro Capella Regis. Latine composita & versibus Gallicis reddita*, Paris, ex officina Robert Ballard, 1665, s.p.

15 REGINA CHAUVIN, *Six Gospel Dialogues for the Offertory by Lorenzo Ratti*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, VII, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln, Böhlau, 1970, pp. 64-77 (Analecta musicologica, 9).

16 LORENZO RATTI, *Sacrae modulationes nunc primum in lucem editae. Pars secunda. Una cum basso ad organum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628 [RISM: R 332].

17 LORENZO RATTI, *Sacrae modulationes nunc primum in lucem editae. Pars tertia. Una cum basso ad organum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628 [RISM: R 333].

12 Ivi, pp. 92-93.

13 GRAHAM DIXON, *Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century*, in «Acta Musicologica», 53/1, 1981, pp. 105-119.

4. *Dialogus ad Offertorium, Dominica XIII post Pent., et in Dom. III post Pent. et in Dom. III post Epiph.*: «Cum descendisset Jesus».

5. *Dialogus ad Offertorium, Dom. XVIII post. Pent.*: «Ascendens Jesus».

Si pensi che lo zio di Ratti, Vincenzo Ugolini ne aveva composti ben undici solo negli anni 1620-1621 quando era tenore nella Cappella Giulia¹⁸, e nel 1639 André Maugars scriveva che nell'Oratorio di San Marcello a Roma, la musica recitava il Vangelo del giorno come la storia della Samaritana, delle nozze di Cana, di Lazzaro, della Maddalena nonché della Passione di Nostro Signore e i cantori imitavano perfettamente i personaggi riportati nei testi neotestamentari:

la Musique recitoit l'Evangile du iour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine, et de la Passion de Nostre Seigneur: les Chantres imitans parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangélisme¹⁹.

Il fatto che questa tradizione liturgica venisse poco praticata in Sant'Apollinare si dovette forse al fatto che la basilica fosse governata dai gesuiti, i quali probabilmente ritenevano inopportuna la semplificazione, l'abbreviazione nonché la modificazione del testo del vangelo per meglio adattarlo alla musica, come avveniva in tutti i mottetti dialogici di questo tipo composti a Roma nel Seicento²⁰.

Ma naturalmente nel Collegio Germanico erano diffuse anche altre forme musicali di tipo dialogico. A tal proposito Galeazzo Gualdo Priorato testimoniò l'allestimento di un componimento di Carissimi (il Sacrificio d'Isacco) con intermedio (Giuditta) avvenuto nel 1656 per la venuta a Roma della regina Cristina di Svezia:

Il Collegio Germanico incontrò anch'egli volentieri le opportunità di applaudire co' suoi ossequij alle glorie di questa gran Principessa nel fargli rappresentare, come fece, un'opera musicale nomata il Sacrificio d'Isacco; il contenuto era in sostanza, che il Dio delle vittorie Re supremo, e primo fonte di ogni potenza, ama sopra tutte le vittime la rationale, e sopra tutte gli sacrificij l'incruento dell'obediencia, in cui si sviscera un cuor contrito, si cattiva un intelletto fedele, e si soggetta una pia volontà a' cenni del suo Signore. Per intermedio vi fu inestato

l'animoso, e ben'avventurato fatto di Giuditta, & il tutto alludeva alle glorie della Regina, per la rinuncia fatta del Regno, e per la professione della Fede Cattolica.

La composizione delle parole uscì dalla penna d'un Padre della Compagnia dei Gesù, e la musica dal valore del famoso Signor Carissimi già Maestro di Capella di quella Chiesa dell'Apollinare²¹.

Gli studiosi hanno letto da sempre «il Sacrificio d'Isacco» e l'intermedio «Giuditta» come titoli di composizioni su testo italiano oggi disperse²². Stranamente Gualdo Priorato non mette però questi titoli in corsivo come fa per tutte le altre opere; sembrerebbe trattarsi, quindi, più di argomenti intorno a quelle vicende piuttosto che di veri e propri titoli di componimenti. Il padre gesuita Compagnoni nella sua *Miscellanea Historiae collegi Germanici Hungarici* [ff. 296-297] parla, infatti, di una rappresentazione dell'«Isac» alla latina e non di «Isacco» o di «sacrificio di Isacco»:

Alli 25 febraro 1656. Venerdì di Carnevale, e festa di S. Mattia Apostolo. Non vi fu matutino, e la Messa fù cantata a porte chiuse perché dovendosi fare l'Isac, et havendo voluto venire in questo giorno la Regina di Svetia, per cui si faceva tal'Attione, si tennero chiuse tutte le porte; solo s'aprì il Portico e ivi furono Messe solamente de Nostri di casa, non essendosi ammessi Cappellani. Vi distribuirono gl'alunni alla Porta, e a quelle della Sala per dare i luoghi. Vi fu grandissimo concorso, 12 Cardinali e si aspettò la Regina quasi sino alle due ore di notte. Circa le 6 e 1/2 finì l'Attione, e i Sacerdoti non potevano cenare, se volevano celebrar la mattina; e s'alzarono alle 15 1/2. Il Martedì ultimo di Carnevale andarono à rappresentare l'Isac avanti à Papa Alessandro Settimo, ma senza palco, e habito, e vi furono anco altre sere à cantare varie cose speciali. Questi erano li figliuoli, che si tenevano all'ora in Collegio per imparar di Musica²³.

Come già suggeriva Adolf Sandberger²⁴, il riferimento all'«Isac» farebbe supporre più ad una *Historia sacra* di Carissimi, piuttosto che ad un'altra tipologia d'oratorio²⁵, ed in particolare all'*Abraham et Isaac*

21 GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1656, pp. 301-302.

22 SVEN STOLPE, *Christina of Sweden*, ed. by Sir Alec Handall, New York, The Macmillan Company, 1956, p. 281.

23 THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and Music, I: A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Roma-St. Louis Mo., Jesuit Historical Institute-St. Louis University, 1970, pp. 179-180, 305 [doc. 112] (Sources and Studies for the History of the Jesuits, II).

24 ADOLF SANDBERGER, *Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur Italienischen Oper und Musik, insbesondere zu M.A. Cesti. Mit einem Anhang über Cestis Innsbrucker Aufenthalt*, in «Bulletin de la Société "Union musicologique"», V/1, 1925, pp. 121-173: 127.

25 FRANZ KÖRNDLE, *Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music*, in *The Jesuits, II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, ed. by John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey,

18 GALLIANO CILIBERTI, *I Dialoghi (c. 1620-1621) di Vincenzo Ugolini: nuovi documenti sugli antecedenti dell'oratorio latino a Roma*, in *Les Histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier. Origine, contexte, langage, interprétation. Hommage à Patrice M. Ranum*, sous la dir. de Catherine Cessac, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 47-62.

19 [ANDRÉ MAUGARS], *Reponse faite à un Curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie. Escrite à Rome le premier octobre 1639*, senza luogo di edizione, né casa editrice ed anno, p. 12.

20 FRITS NOSKE, *Saints & Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Lo stesso autore pubblicò un'anteprima del suo studio in italiano: *Sul dialogo latino nel Seicento. Osservazioni*, in «Rivista italiana di musicologia», XXIV/2, 1989, pp. 330-346. CILIBERTI, *I Dialoghi (c. 1620-1621)*, cit., pp. 60-62.



Fig. 3 - Giacomo Carissimi, *Historia di Abraham et Isaac*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Vm¹. 1474, f. 81r

(«Tentavit Deus Abraham») per soprano, alto, due tenori, basso e continuo, custodita quale esemplare unico nella Bibliothèque nationale de France²⁶ e copiata da Sébastien de Brossard per la propria collezione libraria²⁷ (fig. 3).

Ma a parte il caso discusso dell'«Isac», è necessario riflettere su quando e dove fossero allestite le *Historiae sacrae* di Carissimi.

Molto interessante a proposito risulta la descrizione che il protonotaro apostolico Saint-Martin fece della pratica dei vesperi in Sant'Apollinare quando ebbe a testimoniare: che si cantavano antifone in musica al vespro, sia prima che dopo ogni salmo; che suonavano negli intervalli arpe, «turbe» di liuti, violini e altri strumenti; ma soprattutto che dopo il terzo salmo, si eseguiva un mottetto della gloria dei beati, del dolore dei dannati o di altri soggetti, che potevano eccitare a servire Dio, cercando di adattare la musica alla poesia (fig. 4):

ils chantent à Vêpres les Antiennes en Musique, & par passages auparavant, & après chaque Pseaume; par intervalle, il font sonner des

harpes, des turbes de luth, des violons, & autres instrumens; & après le troisième Pseaume, ils chantent un motet de la gloire des Bien-hereux, de la peine des damnés, & autres suiets, qui peuvent exciter à servir Dieu, & tâchent d'accommoder la Musique à la lettre²⁸.

L'importanza di questo passo è duplice. Da un lato viene confermata la prassi romana di cantare le antifone prima e dopo il salmo inserendo tra questi brani «a intervallo» composizioni strumentali con un organico di arpe, liuti, violini e probabilmente gli strumenti del basso continuo. Anche André Maugars ne parlò ampiamente:

Dans les Antiennes ils firent encore de très-bonnes symphonies d'un, de deux, ou trois Violons avec l'Orgue, & de quelques Archiluths, iouans de certains airs de mesure de Ballet, & se respondans les uns aux autres²⁹.

Dall'altro Saint-Martin riferisce – e questo è il passo chiave e più significativo – che dopo il terzo salmo erano di solito inseriti mottetti dialogici e probabilmente anche alcune *historiae* che avevano la vigorosa funzione di suscitare devozione e fede negli ascoltatori (*docere, delectare, movere* nel senso gesuitico dei termini³⁰) in uno stretto rapporto drammaturgico tra parola e musica. Non è un caso che Saint-Martin faccia anche esplicito riferimento a due oratori di Carissimi che probabilmente aveva ascoltato quali: *Felicitas beatorum* [«*Exultabunt iusti*»]³¹ («un motet de la gloire des Bien-hereux», recita testualmente il passo) per tre soprani, due violini e

de Rome. 93
se ainsi qu'aux autres Eglises, & deuant l'Evangile quelque excellent motet, & après l'Offertoire encor vn autre; ils font d'ordinaire chanter ensemble peu de voix: ils chantent à Vespres les Antiennes en Musique, & par passages auparavant, & après chaque Pseaume; par intervalle, ils font sonner des harpes, des turbes de luth, des violons, & autres instrumens; & après le troisième Pseaume, ils chantent vn motet de la gloire des Bien-heureux, de la peine des damnés, & autres suiets, qui peuvent exciter à servir Dieu, & tâchent d'accommoder la Musique à la lettre. Vn Cardinal s'informe si les Musiciens chantent dans les Eglises

Fig. 4 - Michel de Saint-Martin, *Le gouvernement de Rome*, Caen, Adam Caveller, 1652, p. 93

28 SAINT-MARTIN, *Le gouvernement de Rome*, cit., p. 93.

29 MAUGARS, *Response faite à un curieux*, cit., p. 9.

30 KARL GUSTAV FELLNER, *Affectus und effectus in der italienischen Monodie*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 14/1, 1983, pp. 3-21 e 14/2, 1983, pp. 119-146; DANIELE V. FILIPPI, *A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism*, in «Early Music History», 34, 2015, pp. 1-43.

31 B-Bc, ms. 1057 (solo coro finale); D-Hs, ND VI 436.3 (nr. 7); F-Pn, Rés. F-934 (C), ff. 88-102; F-Pn, Rés. F-1674 (1); GB-Lam, ms. 40, ff. 151-161; GB-Lam, ms. 42, ff. 1-17; GB-Lcm, ms. 1101/36, cc. 100-105; GB-Lbl, Add. 31472, cc. 42-49; GB-Lbl, Add. 31477, cc. 21v-26r; GB-Ob, Mus. D.26, cc. 145-163; GB-Ob, Mus. Sch. C.9, ff. 128-136; GB-Och, Mus. 13, ff. 195-202; GB-Och, Mus. 53, ff. 80-94; GB-T, ms. 335, ff. 173-183; GB-T, ms. 1423, cc. 17-45; I-COd, I.V.9.

Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. 479-497.

26 F-Pn, Vm¹. 1474, ff. 81r-88v.

27 YOLANDE DE BROSSARD, *La collection Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue (Département de la Musique, Rés. Vm⁸. 20)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 462 (n. 867).

continuo e a *Damnatorum lamentatio* [«*Turbabuntur impii*»]³² («un motet ... de la peine des damnés») per alto, tenore, basso, due violini e continuo.

Quindi le *Historiae sacrae* di Carissimi erano eseguite dopo il terzo salmo dei vesperi. Esse venivano perciò inserite anche nella liturgia delle ore e potevano non appartenere al genere paraliturgico come altre tipologie oratoriali. Anzi è proprio all'interno del rito liturgico e non fuori che doveva essere suscitata dai gesuiti quella interiore e salda devozionalità atta a fortificare la fede con *historiae* ricche di immagini retoriche ed *exempla* rilevanti da imitare nonché perseguire³³.

3. Musica e liturgia in Sant'Apollinare: le *Historiae sacrae* e i vesperi
Viene da chiedersi però in quali vesperi dell'anno liturgico e in coincidenza di quali festività potesse avvenire questo ampliamento del rito³⁴. È un interrogativo difficile da sciogliere e non tutto è dato sapere con certezza. Per alcuni oratori in latino di Carissimi è forse possibile intuire il periodo liturgico in cui potrebbero essere stati impiegati nelle ore dei vesperi interpretando nei dettagli le fonti del testo in rapporto ai contenuti dell'ufficio della festività. Per altri, forse è più difficile e quasi impossibile, al contrario di quanto accade in molte *Historiae* dell'allievo di Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, che trasse i suoi testi non solo dalla Bibbia ma anche dal Vangelo, dall'agiografia dei santi e ne compose altri per momenti particolari e significativi della vita sociale e politica della monarchia francese³⁵.

32 Pubblicato in *Sacri concerti musicali a due, tre, quattro, e cinque voci del Signor Giacomo Carissimi già Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Apollinare in Roma. Dedicati all'Illustrissimo, & Reverendissimo Sig. e Padron mio Osservandissimo il Signor Abate Andrea Maraldi*, Roma, Mascardi, l'Anno del Giubileo 1675 [RISM: C 1222].

33 THOMAS D. CULLEY, CLEMENT J. McNASPY, *Music and the Early Jesuits (1540-1565)*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», XL, 1971, pp. 213-245; T. FRANK KENNEDY, *Jesuits and Music: Reconsidering the Early Years*, in «Studi Musicali», XVII/1, 1988, pp. 71-100; EUGENIO COSTA, *Musica e gesuiti. Dal carisma degli inizi alle sfide della storia*, in «Civiltà cattolica», quaderno 3869, III, 2011, pp. 373-384; DANIELE V. FILIPPI, *Retrieving the Sounds of the Old Society: For a History of Historiography on Jesuits and Music*, in *Jesuit Historiography Online*, Leiden, Brill, 2016: URL: «https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/retrieving-the-sounds-of-the-old-society-for-a-history-of-historiography-on-jesuits-and-music-COM_192554»; DAVID R.M. IRVING, *Music in Global Jesuit Missions, 1540-1773*, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, ed. by Ines G. Županov, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 598-636.

34 HOWARD E. SMITHER, *The Function of Music in the Forty Hours Devotion of 17th- and 18th-Century Italy*, in *Music from the Middle Ages Through the Twentieth Century. Essays in Honour of Gwynn McPeck*, ed. by Carmelo P. Comberiati (Manhattanville College) e Matthew C. Steel (Western Michigan University), New York, Gordon and Breach Science Publisher, 1988, pp. 149-174; T. FRANK KENNEDY, *Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», anno LXV, 130, 1996, pp. 197-213 e soprattutto il capitolo: 3. *Motet and the Liturgy of the Hours*, pp. 206-208.

35 C. JANE LOWE, *Charpentier and the Jesuits at St Louis*, in «Seventeenth-Century French Studies», XV, 1993, pp. 297-314; CATHERINE CESSAC, *Une histoire de genre: réflexions sur le*

Tornando al quesito relativo a quali vesperi dell'anno liturgico e in concomitanza di quali feste potessero essere impiegate le *Historiae sacrae* di Carissimi, può venirci incontro una piccola ma importante fonte ovvero il *Proprium Sanctorum Societatis Jesu* pubblicato guarda caso non a Roma ma bensì a Parigi nel 1696³⁶ (fig. 5). Sfogliando questo libro liturgico possiamo constatare come i pochissimi santi legati alla compagnia di Gesù non avessero per i vesperi una liturgia specifica ma appartenessero tutti al *commune sanctorum* ed in particolare al comune dei confessori non pontefici.

All'interno di questo *Proprium* solo tre santi, infatti, posseggono una maggiore quanto specifica rilevanza:

- 1) San Francesco Saverio (festa 3 dicembre) comune dei confessori non pontefici più l'ottava³⁷;
- 2) Sant'Ignazio da Loyola fondatore della *Societas Jesu* (festa 31 luglio) comune dei confessori non pontefici più l'ottava³⁸;
- 3) San Francesco Borgia (festa 10 ottobre) comune dei confessori non pontefici più l'ottava³⁹.

Dei cinque salmi previsti dal comune dei confessori non pontefici, Carissimi ha lasciato i primi quattro salmi (manca il quinto *Laudate Dominum* che non sopravvive in alcuna fonte):

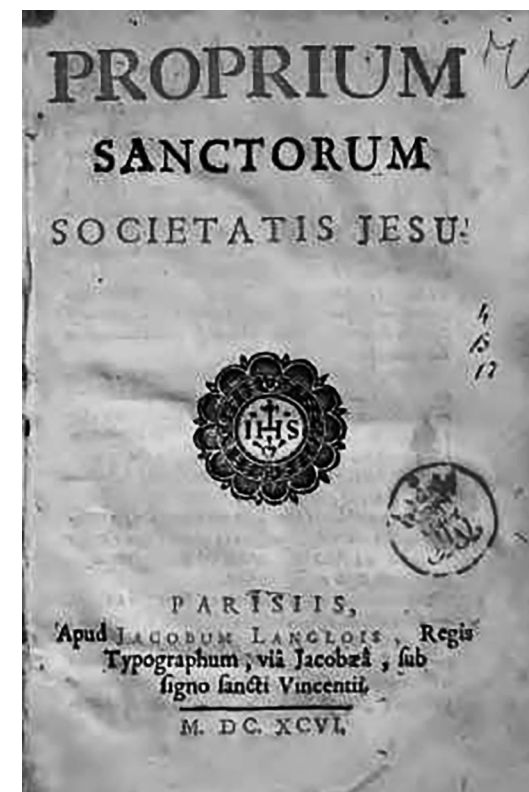


Fig. 5 - *Proprium Sanctorum Societatis Jesu*, Parigi, Jacobus Langlois, 1696 (frontespizio)

corpus des histoires sacrées e XAVIER BISARO, *L'histoire sacrée: un genre en trompe-l'œil?*, in *Les Histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier*, cit., rispettivamente pp. 19-31 e 33-45.

36 *Proprium Sanctorum Societatis Jesu*, Paris, Jacobus Langlois, 1696.

37 Ivi, p. 1.

38 Ivi, p. 18.

39 Ivi, p. 32.

I

Dixit Dominus

1) due soprani, alto, tenore, basso e continuo: CZ-KRa, A 432; GB-Lbl, R.M.22.c.2; GB-Och, Mus.55; GB-Y, M. 35/3 (S);

2) otto voci in due cori e organo: GB-Lcm, ms. 1178; S-Uu; Vok. mus. i hs. 11:8.

II

Confitebor tibi Domine

1) due soprani, basso e continuo: in BENEDETTO PACE, *Motetti d'autori eccellentissimi, a 2, 3, 4, 5, e 6 voci [...]* Seconda raccolta, Loreto, Paolo e G.B. Serafini, 1646 [RISM 1646²]; FLORIDO DE SILVESTRI, *Psalmos istos ab excellentissimis musicis auctoribus suavissimis modulis tribus diversis vocibus concinnatos [...]*, Roma, I. De Lazzari, 1662 [RISM 1662²]; D-Hs, ND VI 438, ff. 16r-25v; D-Hs, ND VI 436.2 (nr. 11); F-Pn, Vm¹. 1268(8); GB-Lam, ms. 40, ff. 184-197; GB-Lam, ms. 42, ff. 70-90; GB-Lbl, Add. 31477, cc. 57-62; GB-Lcm, ms. 791, cc. 30-31 (solo il: «Sicut erat in principio»); GB-Lwa, C.G.63, ff. 11r-17r; GB-Ob, Mus. D.26, cc. 60-83; GB-Ob, Mus. Sch. C.9, cc. 156-168; GB-Ob, Mus. Sch. C.17-18 (solo il: «Sicut erat in principio»); GB-Och, Mus. 13, cc. 229-241; GB-Och, ss. 75, c. 11 [parte di continuo] (solo il: «Sicut erat in principio»); GB-T, ms. 1260/6; GB-T, ms. 335, ff. 195-209; S-Uu, Vok. mus. i hs. 53:10:3; US-BEm, ms. 165, ff. 36-49;

2) due soprani, alto, tenore, basso, 2 violini, organo: GB-Lcm, ms. 1179; I-Rsg, ms. mus. B.327 («rivisto»).

III

Beatus vir

(è il terzo salmo dopo il quale è collocata l'*Historia sacra*)

1) due soprani, alto, tenore, basso, organo: GB-Y, M. 35/2 (S);

2) due cori, organo: A-Wn, ms. 15621; D-MÜs, SANT Hs 893; D-Mbs, Coll.mus.Max. 89; GB-T, ms. 935; I-Rsg, ms. mus. B.475; RUS-Mk, XI-367;

3) due soprani, alto, tenore, basso, coro, organo: I-Rsg, ms. mus. B.476;

4) soprano, organo: GB-Cfm, 32.F.24;

5) alto, due violini, organo: GB-Cfm, 32.G.30, cc. 61-74.

IV

Laudate pueri

1) tre soprani, organo (ben si legherebbe al ricordato *Felicitas beatorum* con il medesimo organico vocale): D-MÜs, SANT Hs 895;

2) tre soprani, due violini, organo: I-Rsg, ms. mus. B.561 [con *Sinfonia*];

3) tre soprani, due violini, organo: CZ-KRa, A 459;

4) due soprani, alto, tenore, basso, organo: D-B, Mus. ms. Teschner 5, c. 27; GB-Y, M. 35/7 (S);

5) due soprani, basso, organo: GB-Y, M. 35/8 (S).

Delle 5 antifone del comune dei confessori non pontefici (*Domine quinque talenta*, *Euge serve bone*, *Fidelis servus*, *Beatus ille servus*, *Serve bone*) sono tramandate la seconda *Euge serve bone* per alto, tenore e continuo⁴⁰ e la quinta *Serve bone* per soprano, alto, tenore, basso e continuo⁴¹.

Poche cose ma tracce importanti per la ricostruzione di un vespro che prevedeva dopo il terzo salmo una *historia sacra* e per una corretta quanto nuovissima ricollocazione liturgica della stessa.

4. Altre celebrazioni liturgiche in Sant'Apollinare

Durante l'anno si svolgevano a Sant'Apollinare anche altre celebrazioni significative come, ad esempio, quelle ricordate nel *Diario del Padre Giulio Cesare Pallavicino*. Il 13 dicembre del 1646, festa di santa Lucia:

Vi fù grandissimo concorso, e fra l'altri che vi furono fu l'Eccellentissima Signora Donna Olimpia [Maidalchini] e la musica tanto della mattina quanto del giorno fù bellissima compositione nuova e rara al solito di tal Maestro [Carissimi], li musici primi di Roma Bonaventura Domenico Gioseppe et altri la sera⁴².

Il giorno dell'Epifania del 1647:

voleva venire l'Eccellentissima Donna Olimpia [Maidalchini] a vedere la cerimonia del *Venite Adoremus* [...] fù bellissimo Vespro per esserci li primi soprani di Roma. Vi fù il Cardinale Sacchetti e Cardinale Grimaldi⁴³.

Dagli scarni pagamenti superstiti si evince come le festività di Natale e Pasqua raccogliessero specifiche risorse finanziarie. Nel gennaio del 1634 si pagarono otto baiocchi e ottanta per la musica «fatta la notte et feste del Santissimo Natale» nonché due scudi per un tenore «che supplì nostra mancanza d'Alunni musici»⁴⁴. Il 27 dicembre 1641 vennero dati otto baiocchi e cinquanta a Carissimi «per tre musici e tre sonatori per le feste di Natale»⁴⁵. Il 18 aprile del 1636 furono stanziati sei scudi e trenta «per un basso, una lira, et un cimbalo, che servirno la Settimana Santa et il giorno di Pasqua»⁴⁶.

40 GB-Lam, ms. 42, ff. 169-170; GB-Lbl, ms. 1101/7, c. 50 (adespota); GB-Och, ms. 9, c. 10; GB-Y, M. 35/5 (S).

41 D-B, Mus. ms. Terscher 48, c. 16; D-MÜs, SANT Hs 4222 (n. 11). Giacomo Carissimi, *Catalogo delle opere attribuite*, Milano, Finarte, 1975, p. 124, segnala anche un esemplare senza collocazione in D-Mbs.

42 CULLEY, *Jesuits and Music*, cit., p. 304 [doc. 108].

43 *Ibidem* [doc. 109].

44 Ivi, p. 371 [doc. 243].

45 *Ibidem* [doc. 248].

46 *Ibidem* [doc. 246].

Tre, però, risultavano quelle celebrazioni liturgiche solenni proprie, particolari e distintive della basilica di Sant'Apollinare: la festa del 13 febbraio per la ricorrenza del disvelamento della Sacra Effigie; la stazione a Sant'Apollinare la quinta settimana dopo la prima domenica di Passione; la festa del santo titolare di questa istituzione ecclesiastica il 23 luglio.

Della festa del 13 febbraio in ricordo della riscoperta della Sacra Effigie avvenuta in occasione della peste del 1657, non sono riuscito a rintracciare un cerimoniale liturgico *ad hoc* e quindi risulta difficile allo stato attuale delle ricerche individuare quali e quanti brani venissero utilizzati tra i diversi componimenti mariani che allignano nella vasta produzione carissimiana. È certo però che nel 1669 la celebrazione avvenne con particolare fasto e che fu celebrata dal padre generale dei gesuiti:

Si celebrò solennemente la festa per la manifestatione della Beatissima Vergene del Portico di Santto Apolinare. Cantò messa nostro Padre Generale. Si apparò la chiesa. Si messero le argentarie della Cappella di sopra [...] si ornò la Madonna con catene d'oro, gioielli, et altro che si conserva nella guardarobba della chiesa che è tutto dato da particolari devoti della Santissima Vergine. Si tennero accese sempre dodici candele. Si spararono circa à 60 mortaletti cioè 50 [...] e si sparono [*sic*] in questo modo cioè dodici la vigilia, 14 la mattina all'alba, 16 alla messa cantata, et 18 alla magnificat [...]. Si chiamorono li Trombetti e Timpani e sonorono la mattina alla messa, al Vespro, e la sera [...] si chiamorono due facchini che sonorono le campane cioè la vigilia dalle mezz'hora di notte fino ad'un hora, et la mattina all'alba per altra mezz'hora ò più⁴⁷.

Nella *Feria V post dominicam I Passionis* vi era l'obbligo della *Statio ad S. Apollinarem*. Si trattava di un appuntamento importante dove risultavano impiegati anche musicisti straordinari e strumentisti, così come si desume da un pagamento del 6 aprile 1640: «scudi quindici, et 80 moneta per pagar la musica per la stazione di S. Apollinare per Messa, e compieta, per musici straordinarij, et Instrumenti di violini, liuto, cimbalo, e spinetta»⁴⁸. Dei brani liturgici previsti per questa occasione dal *Missale romanum* (l'antifona *Omnia quæ fecisti*, il graduale *Tollite hostias*, l'antifona per la comunione *Memento verbi tui*)⁴⁹ sopravvive solo l'antifona per l'offertorio *Super flumina Babylonis* composta da Carissimi in due versioni: una per due soprani, alto, tenore e continuo⁵⁰ e l'altra per due soprani e continuo⁵¹.

47 Ivi, p. 364 [doc. 206].

48 Ivi, p. 371 [doc. 247].

49 *Missale romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum summorum Pontificum cura recognitum*, Città del Vaticano, Typis polyglottis vaticanis, 1962, pp. 125-126.

50 F-Pn, Vm¹. 1267 (7); F-Pn, Rés. 10181; F-Pn, Rés. F-1674 (2); F-Pn, Rés. VMB MS-6; GB-Y, M. 35/12 (S); S-Uu, Vok. mus. i hs. 78:80 [intavolatura per cembalo]; S-Uu, mus. i hs. 12:3 [parti di Gustav Düben].

51 F-LYm, Académie du concert, ms. 134.025; GB-T, ms. 1424, cc. 52-66; I-Bc, Q.45, c. 12.

La festa liturgica del santo titolare della basilica di Sant'Apollinare si festeggiava invece il 23 luglio. Per la messa Carissimi lasciò l'introito *Sacerdotes dei benedicite* per due soprani e organo⁵² nonché l'offertorio *Veritas mea* per soprano, alto e continuo⁵³, mentre per i vesperi valgono gli stessi brani del comune dei confessori non pontefici citati a proposito dei santi gesuiti.

Sigle delle biblioteche

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
B-Bc	Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque - Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliotheek
CZ-KRa	Krom iž, Arcibiskupský zámek - Hudební sbírka
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek im Bischöflichen Priesterseminar
F-LYm	Lyon, Bibliothèque municipale
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France
GB-Cfm	Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-Lam	London, Royal Academy of Music, Library
GB-Lbl	London, The British Library
GB-Lcm	London, Royal College of Music
GB-Lwa	London, Westminster Abbey Library
GB-Ob	Oxford, Bodleian Library
GB-Och	Oxford, Christ Church Library & Archives
GB-T	Tenbury Wells, St. Michael's College Library (la collezione è dispersa in varie biblioteche del mondo)
GB-Y	York, Minster Library
I-Bc	Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
I-Cod	Como, Archivio musicale del Duomo
I-Rsg	Roma, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano
RUS-Mk	Moskva, Nau naja muzykal'naja biblioteka im. S. I. Taneeva Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. ajkovskogo
S-Uu	Uppsala, Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva
US-BEm	Berkeley (CA), Jean Gray Hargrove Music Library - University of California

52 S-Uu, vmhs 083:064, c. 3 [intavolatura per cembalo]; S-Uu, vmhs 045:009 [partitura di Gustav Düben].

53 D-Mbs, Coll.mus.Max. 103.

L'ORCHESTRAZIONE ROSSINIANA E LA *WIENER KLASSIK*:
ALCUNI SPUNTI DI RIFLESSIONE

di Federico Gon*

1.

Il rapporto tra il *Tedeschino* Rossini e il Classicismo viennese – affascinante quanto misteriosa *vexata quaestio* nell'ambito degli studi sul melodramma italiano – è stato, in anni recenti, oggetto di una pubblicazione approfondita atta a sviscerare i reali legami di questo *mare magnum* tramite un'attenta analisi storica e compositiva¹, cui si rimanda giocoforza per qualsiasi aspetto di carattere generale inerente ad un così importante e fruttuoso rapporto di influenze.

In seno a ciò, uno degli aspetti più evidenti portati dal nuovo stile rossiniano è rappresentato dall'orchestrazione, brillante mezzo coloristico e semantico che il Cigno pesarese padroneggia con grande abilità ed altissima espressività timbrica. La domanda da porsi, in relazione al nostro campo d'indagine, è quindi questa: quanto del *modus scribendi* dei maestri della *Wiener Klassik* è permeato nel nuovo modo di intendere l'orchestra

* **Federico Gon** (Trieste, 1982). Musicologo e compositore, ha studiato musicologia presso l'Università degli Studi di Padova, laureandosi *cum laude* (2009) ed addottorandosi (2013), ha al suo attivo numerose partecipazioni a convegni nonché la pubblicazione di monografie e numerosi saggi in riviste specializzate in ambito operistico e sinfonico del XVIII-XIX secolo. Vincitore del premio "Tesi Rossiniane" (Fondazione Rossini di Pesaro, 2013). È membro del "Comitato per l'Edizione Nazionale delle commedie per musica di Domenico Cimarosa" e ricercatore post-doc presso l'Università di Vienna (2016-2019). Attualmente insegna presso il Conservatorio "G. Tartini" di Trieste. Parallelamente, dopo un inizio da autodidatta, ha compiuto studi di composizione con Azio Corghi e Mauro Bonifacio. Interessato sia all'ambito operistico che a quelli sinfonico e cameristico, suoi lavori sono stati commissionati ed eseguiti da enti quali il Teatro G. Verdi di Trieste, il Gran Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi", l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, L'orchestra "I pomeriggi musicali" di Milano, Nuova Consonanza, Festival Pergolesi Spontini, Mittelfest, Quartetto Maffei, Teatro Coccia di Novara, MiTo Settembre Musica, Teatro Regio di Torino, Orchestra di Padova e del Veneto.

¹ FEDERICO GON, 'Scolaro sembra dell'Haydn'. *Il problema dell'influenza di Haydn su Rossini*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014.

da parte di Rossini? Per comprenderlo bisogna anzitutto delineare, come pietra di paragone, gli aspetti generali e fondativi dell'uso dell'orchestra di colui il quale è stato non solo il padre del Classicismo stesso ma anche l'ordinatore dei timbri strumentali all'interno dell'orchestra moderna: Franz Joseph Haydn (1732-1809)².

2.

La continua sperimentazione che Haydn ebbe modo di provare grazie al pluridecennale contatto quotidiano con l'orchestra del principe Esterházy è fatto di grande importanza per la storia della musica; frutto di quegli anni di tentativi, ripensamenti e correzioni (applicati in quasi 90 sinfonie) è la configurazione dell'orchestra intesa in senso moderno, cui il particolare connubio tra il genio del *Kapellmeister* ed il quasi totale isolamento della provincia rurale dalla mondanità musicale viennese giovarono indiscutibilmente: per dirla con Haydn, «fui costretto ad essere originale»³.

L'assetto dell'orchestra e la sua composizione è però altra cosa rispetto all'idea di orchestrazione⁴: alcune sinfonie giovanili possono presentare anomalie rispetto all'organico strumentale che oggi noi riteniamo *standard*, quali l'utilizzo dei due corni inglesi nella n. 22 o i quattro corni delle nn. 13, 31, 39 e 72, o ancora parti concertanti per violino e violoncello nel «Ciclo del giorno» (nn. 6, 7 ed 8); ciò è dovuto ovviamente a particolari situazioni e alla reperibilità degli esecutori che via via furono a disposizione, ed è per questo che lo studio dell'orchestrazione in Haydn – e, di conseguenza, in Rossini – non può limitarsi ad un'indagine circoscritta agli organici strumentali, ma deve necessariamente applicarsi al *come* questi venissero impiegati, ed a quali rapporti di organizzazione spaziale, di funzionalità armonica e di espressività musicale vi derivino.

Anzitutto gli organici dei due massimi sinfonisti dell'epoca (Haydn e Mozart) risultano simili, e le combinazioni adottate sono riconducibili in linea di massima a queste tipologie:

- archi soli
- legni soli
- archi e legni
- corni e legni

2 Per un'analisi approfondita riguardante le cruciali innovazioni orchestrali haydniane, si veda l'interessantissimo EMILY DOLAN, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

3 «So musste ich original werden»; GEORG AUGUST GRIESINGER, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810, p. 24.

4 Non mancano saggi sulla composizione delle orchestre e sull'utilizzo di certi strumenti in un compositore od in un determinato periodo storico, mentre i pochi saggi citati in questo capitolo relativi alla storia, l'evoluzione e le peculiarità personali di ogni autore in relazione all'orchestrazione sono gli unici realizzati ad oggi. Grave lacuna.

- corni e archi
- corni, archi e legni
- legni, ottoni e percussioni
- tutti⁵

Riguardo il trattamento di una singola sezione importante come quella degli archi, tanto Haydn quanto Mozart presentano simili orientamenti, quali l'estrema disinvoltura nell'uso della scrittura a 2, 3 e 4 parti, le peculiarità espressive del *tutti* all'unisono, le polifonie di uno stesso strumento (con la tecnica del *double-stopping*) o, al contrario, la divisione di un singolo registro (violini o viole)⁶. Haydn è «strumentatore più ingegnoso di Mozart⁷, più incline alla sperimentazione ed alla ricerca di nuove combinazioni di registro – Nikolaj Rimsky-Korsakov lo definì «il più grande maestro della strumentazione»⁸ – sebbene il *milieu* artistico dei due sia così simile da rendere pressoché omogenei i loro risultati in ambito sinfonico.

Nello specifico, l'idea haydniana di orchestrazione presenta alcune caratteristiche particolari:

- sensibilità per il timbro dei singoli;
- essa non è secondaria ma crea la forma stessa;
- ricerca di effetti che richiamino l'attenzione dell'ascoltatore⁹.

Esempi di questi indirizzi sono gli innumerevoli *a solo* (tanto dei fiati quanto degli strumenti ad arco), gli sviluppi o le riprese variate nell'organico strumentale¹⁰ e la moltitudine di lazzi e raffinatezze sonore che ne popolano le partiture¹¹. Questo non significa che Haydn reputasse la varietà a tutti i costi del colore orchestrale una componente essenziale della comunicazione musicale: al contrario, ebbe modo più volte di criticare l'eccessiva strumentazione di altri colleghi, che riteneva troppo rumorosa¹².

5 ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, Tubner & Co., 1925, p. 193; il testo di Carse, per quanto datato, è quanto di meglio proponga ancora ai giorni nostri la lacunosa trattazione della materia.

6 Ivi, p. 189.

7 CHARLES ROSEN, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 388.

8 *Ibidem*.

9 EMILY DOLAN, *Haydn, Hoffmann and the Opera of Instruments*, in «Studia Musicologica», 51, nn. 3-4, 2010, p. 327.

10 Un caso emblematico si ha nel II movimento della sinfonia n. 100 *Militare*, nel quale il ritorno del pacato tema principale assorbe la potente sonorità *full orchestra* caratteristica dello Sviluppo, e viene perciò suonato in *f*; cfr. DOLAN, *Haydn, Hoffmann*, cit., p. 339.

11 Una brevissima casistica, comprende il *Paukenschlag* della n. 94 ed il rullo della n. 103, la Banda turca nella 100, il progressivo assottigliamento cameristico degli «Addii». Per ulteriori raffinatezze si veda il paragrafo dedicato allo *humour*.

12 È il caso di Francesco Bianchi (1752-1810) del quale ebbe a criticare l'eccessiva presenza e strumentazione dei fiati nell'opera *Aci e Galatea*, cfr. JAMES WEBSTER, *Haydn's Aesthetics*, in *Cambridge Companion to Haydn*, ed. by Caryl Clark, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 30-44: 34.

L'equilibrio e non il virtuosismo coloristico fine a sé stesso è la prima delle qualità nel trattamento orchestrale, una calcolata ricerca dell'effetto che non vada a scapito della stabilità complessiva della composizione.

E Rossini? Indubbio erede della tradizione operistica italiana di Paisiello e Cimarosa ed abile assimilatore delle particolarità stilistiche di alcuni predecessori quali, ad esempio, Mayr, Pàer, Fioravanti e Generali, con la sua disinvoltura nel trattare l'orchestra colpì sin da subito i contemporanei, schieratisi come spesso accade in due partiti contrapposti: chi ne colse l'originalità legata alle nuove sonorità mayriane¹³ contrapposto a chi ne deprecò la distanza dalla semplice linearità dei maestri napoletani, definendolo *Monsieur Vacarmini*¹⁴.

Più recentemente, ecco l'opinione di uno dei massimi esperti di storia dell'orchestrazione (Adam Carse):

Pur superando tutti i suoi contemporanei in pura brillantezza, ci sono tuttavia due facce del conto presentato dall'orchestrazione di Rossini. Egli è in credito per quanto riguarda la sua colorazione chiara e ben contrastante, la brillantezza e il piccante dei suoi effetti, ma è in debito con la rumorosità un po' mal bilanciata del suo Tutti in *forte*, e ciò che è tacciabile di volgarità è la sua gestione delle pesanti voci degli ottoni. Lo squillo in *fortissimo* dell'armonia di ottoni, le semicrome ribattute, i visti ed elaborati ma vuoti passaggi degli archi, lo scontro e il tintinnio delle percussioni, qualche grido occasionale dell'ottavino, tutto ciò fa sì che il *forte* rossiniano appaia più esilarante che impressionante. Il suo è un metodo più o meno di *routine* nel distribuire le parti, sufficiente a produrre la necessaria coesione e brillantezza, ma che tiene in poco conto il giusto equilibrio. Inaugurando – o in ogni caso rendendo convenzionale – l'uso di accordi ripetuti dei fiati gravi sulle battute accentate alla maniera di un accompagnamento pianistico, Rossini non ha fatto un buon servizio alla causa della orchestrazione, anche perché il suo esempio è stato fin troppo facilmente seguito dalla successiva generazione di operisti italiani e francesi, che ne hanno enfatizzato la sfumatura volgare.

A parte la citata influenza nella creazione di un grado non troppo elevato di sonorità appariscente e brillante, i contributi di Rossini allo sviluppo dell'orchestrazione sono generalmente positivi. Divenne maestro nel mantenere i colori elementari dell'orchestra chiaramente differenziati, contrastando in forte misura la tendenza alla monotonia, causata da un impiego troppo costante di vari colori in combinazioni di tinte neutre e non caratteristiche. Le parti solistiche di Rossini si stagliano nettamente contro gli sfondi armonici degli accompagnamenti,

l'espressione chiara e melodica dei fiati non è offuscata da una sostenuta imbottitura armonica di voci troppo strettamente correlate timbricamente; la decorazione contrappuntistica non interferisce né con la funzione melodica né di accompagnamento, col risultato che nessuno perde la propria individualità – come accade nei casi di eccessiva mescolanza di colori. Queste le caratteristiche di un'orchestrazione non pienamente compresa da molti profondi compositori tedeschi della stessa generazione, caratteristiche che sono rimaste nell'orchestrazione francese di quasi tutto il XIX secolo. Quasi nessuna delle *ouvertures* di Rossini fornirà esempi di combinazione di colore strumentale [...] ¹⁵.

Il giudizio risente fortemente di impressioni personali di ordine estetico, e non tiene conto dell'influenza che Rossini ebbe a sua volta sull'orchestrazione degli austro-tedeschi protoromantici (*in primis* Schubert, ma anche Carl Maria von Weber e Spohr)¹⁶, musicisti che, al pari di Beethoven, seppero esercitare un forte *appeal* persino sui più puri tra i romantici d'oltralpe quali Mendelssohn, Schumann e Wagner.

A livello tecnico la disamina è bifronte; se, agli orecchi di Carse, certi *fortissimo* quasi bandistici possono essere determinanti nel formulare un giudizio negativo, altre caratteristiche quali il preservare la purezza dei timbri è da accogliersi positivamente. La questione non è così semplice, e la classificazione dei pro e contro può essere addirittura una distrazione dal vero cuore del problema: nella scrittura orchestrale di Rossini si possono trovare punti di contatto con la *Wiener Klassik* o è, al contrario, da considerarsi quale frutto di un'estrema esasperazione della maniera operistica degli italiani?

3.

La spaziatura e la distribuzione delle parti in una singola sezione o nell'intero organico orchestrale è caratteristica tra le più soggettive di un autore, non solo per cause storiche – es. i limiti sonori che certe famiglie come gli ottoni ebbero sino alla metà del XIX secolo – ma soprattutto per proprie inclinazioni espressive; all'interno di una stessa composizione vi sono poi diverse situazioni nelle quali la mano del compositore si comporta in maniera differente, accentuando alcune caratteristiche e smorzandone altre a seconda di ciò che il momento richiede, in conformità col proprio bagaglio di nozioni, esperienze ed idee.

Per comodità analitica, si sono scelti alcuni momenti topici che rappresentano punti di articolazione e occorrenze funzionali riconoscibili nel *mare magnum* del linguaggio espressivo orchestrale a cavallo tra Sette e Ottocento, ossia:

13 «L'influenza della sua rumorosa maniera operistica fu di poco inferiore a quella di Rossini»; MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 257.

14 EDMOND MICHOTTE, *Visite de R. Wagner à Rossini* (Paris, 1860), Paris, Librairie Fischbacher, 1906, contenuto in LUIGI ROGNONI, *Rossini*, Torino, ERI, 1968, p. 397; appellativo traducibile come "Signor Baccano" o "Signor Chiassini".

15 CARSE, *The History of Orchestration*, cit., p. 240 (traduzione mia).

16 FABIO BISOGNI, *Schubert e Rossini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 5, 1968, pp. 920-935.

- il *Tutti* in *fortissimo*;
- la scrittura degli archi;
- la scrittura dei fiati¹⁷.

Si è cercato di applicare questa griglia confrontando principalmente tre brani cardine nella produzione di Haydn, Mozart e Rossini quali la sinfonia n. 104 *Londra*, la n. 41 *Jupiter* e la sinfonia per *Il barbiere di Siviglia*, con dovute eccezioni dettate da impieghi particolarmente esemplificativi in altri contesti.

L'orchestra usata a pieno regime coloristico è un mezzo di rara potenza, espressione della massima varietà timbrica: un *Tutti* suonato in *ff* (o comunque in una dinamica forte) si può spaziare in decine di modi diversi, affidando ai vari strumenti delle date altezze in riferimento anche alla posizione ed alla funzione che questo *topos* ha nel discorso musicale. All'altezza cronologica in questione, i punti in cui risulta più facilmente impiegato – ad es. in un primo movimento di sinfonia – sono le battute iniziali (con funzione *noise killing*), la prima affermazione del tema alla tonica e le cadenze – conclusive e non. Ecco la spaziatura delle parti utilizzata da Haydn nel famoso accordo che apre la *Rappresentazione del Caos* da *La creazione* (1798).

È una distribuzione di timbri e altezze assolutamente funzionale al con-

testo magniloquente di un oratorio, e ciò è dato dal fatto che le parti sono tutte unisoni o raddoppi all'ottava della tonica Do: casi simili si ritrovano ad es. nella battuta n. 1 tanto della n. 104 *Londra* (in Re maggiore) quanto della *Jupiter* mozartiana (1788, in Do maggiore come il *Caos*) ove l'assegnazione dei timbri è conforme al presente esempio. Si confronti questa

17 Ulteriori *topoi* potrebbero essere il rapporto melodia *vs* accompagnamento o la scrittura contrappuntistica; entrambe però subiscono l'influenza di due generi espressivamente poderosi e caratteristici quali il teatro d'opera e la musica sacra. Generi che hanno inciso trasversalmente sulla scrittura di ogni epoca, rendendo probabilmente incommensurabile ogni tentativo di stabilire delle linee di influenza e derivazione stilistica, *massime* per autori quali Haydn, Mozart e Rossini, imbevuti di teatro e di chiesa sin dalle loro prime esperienze formative e compositive.

distribuzione con quella similmente ordita da Rossini nelle prime battute della sinfonia per *La scala di seta* (1812, anch'esso in Do) sempre con effetto *noise killing* (b. 4).

In altri casi il *Tutti* in *fortissimo* si compone non di semplici raddoppi, ma costituisce un'espansione della triade dell'accordo fondamentale: così facendo l'armonia è molto più assertiva ed il colore orchestrale assume delle sfumature sconosciute agli unisoni: è il caso dell'accordo che apre la sinfonia de *Il barbiere di Siviglia* (1816)¹⁸ in cui si nota la polifonia dell'accordo Mi-Sol#-Si.

18 Come noto, trattasi di autoimprestito, avendo Rossini usato questa sinfonia già in *Aureliano in Palmira* (1813) e *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815).

Le modalità di spaziatura tuttavia possono essere molteplici e quella scelta dal compositore è, come detto, frutto tanto delle caratteristiche di ogni strumento quanto dell'estetica personale. Quella rossiniana prevede che gli archi si assestino sulla fondamentale in ottava (celli e bassi), su quinto e terzo grado (le viole) e sull'accordo completo in II posizione melodica con la terza al canto (i violini, questi ultimi a loro volta divisi polifonicamente in modo tale da sottolineare, raddoppiandolo, l'intervallo tonica-dominante). I fiati invece si distribuiscono in un primo rivolto a partire dai fagotti su Sol2-Mi3; su quest'ultima nota (Mi3) si instaurano le armonie degli ottoni (corno Mi3-Sol3, tromba Mi3-Si3), mentre i restanti legni colorano all'ottava alta lo sviluppo polifonico dell'accordo (clarinetti Mi4-Sol4, oboe Si4, flauto Mi4-Mi5)¹⁹. Questo tipo di orchestrazione è coerente con le singole caratteristiche timbriche degli strumenti, e tiene in grande considerazione il registro entro il quale ognuno si esprime in maniera migliore in relazione allo scopo (in questo caso il *fortissimo* a piena orchestra): se Rossini ad es. avesse piazzato i clarinetti non nel *range* del registro *clarino* (Si3-Do5) ma, supponiamo, nel basso registro *chalmereau* (Mi2-Fa #3) o nell'aspro registro estremo (Re5-La5) avrebbe ottenuto rispettivamente o un suono troppo caldo e suadente o uno penetrante e quasi fischioso, con un evidente disequilibrio della disposizione delle parti (i clarinetti sarebbero andati ad interferire con la tessitura dei corni e dei flauti) e senza sfruttare appieno la tessitura nella quale il suono dello strumento risulta più netto e potente.

Gli stessi criteri si possono ritrovare qualche battuta più avanti, nel *fortissimo* che apre la sezione del ponte.

19 In alcune edizioni tanto flauto che oboe sono presenti in coppie; ciò è un falso storico, ampiamente smentito dall'edizione critica e da circostanze relative alla prima (Roma, 1816): il Teatro Argentina possedeva infatti solo due esecutori per oboe, flauto ed ottavino (strumento che ricorre in vari numeri, es. nella stretta dell'Introduzione o nel Finale I), e nella sinfonia i tre sono impiegati in due flauti ed un unico oboe; cfr. SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o il falso factotum: riesame del Barbiere di Rossini*, Torino, EDT, 2008, p. 169.

Una scrittura di questo genere si può ritrovare in numerosi *tutti* haydniani, come in questo, dall'inizio della sinfonia n. 104.

La differenza tra i due esempi è solo apparente, e risiede nella diversa spinta ritmica dei due incisi; a livello puramente orchestrale si nota come la potenza che caratterizza gli accordi iniziali in entrambi i casi venga ottenuta tramite gli stessi principi, sfruttando i corni in ottava, i fagotti a raddoppiare i celli, clarinetti a raddoppiare parzialmente gli oboi, trombe su tonica o dominante, flauti e violini I in ottava o all'unisono (sin dall'inizio o successivamente raggiunto), violini II e viole trattati polifonicamente a registri sovrapposti per amalgamare meglio l'impasto sonoro grazie ai raddoppi ed alla facilità nelle posizioni.

Al contrario, l'orchestrazione di Mozart è per certi versi più romantica ed emancipata, anche rispetto al primo Beethoven: ecco un esempio tratto dalla *Jupiter* (I mov., bb. 71 e ss.) nel quale il rispetto delle tessiture migliori dei singoli strumenti non pare essere un tratto essenziale della scrittura.

Fermo restando che i clarinetti sono assenti e che il passo è in *forte*, esso è accostabile per posizione ed espressione ai due casi già visti; ma si noti la monodia dei singoli registri degli archi, la distanza enorme tra violini I e II, l'unisono tra II e viole, i fagotti nel registro espressivo anziché sonoro e vibrante. La strumentazione mozartiana è rivolta qui a tutt'altro intento, un personalissimo tentativo di appesantire il colore complessivo attraverso l'uso di registri tra i meno marcati, il che non concorre di certo ad ottenere un *fortissimo* di impatto immediato. E nella *Jupiter* esempi di una tale orchestrazione non mancano: si veda la disposizione degli archi nelle prime battute del I movimento, bb. 10 e ss.



Il *focus* non è la pienezza dell'accordo, ma al contrario, l'ottenimento del massimo della forza nell'inciso discendente di violini II e viole, un'orchestrazione che nel *tutti* mira in ogni caso all'espressività, a scapito dell'energia: l'universo opposto ai *fortissimo* di Haydn e *Monsieur Vacarmine*, con l'orchestrazione di quest'ultimo che nei fatti si dimostra lontana dalla citata opinione di Carse, secondo la quale «il *forte* rossiniano appare più esilarante che impressionante».

La scrittura per archi è la colonna portante dell'idea di polifonia propria di un compositore sette-ottocentesco: le quattro parti reali che compongono questa sezione (cinque col contrabbasso) forniscono di per sé un punto di partenza ottimale per poter esprimere un'amplissima gamma di colori e registri. Inoltre è la sezione che per molto tempo è stata la prediletta negli *ensemble* orchestrali, date le perduranti difficoltà di intonazione e di emissione dei fiati lungo il corso della storia: famoso l'assunto secondo cui «quando gli archi suonano bene, tutto va bene»²⁰.

Haydn e Mozart hanno un approccio alla scrittura per archi che in apparenza può risultare differente: per Carse, Mozart avrebbe la tendenza a scrivere per archi a quattro parti, mentre Haydn a tre, ossia quest'ultimo troverebbe più consoni far suonare alle viole la stessa parte dei celli e dei bassi²¹. Se tale affermazione è senza dubbio vera per Mozart e per le primissime sinfonie dell'autore della *Creazione*, già dalla n. 39 (1767, nell'esempio che segue, l'inizio del I movimento) l'indipendenza delle viole dalle altre linee è un fatto accertato nell'orchestrazione haydniana:

20 «Quand le quatuor sonne bien, tout va bien!»; CHARLES MARIE WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne*, Parigi, Lemoine & C., 1904, p. 34.

21 CARSE, *The History of Orchestration*, cit., p. 185.



Nelle *Parigine* e nelle *Londinesi* poi non vi sono pressoché tracce di scrittura a tre parti, tranne nei momenti nei quali l'espressività lo richieda: lo stesso discorso vale per Mozart, pronto tuttavia all'occorrenza nel ricorrere alla scrittura a tre per poi disfarsene altrettanto rapidamente, come nel I movimento della *Jupiter*, bb. 82 e ss.



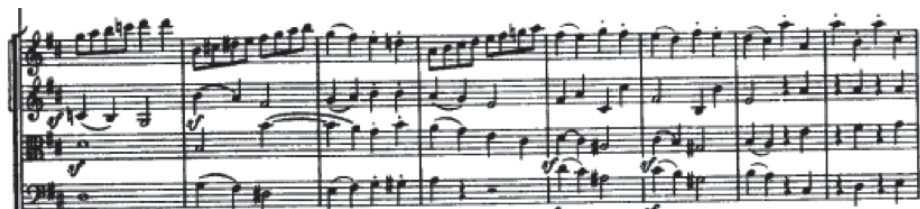
Rossini, che appartiene a due generazioni successive, utilizza il più delle volte una scrittura a quattro parti, ma al pari dei colleghi austriaci contempla anche una riduzione della polifonia a tre voci (es. sinfonia del *Barbiere*, bb. 66 e ss.).



Abbastanza comune è anche la divisione tra le parti di celli e bassi, con le viole che invece mantengono una linea unica, come nel seguente caso, sempre dalla sinfonia del *Barbiere* (bb. 59 e ss.).



Nelle sinfonie, Haydn è altrettanto proteiforme; oltre alla “regressione” della scrittura da quattro a tre voci, la divisione degli archi può assumere forme simili a quelle rossiniane: quattro voci *standard* con celli e bassi in ottava (sinfonia n. 104, I, bb. 34 e ss.)



o cinque voci con celli e bassi divisi (bb. 67 e ss.).



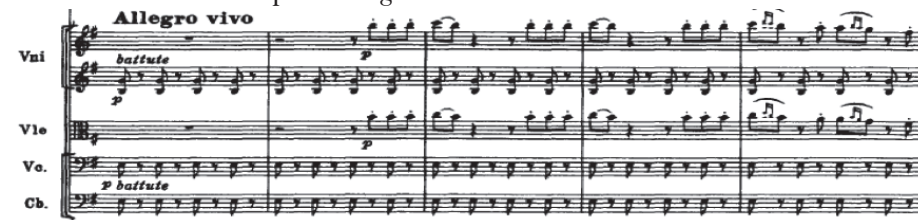
La particolarità della sua orchestrazione degli archi risiede in una precisa e puntuale conoscenza dei singoli registri e delle loro potenzialità, il che comporta che talvolta non tutti gli archi assieme siano chiamati in causa (secondo un modello sottrattivo più che cumulativo) e vi siano raddoppi meno usuali di altri; si prenda ad esempio il citato tema alla tonica del I movimento della sinfonia n. 104 con la parziale esclusione delle viole, il cui uso è improntato al riempimento del colore e non al sostegno armonico,



o, nell'ultimo movimento, il moto dell'inciso principale affidato alle stesse viole ed ai violini I.



Nel *Barbiere* accade qualcosa di simile, nel celebre tema in ottava tra violini I e viole che apre l'*Allegro vivo*



ed un esempio di orchestrazione per sottrazione lo si ritrova nella *texture* che accompagna il crescendo nell'aria “La calunnia è un venticello” nel mordente affidato alle viole, semplice ma efficacissimo effetto coloristico.



Mozart, che dal canto suo esplora nuove combinazioni, come il basso albertino affidato ai violoncelli, con pizzicato di viole e bassi in ottava



non concepisce che gli archi possano ridurre il loro peso specifico, al contrario: qui l'orchestrazione risulta leggera grazie al pizzicato ed al tema esposto in ottava nei violini, ma la figura dei violoncelli riporta il colore complessivo in un'area meno brillante rispetto al risultato di un accompagnamento ipoteticamente (e tradizionalmente) affidato alle viole e con celli e bassi in pizzicato. Ciononostante, la polifonia delle voci negli archi assume in Haydn qualcosa di caratteristico; ad esempio gli è cara una

scrittura a parti distinte tra I e II violini che risulta per così dire scoperta²², con linee evidenti e rimandi tra le parti: la si trova nei movimenti lenti o comunque centrali delle sinfonie – ad es. nel minuetto della n. 45 “degli addii”, o nel II movimento della n. 29²³ – e ovviamente nella produzione da camera.

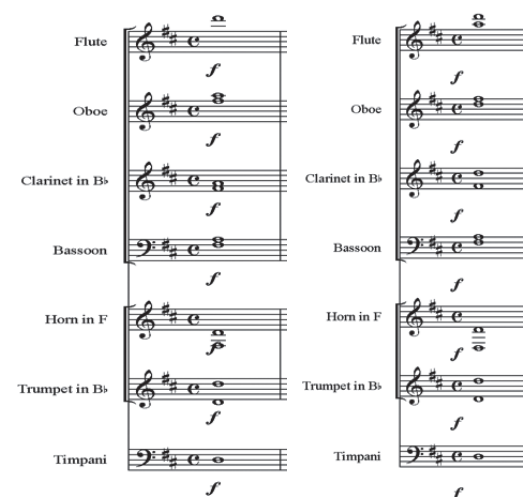
Si potrebbe dunque concludere correggendo il tiro dell'affermazione «Haydn è strumentatore più ingegnoso di Mozart»; laddove il salisburghese sperimenta nuovi impasti sonori, il più anziano collega ricerca la massima pregnanza di un dato strumento nel suo registro migliore, senza abusare delle estensioni: non si tratta di essere più o meno ingegnosi, ma di pragmatica tecnico-espressiva, la stessa che caratterizza la strumentazione rossiniana.

Anche l'*ensemble* dei fiati risente della stessa pragmatica; essi non hanno estensioni ampie paragonabili agli archi e, negli anni in questione, presentavano anche dei limiti tecnici quasi insormontabili. Si prenda ad esempio il corno; all'epoca è ancora il corno naturale, *da caccia*, la cui disarmante gamma di suoni emetibili è la seguente, modellata sugli armonici naturali fino al 16°.



La bravura del cornista faceva la differenza, nel giocare con l'intonazione grazie al labbro ed alla posizione della mano nella campana, come dimostrano tanto i concerti per corno mozartiani quanto gli *a solo* virtuosistici che si ritrovano in alcune opere di Rossini²⁴: raramente comunque i compositori classici superano il 12° armonico (Sol4) nella loro scrittura per corno²⁵, limite ampiamente superato con l'invenzione del moderno corno a pistoni.

Si capisce pertanto come l'orchestrazione dei fiati sia meno libera di quella degli archi, e debba fare talvolta di necessità virtù²⁶. Gli esempi ‘condensati’ che seguono (Beethoven, *Missa solennis*, Kyrie, bb. 1 e 21) ben



rendono l'idea con trombe in ottava, corni pure (ma, dato che sono 4, anche in terza) e fagotti in terza e quinta all'interno dell'ottava dei corni. Fare viceversa (fagotti in ottava e corni in terza e quinta, un'orchestrazione molto più piena potente, ‘alla Brahms’ per intenderci)²⁷ sarebbe stato allora pressoché impossibile, data la difficoltà del corno nell'eseguire il La2, al contrario di facile emissione sul fagotto.

Per Rossini il discorso non cambia; ecco un bell'accordo di fiati soli (flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto e 2 corni) tratto dalla sinfonia per *La scala di seta* (b. 21).



L'organico dei fiati nelle farse veneziane è esiguo, e tende a diradarsi negli estremi delle estensioni di registro (un flauto ed un fagotto a fronte delle coppie di oboi, clarinetti e corni); tuttavia si può notare come, rispetto alla fondamentale (Sol) suonata dal fagotto, i corni si dispongono secondo le solite quinte, i clarinetti e gli oboi coprano il registro intermedio con un accordo a parti intersecate che da risalto alla settima (Fa), mentre il flauto raddoppia all'ottava il Re dell'accordo precedente di oboi

22 H.C. ROBBINS LONDON, DAVID WYN JONES, *Haydn. Vita e Opere*, Milano, Rusconi, 1988, p. 265.

23 ELAINE SISMAN, *Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality*, in *Haydn and His World*, ed. by E. Sisman, New Jersey (US), Princeton University Press, 1997, pp. 3-56: 21.

24 Ad esempio in “Languir per una bella” dall'*Italiana in Algeri*, o “Perché mai se son tradito” dal *Turco in Italia*, o “Ah perché, perché la morte” da *Matilde di Shabran*, etc.

25 SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, Torino, EDT, 2008, p. 352.

26 L'esempio classico è quello delle “quinte dei corni”, ossia l'armonizzazione del primo grado melodico all'unisono o alla sesta, il secondo con una quinta, il terzo con una terza, il quarto all'unisono: un effetto talmente caratteristico (dettato però dai limiti intrinseci allo strumento) che si ritrova tanto nelle partiture di Cavalli quanto in quelle di Schumann.

27 Si veda ad es. l'accordo finale della sinfonia n. 3.

e clarinetti, in III posizione melodica. Questa è una spaziatrice intelligente, che tiene conto tanto dei mezzi a disposizione quanto dell'organologia di ogni singolo strumento; con un solo fagotto ed un flauto, essi giocoforza si spartiscono i limiti estremi dello spazio, riempito all'interno dalla quinta dei corni – facile da eseguire e che richiama la successione degli armonici a partire dal Sol basso – e dall'accordo in III rivolto di oboi e clarinetti, questi ultimi a completare la triade con Si-Re ed a enfatizzare la settima: volendo un accordo di settima in III posizione melodica, con questo organico, essa appare la soluzione migliore ed incisiva.

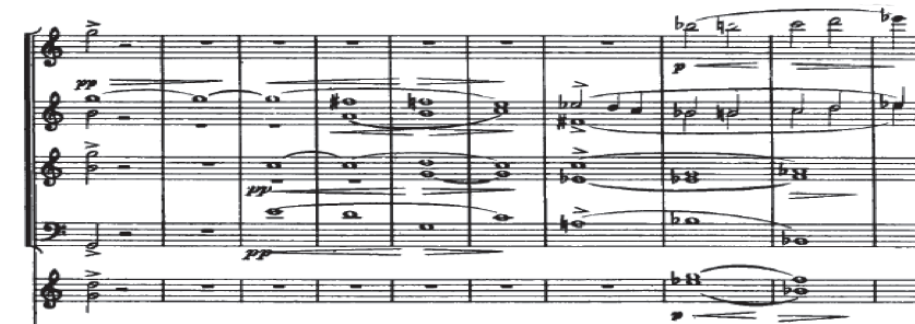
Questa pragmatica è insita nella scrittura di Haydn, come si può notare in un passo del I movimento della sinfonia n. 99 (I, bb. 12 e ss.).



Rapportato alle farse rossiniane, l'organico delle *Londinesi* è di poco più ampio (flauto e fagotto sono in coppie, come le trombe) ma il confronto è ugualmente esemplificativo; l'armonia raggiunge il Mi bemolle partendo dal Sol maggiore dell'unisono di b. 17 proprio attraverso l'accordo di settima (Sib) dei fiati soli di b. 18. Le differenze con Rossini sono figlie delle differenze di organico: in questo caso è il II corno (in mi bemolle, traspositore) a fissare la fondamentale sul Si bemolle, col primo sulla solita quinta, mentre i fagotti riempiono l'accordo col II e V grado della triade (Re e Fa); clarinetti ed oboi si impastano tra loro enfatizzando la settima (Lab) ed aiutati dai flauti. Con due fagotti e due flauti a disposizione, Haydn può permettersi di raddoppiare la settima nel registro alto, ed affidare III e V grado dell'accordo a due strumenti (fagotti) la cui emissione in quel registro è ancora pulita, solida ed intensa. Ponendoli come bassi (ad es.

sull'ottava Sol1-Sol2), i corni avrebbero potuto assestarsi sulle comode quinte Sol2-Re3, comportando però uno spostamento nel posizionamento dei clarinetti, uno dei quali sarebbe stato costretto a far udire il Fa3 per completare l'accordo, con conseguente perdita dell'enfasi della settima. Molto più facile, avendo due fagotti, fissarli nel registro tenorile e lasciare ai corni il basso e la comoda quinta (cosa che, pur trattandosi di un accordo diverso, avrebbe probabilmente fatto anche Rossini)²⁸.

Prendendo spunto dalla stessa modulazione Sol-Sib 7-Mib della sinfonia n. 99, ecco un altro esempio, tratto sempre dalla sinfonia per *La scala di seta*.



Questa modulazione *ad hoc* produce un effetto straniante sull'ascoltatore (introduce infatti nell'architettura del brano una parte di Sviluppo, *rara avis* nella forma sinfonica rossiniana²⁹; la maestria nel trattamento delle linee è tale che il passaggio strutturalmente (ed armonicamente) omologo presente nel I movimento della *Jupiter* (bb. 106 e ss.) ne è stata considerata la fonte diretta³⁰:



A parità di modulazione, a causa del ritmo armonico diverso (Haydn e Mozart sbrigano la faccenda in 3 battute, Rossini in 10) la condotta delle

28 Si veda ad es. l'orchestrazione del *Temporale* (n. 18) del *Barbiere*, nella quale l'organico dei fiati – ottavino, flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe – permette a Rossini di giocare con maggior libertà nei riguardi degli impasti sonori, con corni al basso, clarinetti a sostituire il registro degli oboi (come visto, se c'è l'ottavino l'oboe non può esserci) e ottavino in terza e sesta col flauto.

29 Sulla definizione dell'archetipo sinfonico rossiniano si veda PHILIPP GOSSET, *Le Sinfonie di Rossini*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1979, XIX, 1-3.

30 Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, p. 82.

parti nel pesarese è più elaborata dei semplici accordi dei maestri austriaci. Vi si possono notare le stesse tendenze già viste per il precedente passo della stessa sinfonia; nell'arco armonico Do I riv-Re 7-Sol 7-la min. 7 dim.-Mib II riv.-Sib 7, il basso è sempre affidato al fagotto, vi è il consueto impasto tra oboi e clarinetti, mentre la comparsa finale del flauto sottolinea in ottava il cromatismo degli stessi oboi all'unisono.

Le stesse considerazioni, valide per Rossini e per Haydn, si possono applicare anche all'esempio mozartiano: seppur qui flauto oboi e fagotti suonino solo le fondamentali degli accordi di Sol, Sib e Mib, la stabilizzazione dei tre registri su piani diversi (fagotto al basso, oboe tenorile/sopranile, flauto sopranile) e l'idea delle loro combinazioni (l'oboe raddoppia all'unisono tanto il I fagotto quanto il flauto) non è difforme da quanto accade negli altri due esempi.

Rossini sembra cogliere sia da Mozart che da Haydn le rispettive e non dissimili idee sulla strumentazione per fiati, seguendo la tendenza dell'uno nel preservare l'espressività delle linee e la volontà dell'altro nello strutturare l'orchestrazione in base all'impiego migliore e più efficiente dei singoli registri, rispettando e sottolineando le funzioni armoniche di ogni grado dell'accordo, retaggio per gli uni delle *Feldharmonie* austro-tedesche³¹ e delle bande e fanfare che vedevano impegnato Rossini *senior*³². Ne consegue che egli non intende l'orchestrazione – per dirla con Carse – secondo «un metodo più o meno di *routine* nel distribuire le parti, sufficiente a produrre le necessarie coesione e brillantezza, ma che tiene in poco conto il giusto equilibrio»: i suoi intenti, sulla via di Haydn e Mozart, sembrano tutt'altra cosa.

4.

L'attenzione per le caratteristiche sonore di ogni singolo strumento viaggia parallelamente alla coscienza di come i vari timbri dell'orchestra possano essere impiegati nel migliore dei modi a seconda delle necessità espressive del momento, caratteristica portata all'eccellenza dai grandi orchestratori. La problematica è più evidente quando l'organico strumentale si assottiglia, lasciando spazio alle singole sezioni, a solisti accompagnati o a linee suonate da un *ensemble* ridotto a due, tre, quattro parti in tutto: in questi casi il timbro del singolo non concorre a creare un impasto sonoro omogeneo – come nel *tutti* a piena orchestra – stagliandosi in maniera netta

sull'accompagnamento o aumentando il suo peso specifico nella *texture* complessiva del *concertino*³³.

Parlando di strumenti solisti all'interno del contesto polifonico della sinfonia, il trattamento loro riservato da Haydn e Mozart è – come vari aspetti della loro scrittura – affine ma distinto; per l'autore delle *Stagioni* «il solista non è parte a sé, ma un timbro mobile dell'orchestra»³⁴, marcando così una netta differenza con la pratica mozartiana, più incline alla preservazione dei timbri. Si badi bene, anche in Haydn vi è il gusto dell'assolo³⁵, ma il ruolo giocato in altri frangenti è più orientato alla sagacia timbrica rapportata alla comunicazione musicale.

Superata questa piccola differenza funzionale, Haydn e Mozart intendono il timbro dei singoli in rapporto al tessuto orchestrale in maniera sostanzialmente identica, ossia sfruttandolo tanto in chiave coloristica (grazie a combinazioni di registri diversi, come farebbe un organista) quanto per marcare l'enunciazione del materiale tematico; gli esempi che seguono illustrano queste affinità.

Haydn, sinf. 104, I, bb. 247 e ss.

33 Prendiamo a prestito questo termine – più adatto alla tassonomia barocca del Concerto grosso – con la stessa accezione che può avere in Corelli o in Haendel, ossia un piccolo gruppo strumentale (di solito di fiati, talvolta coadiuvati da un violino od un violoncello solista) di quelli che abbondano non solo nelle sinfonie concertanti, ma anche nella normale scrittura sinfonica (ad es. nei vari Trio haydniani).

34 ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 225.

35 Assoli di flauto, oboe, fagotto, corno, violoncello e persino clavicembalo si trovano tanto nelle sinfonie giovanili come la n. 6 (II movimento) e 7 (III), quanto nelle *Londinesi* nn. 95 (III), 96 (II e III), 97 (I e III), 98 (IV), 99 (II), 102 (II).

31 Uno splendido impiego di questo organico di fiati si ha nella nota scena della cena finale di *Don Giovanni* nonché nelle ultime Messe haydniane quali la *Missa in Angustiis* o *Nelsonmesse* (1798) e la *Harmoniemesse* (1802).

32 Famosa la battuta a doppio senso «Io sono figlio di un corno» che Rossini faceva giocando sul mestiere paterno («trombetta comunale») e le voci sulle sue presunte origini nobiliari connesse con l'infedeltà materna.

Sinf. 103, III, bb. 142 e ss.

Sinf. 103, III, Trio.

Jupiter, I, bb. 49 e ss.

Le affinità si possono cogliere analizzando il particolare utilizzo del fagotto in ambito melodico, non come solista ma in quanto «ombra»³⁶ alle ottave inferiori della linea principale suonata in un registro alto, espediente utilizzato sistematicamente da Haydn sin dalle *Parigine*³⁷ (e poi divenuto un tratto saliente della scrittura brahmsiana) come ben esemplifica il finale della sinfonia n. 88:

36 LONDON, JONES, *Haydn, la vita e le opere*, cit., p. 379; per «ombra del fagotto» non si intende quando esso raddoppia i celli ed i bassi, utilizzo comune sin dai tempi di Rameau e Lully.

37 *Ibidem*, con l'importante precedente della sinfonia n. 79.

Finale
Allegro con spirito

IV

Flauto
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Sol/G
2 Clarini in Do/C
Timpani in Re-Sol/D-G

Allegro con spirito

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello obbligato e Basso

Esempi eloquenti si trovano anche nelle *Londinesi* (es. nella 104, II, bb. 16 e ss.)

16

Fag.

e nella produzione mozartiana (*Jupiter*, I movimento, bb. 91 e ss.).

L'orchestrazione di Haydn e quella di Mozart risultano pertanto molto simili e comparabili; vi sono d'altro canto situazioni nelle quali la divergenza tra preservazione della purezza e ricerca dell'amalgama si fa più evidente. Il tema popolare che apre il finale della sinfonia n. 82 "l'orso" viene esposto in prima battuta dai I violini, in modo scarno ed asciutto su pedale armonico di celli e bassi

Vivace

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

mentre la sua seconda enunciazione si carica di colore, non solo per il raddoppio in ottave all'unisono del pedale, ma soprattutto grazie alla frase in ottava del flauto, che va ad aggiungersi allo spettro timbrico dei violini II, amplificandolo. La terza ed ultima volta vi si aggrega il pedale degli oboi, ed il colore espressivo del registro medio del fagotto va a sommarsi a flauto e violini II (poi echeggiato all'ottava inferiore da viole, celli e bassi).

//



Si tende tutto sommato alla commistione timbrica, evitando se possibile di far suonare strumenti da soli (specialmente i fiati) in favore di una o più combinazioni. Mozart, in un passo analogo per dinamica e progressione, opera in maniera assai differente; nello sviluppo del I movimento della *Jupiter* (bb. 147 e ss.) il tema principale, su *roulade* degli archi, viene enunciato prima da flauto e oboe (a registri stranamente invertiti, col flauto al basso), poi dalla coppia di oboi soli in terza; di seguito è il turno dei fagotti (fondamentalmente in terza e sesta) per concludere ancora con flauto ed oboe, stavolta con l'ancia doppia al basso.



//



Il purismo delle linee mozartiane è evidente, evitando la combinazione fiati + archi in favore di singoli strumenti o singole famiglie (es. i fiati), atteggiamento diversissimo dalla commistione di registri vista in Haydn: si può dire che quest'ultimo «usa l'orchestrazione per rafforzare la tensione timbrica»³⁸, giocando sul differente peso sonoro che un identico inciso acquista se ripetuto con diversi colori e combinazioni, come nel semplice esempio della sinfonia n. 93 (I movimento)



dove il medesimo inciso ripetuto dai violini I si carica di tinte differenti grazie ai diversi strumenti a fiato (ed ai diversi registri) cui si associa.

38 ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 388.

Qual è la posizione di Rossini? Secondo la citata opinione di Carse, egli fu «maestro nel mantenere i colori elementari dell'orchestra chiaramente differenziati», con «le parti solistiche che si stagliano *nettamente* contro gli sfondi armonici dei suoi accompagnamenti», arrivando a dire che «quasi nessuna delle *ouvertures* di Rossini ha esempi di combinazione di colore strumentale». In queste affermazioni c'è una grossa componente di verità: le sinfonie rossiniane (ma anche le opere, in funzione talvolta concertante) pullulano di *a solo* brevi o prolungati dei più vari strumenti, dal corno all'oboe, dal flauto al fagotto, passando per il violoncello di *Demetrio e Polibio* alla tromba del *Turco in Italia*. Nelle sinfonie, la tendenza è preservare i timbri dei singoli, specialmente nelle caratteristiche dei secondi temi, sovente esposti dai fiati³⁹, un atteggiamento indubbiamente mozartiano; l'abilità di orchestratore però non si esaurisce in questo, facendo tesoro anche dell'esperienza haydniana tesa alla combinazione ed all'amalgama. Si veda ad esempio l'orchestrazione del tema B nell'esposizione della sinfonia del *Barbiere*.



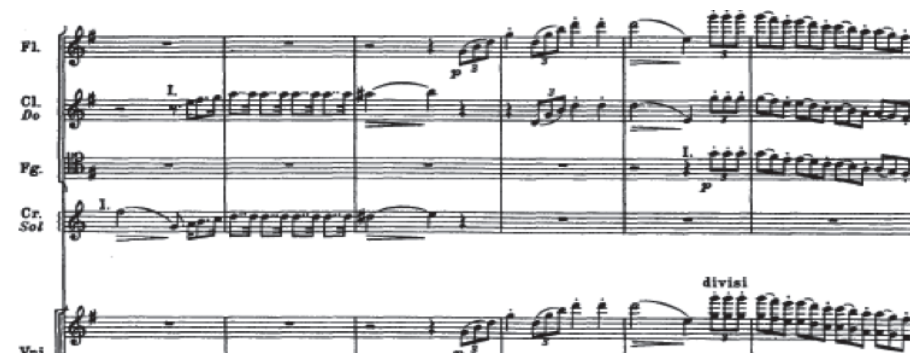
//



//



//



Seppur non contraddicendo Carse («le parti solistiche che si stagliano nettamente contro gli sfondi armonici dei suoi accompagnamenti»), l'attenzione per la fusione dei registri dei fiati e di questi ultimi con parte degli archi (violini I) è altra cosa rispetto alla presunta monocromia imputatagli, una ricerca costante dell'accentuazione tematica e ritmica per mezzo della variazione timbrica, come avviene in Haydn. Questa spezzatura dell'orchestrazione in varie sotto frasi affidate a timbri diversi che sottolineano una linea principale è tipica anche della scrittura che accompagna le parti vocali⁴⁰, e gli stessi *crescendo* e *pre-crescendo* risentono, nei loro principi strutturali, di qualcosa di simile



//

39 Cfr. GOSSET, *Le sinfonie di Rossini*, cit., p. 23.

40 «È il caso in cui una melodia viene spezzata nel suo continuum con un andamento sinusoidale che, passando dalla voce all'orchestra, elude il problema della

The image displays two systems of a musical score for Rossini's *Di sei sonate orrende*. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), and Trombone (Trbn.). The second system includes parts for Violin (Vni), Viola (Vla), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Both systems feature the instruction "cresc. poco a poco:" at the beginning and "f cresc. sempre" later in the passage. The notation is in 18th-century style with various ornaments and dynamic markings.

diastematizzazione integrale»; NICOLA GALLINO, *Di sei sonate orrende: alcuni aspetti stilistici e strutturali delle Sonate a quattro di Gioacchino Rossini*, Torino, Artale, 1990, p. 22. Gallino riprende la terminologia di FRIEDRICH LIPPMAN, *Versificazione Italiana e Ritmo Musicale*,

con archi e fiati a compenetrarsi nei registri per contribuire all'idea dell'inesorabile *escalation* ritmica e dinamica, cosa impensabile in un'ottica di monocromia timbrica: anche qui, come visto per Haydn, la strumentazione «crea la forma».

5.

Che l'orchestrazione rossiniana debba molto a quella dei maestri austro-tedeschi non appare perciò un azzardo, opinioni di Carse a parte; l'"ombra" del fagotto ad esempio, è un espediente coloristico assai utilizzato tanto nelle sinfonie (tra le altre, nell'*Inganno felice*, tema B) quanto in arie ed assiami: per restare al *Barbiere* lo si ritrova ad es. all'unisono con le viole nell'Introduzione (il tema sul quale, nella ripetizione, si canterà "Piano, pianissimo") ed assieme ai violini I nel Finale I, su «Ah bravissimo: dottor barbaro!».

In più, una delle maestrie timbriche riconosciute a Rossini è quella di saper sfruttare il principio delle ottave nei registri⁴¹; in breve, per una questione di battimenti, è più facile che un suono presenti delle discrepanze di intonazione se suonato da due strumenti dello stesso registro e sulla stessa ottava che non da strumenti di registro (e timbro) differente su più ottave – come fa l'organista quando accoppia alla fondamentale (otto piedi) l'ottava (quattro piedi) e la doppia ottava (due piedi), specialmente se gli strumenti in questione sono dei fiati. Il seguente passo, tratto dalla sinfonia di *Semiramide*, ne chiarisce bene l'utilizzo.

The image displays two systems of a musical score for Rossini's *Semiramide*. The first system includes parts for Clarinet (Clar. I), Bassoon (Fag. I), and Horn (Cor. I). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. I), and Clarinet (Clar. I). Both systems feature the instruction "f cresc. sempre" at the beginning. The notation is in 18th-century style with various ornaments and dynamic markings.

Napoli, Liguori, 1986 e PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 165-233.

⁴¹ ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, cit., p. 269.



Così facendo, Rossini non solo rinforza la dinamica dell'inciso, ma lo colora e si assicura che l'intonazione sia la più netta e precisa possibile. Anche questa geniale ed acuta pratica – che troverà asilo nell'orchestrazione 'impressionista' di Debussy e Ravel – si riscontra nelle partiture di Haydn e Mozart:

Mozart, *Jupiter* I, bb. 92 e ss.



Haydn 104, II, bb. 117 e ss.



Haydn 88, IV, bb. 25 e ss.



Haydn 92, IV, bb. 114 e ss.



Non è solo nella concezione globale dell'orchestrazione che l'eredità della *Wiener Klassik* si fa sentire, ma anche in piccoli particolari della strumentazione, strettamente connessi con l'organologia e la pratica del singolo, i quali mirano esclusivamente alla componente espressiva (a volte con rimandi alla retorica), riservati alla preponderante sezione degli archi.

Tra essi, l'effetto degli archi "sul ponticello" è assurdo allo *status* di marchio di fabbrica per la notevole frequenza con cui appare nelle pagine rossiniane, «contribuendo alla lunga a una sorta di identificazione istintiva fra quell'effetto sonoro e l'estetica musicale del Pesarese»⁴²; gli esempi sono molteplici, dalle *Sonate a quattro* (la n. 5, III) fino a *Semiramide* ed al *Viaggio a Reims*, passando per *Equivoco stravagante*, *Scala di seta*, *Signor Bruschino*, *Tancredi*, *Italiana in Algeri*, *Turco in Italia*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Mosè*, *Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *Zelmira*. Un immediato precedente storico che esuli dal quartettismo boccheriniano o precedente⁴³ non c'è: a livello melodrammatico risulta assente (non è espediente accolto né da Mozart né dai colleghi italiani), mentre i sinfonisti tedeschi ne fanno uso assai parsimonioso, basti dire che in tutta la produzione mozartiana non se ne trova alcun esempio. In Haydn uno c'è, nell'*Adagio* della sinfonia n. 97 (b. 85).



La tecnica è qui applicata ai violini, i quali si esibiscono in una figura di semicrome che funge da tessuto mobile sul quale si innesta la terza ed ultima variazione dell'innocente motivo di partenza, qui affidato ai fiati ed ai rimanenti archi in pizzicato (e poco dopo esposto dai soli I violini e archi pizzicati). Vi sono due realtà in gioco, il tema sottoposto a variazione e gli archi "al ponticello" che ne richiamano l'andamento con un abbellimento a valori diminuiti; un parallelo con la prassi rossiniana non è fuori luogo, si veda tra i vari esempi il simile rapporto che intercorre tra il canto di

Geronio e l'accompagnamento orchestrale (specialmente dei violini I) nel duetto «Per piacere alla signora» da *Il turco in Italia* (n. 6, autoimprestito da *Il signor Bruschino* «Io danari vi darò!», n. 2). Non che l'esiguo esempio haydniano abbia potuto essere la scintilla produttrice di tutta la casistica di "ponticelli" rossiniani – talvolta associati retoricamente al *tremolo*⁴⁴, caso diversissimo da quello di Haydn – ma è indice di una visione del rapporto melodia *vs* armonia (o se si preferisce, melodia *vs* accompagnamento) che i due esempi condividono; che tale espediente non sia così diffuso nella produzione immediatamente precedente (nemmeno in uno stravagante genio dell'orchestrazione qual era Pietro Generali)⁴⁵ rende indubbiamente preziosa questa sparuta occorrenza.

Un'altra similitudine si può tentare partendo da effetti che contemplino altri metodi per la produzione del suono; il pizzicato ad esempio, l'uso del quale «Haydn è il primo ad emancipare»⁴⁶ (ovviamente in chiave umoristica) dedicandovi notevoli sezioni di suoi lavori, quali il finale dell'op. 33 n. 4, con lo stesso *humour* che si ritrova in innumerevoli pagine rossiniane, dai molti temi A delle sinfonie, alle *Sonate a quattro*, ad arie, duetti ed insieme noti e meno noti. Affine per effetto straniante e deviazione dalla normale prassi esecutiva, è l'uso haydniano dell'arco "col legno"; si tratta di una trovata già utilizzata da Ignaz von Biber (*La battaglia*, 1673) proprio con intento percussivo ad imitazione dei tamburi militari, e ripreso da Mozart nel *Concerto per violino* n. 5 (1775) come effetto di colore in celli e bassi. Haydn lo utilizza come effetto sia percussivo che tematico nelle ultime battute del II movimento della sinfonia n. 67 (1779).



44 Per la sua capacità di esprimere situazioni di agitazione e rarefazione, a causa dell'effetto «stimbrato, opaco, nasale, sporco, vitreo, gelido»; BEGHELLI, *Sul ponticello*, cit.

45 Nemmeno in una situazione che, ad intuito, si sarebbe prestata benissimo, come nell'opera *Cecchina suonatrice di ghironda*, nella quale per imitare detto strumento, si contempla l'uso di «una carta da gioco di Francia sulle corde» in modo tale da riprodurre il tipico sfregare, si veda MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, p. 541.

46 ELAINE R. SISMAN, *Sinfonie teatrali di Haydn*, in *Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 60.

42 MARCO BEGHELLI, *Sul ponticello: un topos musicale o un espediente drammaturgico?*, in *Alle più care immagini*, Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi (Roma, Università di Roma La Sapienza, 27-28 maggio 2011), a cura di Daniela Macchione, Milano, Il Saggiatore, pp. 43-57.

43 Ad es. nel trio del Quartetto op. 9 n. 3; il prototipo storico sono le *Sonate* di Carlo Farina (1627), cfr. BEGHELLI, *Sul ponticello*, cit.

L'assoluta libertà ed ironia di questi compositori di area austro-boema è sensazionale (specialmente quella di Biber, maestro in quello che oggi definiremmo 'effetto speciale' con ogni sorta di strumento) e richiama alla mente l'analogo, citatissimo caso dei colpi d'archetto sui leggi del *Bruschino*, un espediente tanto più sconcertante quanto più totalmente nuovo per il pubblico veneziano di allora, ma che trova asilo, come visto, nel repertorio sinfonico d'oltralpe: la somiglianza con gli effetti di Biber nella *Battaglia* è inoltre così netta che, se i mondi dei due autori non fossero così distanti e privi di significativi legami tra loro, si sarebbe portati a crederla una sorta di citazione volontaria; dei tre, il simile caso della sinfonia n. 67 appare forse il più probabile⁴⁷.

In conclusione, per quanto possa essere ritenuta originale, stravagante ed alle volte – infondatamente – grossolana, l'orchestrazione rossiniana risente fortemente di certi stilemi tecnici ed espressivi propri al mondo musicale austro-tedesco, talvolta smaccatamente evidenti ed applicati su larga scala, talaltra da ricercare in piccole finzze come quest'ultima. Bisogna però precisare che essa non è mai pedissequa, così come non risulta banale o ordinaria; per dirla con Carse, «l'orchestrazione [...] è stata il servitore dei grandi, un aiuto per i mediocri, un rifugio per i deboli»⁴⁸; l'eredità timbrica della *Wiener Klassik* fu sicuramente un onere per molti, non certo per il *Tedeschino* Rossini.

47 Haydn deve a Biber anche un altro suo potentissimo scherzo musicale, espediente di rottura paragonabile al picchiare del *Bruschino*, ossia l'esilarante accordatura degli archi che apre il IV movimento della sinfonia n. 60 *Il distratto*: è un effetto che il più antico Maestro di Cappella utilizzò nella *Sonata rappresentativa à violino solo e basso continuo* (1669).

48 CARSE, *The History of Orchestration*, cit., p. 337.

PAGANINI OGGI

di Danilo Prefumo*

La storia recente degli studi paganiniani è segnata da un fondamentale punto di svolta: il ritorno in Italia, esattamente cinquant'anni fa, nel 1972, della collezione postuma dei manoscritti autografi del compositore, a quel tempo in larga parte ancora inediti. Per più di sessant'anni, tali manoscritti erano rimasti in possesso di collezionisti privati e antiquari, in Germania. L'entità di tale lascito era nota, a grandi linee, ma non nei dettagli. Il ritorno dei manoscritti permise la stesura di un catalogo tematico delle opere che, pur con qualche comprensibile errore – poi emendato da un opportuno aggiornamento nel 2018 – dava finalmente conto dell'intero *corpus* musicale del musicista genovese e costituiva il punto di partenza imprescindibile per ogni studio sistematico successivo. Le celebrazioni paganiniane del 1982 (bicentenario della nascita) diedero nuovo slancio agli studi, che da allora non si sono più fermati. Paganini e la sua musica sono ormai oggetto di indagini sempre più accurate, impostate in maniera scientifica e finalmente aliene dalle deteriori mitologie che per lungo

* **Danilo Prefumo** è nato a Genova nel 1953 e si è laureato in Filosofia compiendo parallelamente studi musicali. È stato per oltre quindici anni conduttore del *Concerto del mattino* di Radiotre, e attualmente collabora in modo stabile con la Radio della Svizzera Italiana. È membro attivo del Centro Studi Paganiniani di Genova e direttore artistico della casa discografica Dynamic e dell'Istituto Discografico Italiano. Come musicologo, si interessa soprattutto alla musica strumentale italiana ed europea del Sette-Ottocento, con un'attenzione particolare per le opere di Antonio Salieri, Franz Schubert e Niccolò Paganini, cui ha dedicato numerosi articoli apparsi sulle più importanti riviste specializzate italiane («Il Fronimo», «Rivista musicale italiana», «Rivista italiana di musicologia», «Fonti musicali»). È autore dei volumi *I fratelli Sammartini* (Rugginenti, 2000), *Franz Schubert* (Mursia, 1992; nuova edizione riveduta e ampliata 2022) e *Paganini. La vita, le opere, il suo tempo* (Libreria Musicale Italiana, 2020), tradotto nel 2022 anche in lingua inglese (*Paganini. His Life, Works, and Times*). Per la Radio della Svizzera Italiana ha realizzato gli sceneggiati *L'ombra di Niccolò*, ispirato alla vita di Paganini (2014) e *La grande fuga*, dedicato a Beethoven (2020). Attualmente sta lavorando, assieme ad altri colleghi, al secondo volume dell'*Epistolario* di Niccolò Paganini, la cui pubblicazione è prevista nel 2023.

tempo ne hanno ostacolato la piena comprensione. Anche se certo non è lecito parlare di una “nuova immagine” di Paganini, è però possibile dire che i nuovi orientamenti e le nuove acquisizioni, sia biografiche che musicologiche, hanno apportato un significativo arricchimento e qualche non modesto cambio di prospettiva. In questi ultimi cinquant’anni, ricerca biografica e ricerca musicologica hanno cominciato a procedere finalmente di pari passo e a produrre importanti risultati, a cominciare da una radicale revisione e rilettura in chiave critica delle fonti storiche e biografiche. Ciò ha comportato, per prima cosa, un non meno radicale sfoltimento di una quantità di miti pervicacemente attaccati alla figura del compositore, e del tutto privi di una vera ragion d’essere. Gli studiosi, inoltre, hanno reperito una cospicua mole di dati biografici e di testimonianze coeve in precedenza sconosciuti, la cui circolazione e rapida diffusione è oggi possibile grazie alle risorse offerte dal web. Una casa discografica, la Dynamic di Genova, ha recentemente pubblicato in un cofanetto di 40 CD gli *opera omnia* paganiniani, e si sa quanto utile (per non dire fondamentale) la documentazione discografica possa essere per lo studio sistematico di un autore. Contraltare a tutto questo è purtroppo ancora il proliferare, proprio sul web, di notizie incontrollate, diffuse da siti privi di qualsiasi affidabilità scientifica, che perpetuano e moltiplicano quelle stesse mitologie e quegli stessi aneddoti senza fondamento di cui la ricerca impostata secondo criteri rigorosi ha rivelato in modo definitivo l’infondatezza.

A partire dai trionfi milanesi del 1813, che portarono il nome di Paganini all’attenzione del mondo musicale italiano ed europeo, oggi la biografia del musicista non presenta più gravi lacune, almeno per ciò che riguarda le tappe principali dell’attività concertistica e anche per molti aspetti della produzione musicale. Vuoti biografici assai significativi ancora invece sussistono per i primi trent’anni della vita del compositore, e sono legati in larga misura ad un’oggettiva carenza di fonti che in futuro molto difficilmente – a meno di qualche insperato colpo di fortuna, peraltro sempre possibile – potrà essere superata. Nato a Genova nel 1782, Paganini visse gli anni dell’adolescenza e della prima giovinezza nel periodo tormentato delle repubbliche giacobine e delle guerre napoleoniche: tempo di instabilità e di continui ribaltamenti di assetto politico e istituzionale, e dunque anche di documentazione giornalistica e archivistica effimera, frammentaria e sovente anche dispersa o irreperibile. Anche l’epistolario è purtroppo di scarso aiuto in questo senso: al momento attuale, la prima lettera conosciuta del musicista genovese risale al 1810, dunque ad un periodo relativamente tardo.

Praticamente nulla si sa ancora della formazione musicale di Paganini, avvenuta dapprima sotto la guida del padre, dilettante di musica, e poi sotto quella del Maestro di Cappella della cattedrale di Genova, Giacomo

Costa, i cui insegnamenti Paganini dichiara di aver presto abbandonato perché contrari a natura. Sia nel breve schizzo autobiografico pubblicato nel 1830 sulla «Allgemeine musikalische Zeitung»¹, sia nella biografia da lui dettata a Julius Maximilian Schottky², Paganini ha sempre mantenuto il più stretto riserbo sulla sua formazione. Sappiamo però che nel concerto tenuto il 31 luglio 1795 al Teatro Sant’Agostino di Genova, organizzato per procacciarsi i fondi necessari per andare a studiare a Parma da Alessandro Rolla, Paganini suonò la sua *Carmagnola con variazioni* MS 1, un’opera nella quale tutti i principali elementi della sua tecnica violinistica, con la sola esclusione del pizzicato della mano sinistra, sono già presenti; cosa che ampiamente giustifica, e rende anzi piuttosto verosimile, l’aneddoto da lui stesso raccontato³, secondo cui Rolla, allora il più celebre violinista attivo in Italia, dopo averlo ascoltato suonare un suo concerto a prima vista, l’avrebbe dirottato da Paer e Ghiretti perché gli dessero lezioni di composizione, non avendo lui più nulla da insegnargli riguardo al maneggio dello strumento.

Il periodo che intercorre tra il ritorno da Parma – verosimilmente, ma la data non è certa, intorno alla fine del 1796 – e il gennaio del 1805, allorché il violinista genovese fu assunto dall’Orchestra Repubblicana di Lucca, rimane ancora il più oscuro. Non sappiamo quanto durarono esattamente gli studi parmensi; nell’autobiografia pubblicata sull’«Allgemeine musikalische Zeitung» Paganini afferma di aver suonato a quel tempo alla presenza dei sovrani a Sala e Colorno⁴, venendo poi largamente ricompensato per la sua bravura, ma nessuna prova documentale è stata ancora trovata di quel concerto. Sappiamo che frequentò spesso la città di Livorno e che, a partire dal 1800, subito dopo la battaglia di Marengo e approfittando del periodo di relativa pace che ne seguì, intraprese non ancora diciottenne una prima tournée nel centro-nord d’Italia, esibendosi, secondo quanto apprendiamo da una locandina di concerto recentemente ritrovata, a Milano, Cremona, Reggio Emilia e poi ancora a Modena e a Lucca. In data imprecisata tornò poi a Genova, dove fu attivo per qualche tempo, e dove nel 1803 tentò l’esperimento, forse troppo ardito rispetto ai tempi, dell’organizzazione e gestione di una «Sala di Emulazione Filarmonica» che ebbe ben poco successo e non lasciò traccia di sé nelle cronache cittadine.

Proprio agli anni immediatamente successivi al ritorno dagli studi

1 NICCOLÒ PAGANINI, *Autobiografia*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», XXXII/20, coll. 324/327.

2 JULIUS MAXIMILIAN SCHOTTKY, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Prag, Calve, 1830.

3 PAGANINI, *Autobiografia*, cit., col. 325.

4 *Ibidem*.

parmensi risale anche l'interesse di Paganini per la chitarra, che condusse alla stesura di una serie di composizioni per chitarra sola e per chitarra e violino entrate ormai da tempo nel repertorio e altamente significative nell'ambito della letteratura chitarristica dell'epoca. Anche se non si esibì mai in concerto come solista di quello strumento, Paganini fu un chitarrista di grande abilità e le sue opere, pur se destinate ad un uso eminentemente privato, rivelano una tecnica virtuosistica assai smaltizzata e personale; alcune hanno anche una indiscutibile rilevanza musicale, come ad esempio la *Sonata concertata* per chitarra e violino MS 2 e la *Grand Sonata* per chitarra sola con accompagnamento di violino MS 3, due lavori risalenti entrambi al 1803, scritti dunque da un Paganini poco più che ventenne, che possono a pieno titolo essere annoverati tra le opere più importanti destinate alla chitarra in una delle sue stagioni più fortunate, il primo quarto dell'Ottocento. La riscoperta delle composizioni chitarristiche è stata certamente uno dei fatti più importanti dell'ultimo cinquantennio, e sarebbe stata impensabile senza la piena disponibilità di esse resa possibile dal ritorno in Italia della collezione postuma dei manoscritti autografi, nel 1972.

Vista l'impossibilità di riuscire a guadagnarsi da vivere come musicista indipendente, Paganini si mise alla ricerca di un posto fisso e al principio del 1805 avanzò una richiesta di assunzione come primo violino nell'Orchestra Nazionale Repubblicana di Lucca. La sua domanda fu accolta ed egli si trasferì nella città toscana; l'Orchestra Nazionale Repubblicana ebbe però vita breve perché poco tempo dopo l'assunzione del violinista Napoleone creò il principato di Lucca e Piombino insediando alla sua testa la sorella Elisa. Paganini entrò dunque a far parte di un nuovo organismo orchestrale alle dirette dipendenze della sovrana. Anche il periodo lucchese è scarsamente documentato. Sappiamo però che a quegli anni risalgono due importanti composizioni, la sonata *Napoléon* MS 5 (1807), primo esempio di opera scritta interamente sulla sola quarta corda del violino, e la *Sonata a violino solo* MS 6, dedicata alla principessa Elisa, nella quale Paganini utilizza in modo sistematico la tecnica del pizzicato della mano sinistra, un altro degli elementi più innovativi della sua tecnica violinistica.

Non sappiamo purtroppo quali fossero le opere che Paganini eseguiva e ascoltava nei concerti che, secondo la sua stessa testimonianza riportata dalla «Allgemeine musikalische Zeitung», si tenevano a corte due volte alla settimana, anche se certamente la musica francese doveva avervi un ruolo non secondario. Del resto l'esame dei programmi dei concerti tenuti da Paganini dal 1800 (dunque prima dell'assunzione a Lucca) in avanti rivela la presenza sistematica delle opere di tre autori che costituirono per lungo tempo l'ossatura del suo repertorio, e che non vennero mai meno neppure quando Paganini fu in grado di provvedersi di una serie di pezzi

da concerto da lui personalmente scritti. Questi tre autori sono Giovanni Battista Viotti, Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer, cioè i tre più significativi esponenti della scuola violinistica francese contemporanea, e gli unici di cui Paganini eseguì i concerti anche nel corso della memorabile tournée europea degli anni 1828-1834. Fino a non molto tempo fa, la maggior parte delle opere di questi compositori erano praticamente sconosciute agli studiosi paganiniani; oggi, grazie a siti come IMSLP/Petrucci e ad un'accresciuta attenzione da parte di solisti e direttori, i concerti per violino e orchestra di Viotti, Rode e Kreutzer sono disponibili in edizioni discografiche di buona qualità che rivelano in modo inequivocabile i debiti contratti da Paganini, dal punto di vista stilistico e compositivo, nei confronti di questi tre autori. È quindi possibile, anzi assai probabile, che alla corte napoleonica di Lucca Paganini abbia ulteriormente approfondito la conoscenza di questo repertorio francese a lui già noto fin dalla giovinezza e che per tutta la vita costituì un costante punto di riferimento per la sua produzione. La ricerca, in questo ambito, è ancora agli inizi.

Accanto ai tre violinisti-compositori della scuola francese, un altro autore decisivo nell'indirizzare gli orientamenti stilistici di Paganini fu, senza alcun dubbio, Gioachino Rossini, col quale del resto Paganini strinse un rapporto di cordiale e durevole amicizia. Rossini era di dieci anni più giovane, ma era arrivato al pieno successo in Italia più o meno negli stessi anni di Paganini (nel 1812 Rossini, col trionfo scaligero della *Pietra del paragone*, nel 1813 Paganini, con gli undici concerti milanesi). Il pesarese non solo fornì a Paganini i motivi per un buon numero di temi con variazioni, ma gli rivelò anche un mondo di invenzioni, di colori strumentali e di atteggiamenti orchestrali che Paganini non avrebbe mai potuto trovare nelle opere di Viotti, Rode e Kreutzer, e di cui il violinista genovese seppe subito fare tesoro nelle sue opere. E forse non è un caso che, presentando al pubblico genovese nel 1815 un concerto di sua composizione (quasi sicuramente il *Primo Concerto* in Mi bemolle maggiore per violino e orchestra MS 21), Paganini lo abbia definito orgogliosamente un'opera «di nuovo genere». In questo lavoro, la cui prima esecuzione accertata risale al 7 marzo 1816, la tradizione del concerto della recente scuola francese si arricchiva infatti, oltre che del virtuosismo del tutto nuovo, straripante e iconoclasta, che era il tratto più specificamente personale di Paganini, anche delle suggestioni che il linguaggio orchestrale rossiniano veniva da qualche anno rivelando al mondo, e che avrebbero costituito, da quel momento in avanti, la solida base e l'orizzonte ultimo del comporre del musicista genovese. Al tempo stesso, Paganini non prestò quasi alcuna attenzione alle opere di altri violinisti attivi a quel tempo, a cominciare proprio da quelle del suo mentore Rolla che, per quanto possiamo saperne oggi, egli non eseguì mai in concerto, per finire con quelle di Louis Spohr, musicista da lui apprezzato e con il quale ebbe anche proficui rapporti

di lavoro, ma evidentemente non gradito (o non ritenuto idoneo) come autore di concerti, e dunque anch'esso mai eseguito.

Intorno al 1809-10 Paganini abbandonò per sempre la corte di Elisa Baciocchi e l'impiego fisso che gli era garantito e iniziò la carriera di concertista itinerante, suonando dapprima in alcune città (e anche in piccoli centri) della Toscana, dell'Emilia-Romagna e infine della Lombardia. Si trattava di una vera e propria scommessa dall'esito assai incerto, considerando la totale inesistenza nel nostro paese di un'attività concertistica organizzata su moderne basi manageriali e la scarsa considerazione di cui godeva allora la musica strumentale (gli intervalli di alcuni concerti tenuti da Paganini in Emilia-Romagna, ad esempio, furono dedicati al gioco della tombola, evidentemente allo scopo di rendere le manifestazioni più attraenti per il pubblico)⁵. Anche nelle grandi città non esisteva nulla di lontanamente paragonabile alle istituzioni concertistiche di Londra, Parigi o delle maggiori città tedesche. Era il solista che organizzava in prima persona le sue esibizioni e su di lui gravavano tutte le spese dell'organizzazione del concerto, compresi il noleggio della sala e il pagamento dell'orchestra; i suoi proventi, di conseguenza, potevano essere facilmente scarsi o nulli, cosa che ad esempio accadde più volte ad un grande solista del calibro di Louis Spohr quando venne a suonare in Italia. Paganini seppe però vincere questa sfida, imponendo il proprio modo di suonare fuori dagli schemi e dalle tradizioni allora imperanti di "bello stile" e di neoclassica eleganza e misura; giunto a Milano nell'estate del 1813, Paganini vi trionfò e, dopo un memorabile concerto tenuto alla Scala il 29 ottobre di quell'anno, ne tenne in seguito altri dieci a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, un fatto assolutamente inaudito nell'Italia di allora (Louis Spohr, nel 1816, riuscì a malapena ad organizzare due accademie a Milano, con modestissimo incasso)⁶, che portò prepotentemente il suo nome alla ribalta internazionale grazie anche alle recensioni della «Allgemeine musikalische Zeitung». Da quel momento in poi il violinista genovese poté vivere esclusivamente dei proventi delle sue accademie, girando l'Italia in lungo e in largo e consolidando la propria popolarità anche con la prima pubblicazione di una serie di composizioni (*Ricordi*, 1820), comprendente anche i memorabili *24 Capricci* per violino solo op. 1 MS 25, autentica summa delle innovazioni da lui introdotte nell'arte del violino.

Paganini si rese conto ben presto che le sue doti di interprete fuori del comune avrebbero potuto procurargli all'estero quei grandi successi e i conseguenti guadagni che l'ambiente italiano non poteva in alcun

modo garantirgli. La volontà di intraprendere una tournée all'estero è presente già in una lettera del 1816. Il progetto, tuttavia, poté andare in porto solo diversi anni dopo, nel 1828. La tournée, iniziata a Vienna il 29 marzo 1828, si concluse solo nel 1834, dopo aver toccato i principali centri musicali europei: Vienna, Praga, Varsavia, Berlino, Parigi, Londra, Bruxelles, e innumerevoli altre località minori. I successi, specialmente nei primi anni della tournée, furono ovunque trionfali; partito dal nulla, e senza nulla alle spalle all'infuori di sé stesso, Paganini riuscì a suscitare l'entusiasmo del pubblico pressoché ovunque, superando prevenzioni e polemiche spesso strumentali. Paganini raggiunse probabilmente l'apice del successo nel periodo delle sue prime esibizioni a Parigi e a Londra, dove suonò per la prima volta nella primavera del 1831. Poi iniziò un lento ma progressivo declino, legato da una parte sia al peggioramento delle sue condizioni di salute e alla stanchezza conseguente al frenetico ritmo della sua attività, sia al progressivo venire meno dell'effetto-novità suscitato dalle sue esibizioni. È stato comunque calcolato che nel corso di quei sei anni il violinista genovese guadagnò approssimativamente 10 milioni di franchi, una cifra enorme, mai guadagnata da nessun musicista del tempo.

Paganini fece ritorno in Italia nel 1834, stanco e debilitato per l'incessante attività e prostrato dalla malattia (nel 1821 si era manifestata per la prima volta la sifilide, che aveva portato in seguito ad innumerevoli complicazioni) che nel giro di sei anni l'avrebbe condotto alla morte. La parabola discendente era ormai cominciata e gli ultimi anni, come testimonia con toccante eloquenza l'epistolario, trascorsero nella ricerca spasmodica di una impossibile cura risolutiva dei propri mali, che Paganini affrontò con una indubbia dose di stoicismo e non minore fiducia nei rimedi – spesso stravaganti, quando non dannosi – che gli venivano proposti. Stabilitosi inizialmente nella villa che l'amico Germi gli aveva comprato a Gaione, nei pressi di Parma (ma il clima troppo freddo lo convinse ben presto a cercare sollievo altrove), Paganini ebbe come primo intento la legittimazione del figlio Achille, che aveva avuto nel 1825 dalla cantante Antonia Bianchi, con la quale aveva convissuto per diverso tempo. Non smise però di fare progetti per il futuro, nessuno dei quali, peraltro, andò a buon fine. A Parma, tentò una radicale riforma dell'Orchestra Ducale ispirata a criteri meritocratici che fu osteggiata dagli ambienti di corte e si risolse ben presto in un nulla di fatto, procurandogli solamente amarezze; progettò un viaggio negli Stati Uniti, ma le peggiorate condizioni di salute lo resero impossibile; nel 1836 conobbe il chitarrista Luigi Legnani e a lui si associò per qualche tempo con l'intenzione di tenere dei concerti nelle città del Nord Italia, ma anche in questo caso il sodalizio fu ben presto sciolto; nel 1837, infine, si imbarcò scriteriatamente nella sciagurata impresa del Casino Paganini, una sala di intrattenimento parigina di cui

5 DANILO PREFUMO, *Paganini. La vita, le opere, il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020, pp. 23-24.

6 LOUIS SPOHR, *Louis Spohr's Autobiography. Translated from the German*, London, Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865, I, pp. 263-282.

volle farsi azionista e che fallì miseramente nel giro di pochi mesi per l'impossibilità del musicista, a causa della salute malferma, ad esibirsi in pubblico, causandogli infinite noie legali e una considerevole perdita di denaro. Tenne il suo ultimo concerto al Teatro Carignano di Torino il 16 giugno 1837.

Come compositore, Paganini smise praticamente la propria attività dopo il 1830, anno in cui portò a termine il *Quarto Concerto* in Re minore MS 60. Dopo quella data scrisse solo sporadicamente; tra le poche opere degne di nota di quest'ultimo periodo che ci sono pervenute complete vale la pena di ricordare almeno la *Variazioni sul Barucabà* MS 71 e l'*Allegro vivace a movimento perpetuo* MS 72, entrambe per violino e chitarra, composte nel 1835 e dedicate all'amico e confidente di una vita, l'avvocato genovese Luigi Guglielmo Germa. Alcune altre opere ci sono invece pervenute incomplete nell'orchestrazione; tra queste, anche il *Quinto Concerto* in La minore MS 78, per molti versi uno dei suoi lavori musicalmente più rilevanti. Non diversamente da Rossini, che aveva salutato le scene teatrali col *Guillaume Tell* del 1829, anche Paganini concluse la sua parabola creativa intorno a quegli stessi anni.

Come era fatale – e, si potrebbe aggiungere, nell'ordine delle cose – la moda di Paganini tramontò rapidamente dopo la morte del violinista, avvenuta a Nizza il 27 maggio 1840. La pubblicazione nel 1851 di una serie di opere postume, comprendente anche i primi due concerti per violino e orchestra, non segnò un significativo rilancio delle quotazioni paganiniane; François-Joseph Fétis, nel 1863, notava acutamente che solo l'allievo Camillo Sivori inseriva le opere di Paganini nei suoi programmi di concerto⁷. Il gusto e lo stile musicale erano profondamente cambiati e la musica di Paganini appariva datata e legata a modalità creative non più d'attualità.

Quando, nel 1908, una commissione formata dai violinisti Enrico Polo ed Ettore Pinelli e dal musicologo Luigi Torchi fu chiamata ad esprimere un giudizio sul valore delle opere contenute nella collezione postuma dei manoscritti paganiniani rimasta in possesso degli eredi del compositore, le valutò partendo dalla premessa che «Paganini fu un mago del violino, e l'arte sua ebbe del portento; ma poiché egli rivolse tutte la sua genialità a scoprire i più reconditi segreti del suo strumento, e anche poiché antepose il desiderio di suscitare lo stupore delle moltitudini a quello più alto ed elevato di soddisfare il gusto severo degli intelligenti, le opere da lui lasciateci e già di dominio pubblico (se si eccettuano i mirabili *24 Capricci* per violino solo) non hanno un grande valore propriamente musicale,

mentre invece hanno un'importanza immensa per l'arte del violino»⁸. La valutazione complessiva dell'intera raccolta fu di conseguenza irrisoria: 16.000 lire dell'epoca, equivalenti all'incirca a 65.000 euro attuali. La commissione espresse un giudizio relativamente positivo soltanto sui concerti ancora inediti per violino e orchestra, ma si dimostrò fortemente scettica su tutto il resto della produzione paganiniana e, al momento di valutare le opere per chitarra, giunse addirittura a definirle «prive di qualsiasi valore, antiquate, infantili, e di un genere oggi completamente ripudiato». Nonostante il bassissimo prezzo proposto dai tre insigni studiosi, lo stato italiano rinunciò all'acquisto e la collezione postuma finì dunque in possesso di privati in Germania. La mediocre valutazione del lascito musicale paganiniano era evidentemente frutto dei tempi e di una cultura musicologica ancora agli albori, che non solo aveva quasi del tutto dimenticato la grande tradizione strumentale del XVII e XVIII secolo, ma non aveva alcuna idea di quella galassia estremamente complessa che era l'Ottocento strumentale italiano, a quel tempo una sorta di *puzzle* ancora tutto da comporre, e la cui conoscenza (ed eventuale rivalutazione) era dunque ancora di là da venire.

Chi tenti oggi di valutare obiettivamente il lascito musicale paganiniano deve avere ben in mente alcune premesse, trascurando le quali il suo giudizio rischierebbe di essere parziale, ed operare quindi le necessarie distinzioni tra un quantitativamente modesto ma assai interessante gruppo di opere da camera – tra le quali spiccano quindici quartetti per chitarra e archi, cinque terzetti per archi e chitarra, la *Sonata Concertata* MS 2 e la *Grand Sonata* MS 3 per chitarra e violino – e le opere da concerto, quelle più specificamente riconosciute dal grande pubblico come «paganiniane». La musica da camera – così come le opere per chitarra sola – viene oggi sempre più frequentemente eseguita grazie al proliferare delle edizioni e alla circolazione delle incisioni discografiche, e sta ormai ottenendo, anche in sede critica, la meritata rivalutazione e il pieno riconoscimento dei suoi non indifferenti pregi. Quando si parla delle opere da concerto con accompagnamento d'orchestra (i temi con variazioni, i concerti), occorre considerare innanzitutto che Paganini scriveva essenzialmente per sé; si trattava dunque di musica funzionale alle proprie esibizioni, modellata sulle proprie doti di virtuoso fuori del comune, e di cui egli era notoriamente molto geloso, giungendo al punto di scrivere le proprie partiture senza la parte del violino solista, in modo che ai copisti non fosse data alcuna possibilità di copiarla e divulgarla abusivamente. Il virtuosismo spinto all'estremo era dunque parte integrante di essa, venendosi ad inserire nelle strutture musicali ereditate dalla tradizione (e segnatamente dai

⁷ FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 2ème Edition, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères et C.ie, 1863 e sgg., VI, p. 418.

⁸ La relazione dei tre esperti è interamente riportata in MARIA TIBALDI CHIESA, *Paganini. La vita e l'opera*, Milano, Garzanti, 1940, pp. 402-405.

grandi violinisti virtuosi della scuola francese), ripensate in un contesto musicale arricchito e “insaporito” dall’esperienza rossiniana. L’esibizione della bravura tecnica più spericolata è dunque il tratto più saliente e pressoché esclusivo dei più celebri temi con variazioni per violino e orchestra (*Le Streghe* MS 19, *I palpiti* MS 77, *Non più mesta* MS 22, etc.) venendone ad esaurire in pratica la ragion d’essere, anche se lo schema formale del tema variato è talvolta ripensato con una certa originalità. Ancora più evidente tale aspetto risulta nelle opere per la sola quarta corda (la *Sonata Napoléon* MS 5, la *Sonata Maria Luisa* MS 79, la *Maestosa Suonata Sentimentale* MS 51, la *Sonata a Preghiera* MS 23), nell’esecuzione delle quali Paganini, per rendere ancora più plateale e stregonesco l’effetto della sua abilità, amava spesso togliere le prime tre corde dello strumento suonando con la sola quarta, per mettere bene in chiaro che «non c’erano trucchi, né inganni». Diverso è invece il discorso che riguarda i concerti, perché in essi Paganini riesce a raggiungere più d’una volta momenti di autentica e indiscutibile originalità, in cui il virtuosismo si sposa in modo naturale ad una fantasia melodica capace di creare pagine ricche di temi e motivi musicali scolpiti e memorabili, a volte anche facilmente memorizzabili (come ad esempio il ben noto *Rondò della campanella* che chiude il *Secondo Concerto*). Molti celebri solisti del passato si sono astenuti dall’accostarsi ai concerti di Paganini, ma il giudizio di “cattivo gusto” con cui frequentemente veniva liquidata la questione era legato anche ad una mediocre (e talora mediocrissima) tradizione interpretativa che ne esaltava soprattutto gli aspetti più plateali e caricaturali, di cui interpreti più sensibili e avveduti, come Yehudi Menuhin, Salvatore Accardo e Massimo Quarta si sono meritoriamente incaricati di fare piazza pulita per sempre.

La più perfetta sintesi tra virtuosismo e invenzione, tra “estro armonico” ed esibizione di bravura è costituita naturalmente dai *24 Capricci* per violino solo op. 1 MS 25, senza alcun dubbio il capolavoro assoluto di Paganini e anche l’unica opera, tra quelle lasciateci dal Genovese, a non aver mai subito, nel tempo, un declino di popolarità, e sulla quale neppure la triade degli esperti del 1908 si azzardò ad esprimere un giudizio negativo. Dedicati semplicemente “agli artisti” e composti probabilmente in fasi successive in un periodo imprecisato precedente il giugno del 1817, i *Capricci* segnano una delle pietre miliari nella storia del violino e della sua tecnica. La loro influenza su due dei più importanti musicisti del movimento romantico, Schumann e Liszt, è nota. Schumann definì il sesto capriccio «un fiume italiano che sfocia sul suolo tedesco»⁹, e in questa immaginosa e suggestiva definizione schumanniana potrebbe riassumersi esemplarmente il significato che la Germania romantica degli anni Trenta

dell’Ottocento attribuì all’esperienza paganiniana, probabilmente anche al di là di quelli che erano gli intenti di chi ne era stato l’artefice: quello di una musica venuta a sperimentare ardimenti mai tentati prima, in una sfida continua ed eroica ai limiti stessi dell’umano.

Liberata dalle incrostazioni del mito e dalle mediocri tradizioni interpretative che per troppo tempo ne hanno ostacolato la piena comprensione, la musica di Paganini sta recuperando dunque il posto che le spetta nel panorama dell’Ottocento musicale europeo, in un’ottica lontana tanto dall’acritica sopravvalutazione quanto dalle sbrigative liquidazioni di un tempo. Reso più umano e più normale, Paganini rivendica oggi il diritto di essere studiato ed eseguito come qualunque altro musicista del primo Ottocento europeo, non diversamente da Rossini, Mendelssohn, Schumann o Liszt. Detta così, può sembrare una cosa da nulla; ma per Paganini è la conquista più importante.

9 ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, I, p. 394.

di Laura Mazzagufo*

Introduzione

Nel corso del suo incarico quale “archivario” delle carte musicali del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, Francesco Florimo (1800-1888) fece dono alla medesima istituzione delle pagine autografe di Vincenzo Bellini in suo possesso: un lascito significativo, che arricchiva l’Archivio non solo di preziose partiture, ma anche di scritti, appunti e vari cimeli belliniani. Florimo – compagno di studi del compositore catanese durante gli anni di formazione a Napoli e da allora suo amico e confidente d’eccezione – conservava anche un cospicuo numero di lettere autografe, il cui passaggio di proprietà non avvenne in modo altrettanto lineare. Come dettagliatamente raccontato da Pastura nell’introduzione all’epistolario belliniano da questi curata¹, Florimo

prima di donarle fu assalito dagli ultimi dubbi: pensò (e non s’è sbagliato) che forse qualcuno della generazione veniente, o per curiosità o

* Laura Mazzagufo è laureata in Musicologia e Beni Culturali presso l’Università degli Studi di Pavia; studia attualmente presso l’Università di Pisa, dove è laureanda in Informatica Umanistica con una tesi in Filologia digitale. Nel 2019 ha pubblicato su «Archival Notes», rivista edita dall’Istituto per la Musica della Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia. Ha inoltre svolto un tirocinio presso l’Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa, finalizzato alla revisione e all’arricchimento della codifica XML-TEI di materiale autografo di Vincenzo Bellini, con particolare riferimento ai dati di natura terminologica di ambito musicale. In tale contesto, ha contribuito allo sviluppo e alla redazione dei criteri editoriali e di codifica dell’edizione digitale della corrispondenza del compositore conservata presso il Museo Civico Belliniano di Catania. Si occupa inoltre di critica e divulgazione musicale: ha collaborato con le redazioni di alcuni giornali (tra cui il «Corriere Musicale») e di numerosi festival e associazioni culturali, come la Società Aquilana dei Concerti “Bonaventura Barattelli”, la Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico “Giuseppe Verdi” di Milano e l’*OfficinaOCM* dell’Orchestra da Camera di Mantova.

1 *Le lettere di Bellini (1819-1835). Prima edizione integrale raccolta, ordinata e annotata da Francesco Pastura*, Catania, Totalità, 1935, pp. 12-13. Il passo è riportato anche in *Vincenzo Bellini. Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2017.

per amore delle ricerche, volesse leggere le lettere nella loro redazione integrale: per porre riparo anche a questo ne fece una cernita.

Furono incaricati i maestri Daniele Napoletano e Giovanni Anfossi (dai quali ho raccolto questa importante testimonianza) allora giovanissimi studenti del Conservatorio, di fare uno spoglio accurato di tutti gli autografi: si trattava di dividere le lettere nelle quali si trovavano periodi, squarci, frasi che si riferivano a fatti personali e privati, da quelle altre in cui si parlava di affari, di scritture, d'interessi artistici, di vita musicale.

A selezione fatta, Florimo presenti i due giovani, distrusse, bruciandolo, il primo gruppo e donò il resto alla Biblioteca del Conservatorio.

L'operazione del bibliotecario – per quanto oggi deprecabile – trova allora giustificazione nella volontà di sottrarre allo sguardo dei posteri qualunque dettaglio delle vicende sentimentali dell'amico e, allo stesso tempo, qualsiasi notizia che potesse turbare la memoria e macchiare l'illustre, benché breve, carriera del musicista. D'altro canto, Florimo aveva da tempo impegnato ingenti risorse nella glorificazione della nobile tradizione musicale partenopea, di cui considerava la produzione di Bellini il momento più alto e rappresentativo. La cernita dell'epistolario belliniano non era altro, quindi, che un calcolato passaggio del «progetto mitopoietico» messo in atto da Florimo, teso a «mitizzare la sua [di Bellini] figura di uomo e di artista attraverso l'elaborazione di un'immagine idealizzata e l'introduzione di una serie di *topoi* che avrebbero poi lasciato tracce anche sulla tradizione iconografica, che rapidamente si era sviluppata *post mortem* intorno al compositore»².

Il disegno di Florimo, tuttavia, non si compì esattamente come nelle previsioni del suo ideatore. L'immagine del catanese oggi restituita dall'epistolario belliniano è di gran lunga più dettagliata e tridimensionale di quella che l'amico avrebbe voluto cristallizzare nelle lettere attentamente selezionate: un ritratto che di certo nulla toglie ai meriti del compositore, e che al tempo stesso fornisce essenziali dati biografici, una vivida contestualizzazione storica e diversi spunti di riflessione circa la poetica di Bellini. Il merito è da attribuire innanzitutto al gran numero di missive e documenti rinvenuti dopo la pubblicazione, nel 1882, della prima raccolta organica delle lettere belliniane, curata dallo stesso Florimo³.

In quasi un secolo e mezzo di ricerche sono infatti emerse decine di documenti autografi. Biblioteche italiane e transalpine, cataloghi di case

antiquarie, fondi pubblici e aste private hanno restituito una quantità considerevole di materiale: una ricerca, questa, che con buona probabilità non può dirsi terminata. Potenzialmente inesauribile è anche il lavoro sulla manipolazione dei dati forniti da tale mole di materiale, specie se si soppesano le possibilità offerte dalle nuove tecnologie: si pensi, ad esempio, al ruolo della fotografia digitale ad alta risoluzione nella lettura e nell'interpretazione di documenti danneggiati dal tempo o da agenti esterni e a quello delle moderne tecniche di diagnostica dello stato di conservazione dei supporti scrittori; enormi passi in avanti sono stati fatti anche in direzione della lettura ottica e, in particolare, dell'HTR (*Handwritten Text Recognition*)⁴, così come nella raccolta, nella condivisione e nella visualizzazione dei dati, in gran parte connessi da enormi database.

Il progetto *Bellini Digital Correspondence* (BDC)⁵ prende le mosse da questi presupposti: nasce infatti come lavoro multidisciplinare applicato a un repertorio selezionato delle missive belliniane, con il proposito di integrare strumenti diversi – linguistici, musicologici e filologici – nella realizzazione di un'edizione scientifica completamente digitale. Il progetto si è avvalso perciò delle competenze di un numeroso gruppo di ricerca, con il coordinamento scientifico di Daria Spampinato (Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione del CNR di Catania) e Angelo Mario Del Grosso (Istituto di Linguistica Computazionale “Antonio Zampolli” del CNR di Pisa)⁶. I vantaggi di un'edizione digitale non concernono semplicemente l'utilizzo di un diverso medium; trovano bensì nelle recenti applicazioni un significato molto più radicale, che comprende – oltre ai benefici di uno spazio non limitato alle disponibilità del mezzo cartaceo, la possibilità di consultare riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione, la personalizzazione dell'output in base alle esigenze dell'utente – anche la metadattazione dei testi, l'integrazione dei dati e il collegamento con risorse online e repository pubblici autorevoli. BDC,

4 Il riconoscimento del testo a partire da un'immagine di un documento manoscritto è una tecnologia che deriva, con un livello di sofisticazione più elevato, dall'OCR (*Optical Character Recognition*), ossia il riconoscimento ottico dei caratteri manoscritti o a stampa.

5 *Bellini Digital Correspondence*, a cura di Angelo Mario Del Grosso e Daria Spampinato, 2017-2022, <<http://bellinidigitalcorrespondence.cnr.it>> [ultima consultazione in data 25/09/2022]. D'ora in avanti il progetto e la relativa edizione qui citata saranno abbreviati in BDC.

6 Si cita a tal proposito il contributo di Pietro Sichera (assegnista di ricerca dell'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione CNR di Catania) e di Erica Capizzi (borsista dell'Università di Catania) nella codifica delle lettere e nello sviluppo web; di Carla Congiu e Santa Pellino (tesiste dell'Università di Pisa), nella revisione della codifica e nella trasformazione dei file XML per software di visualizzazione EVT; di Salvatore Cristofaro (assegnista dell'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione CNR di Catania) nella progettazione e nella realizzazione dell'ontologia formale delle lettere. Nello specifico, si veda <<http://bellinidigitalcorrespondence.cnr.it/team/>>.

2 Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit., pp. 3-4.

3 FRANCESCO FLORIMO, *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbèra, 1882. Qualche anno prima Florimo aveva dato alle stampe i frutti della sua lunga ricerca sulle vicende della scuola napoletana (*Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869-71) in cui un intero capitolo era dedicato a Bellini, con la trascrizione di ampi passi tratti dalle sue lettere.

inoltre, è inserito nel contesto del progetto *BellinInRete*⁷ che, nella sua immediata articolazione, ha previsto il rinnovo del Museo Civico Belliniano di Catania, a partire da un allestimento che racconta il patrimonio materiale e immateriale tramite un percorso multicanale e immersivo.

Le lettere del Museo Civico Belliniano

Il Museo Civico Belliniano di Catania ha sede nelle stanze dell'elegante palazzo settecentesco Gravina Cruylas, dove nel 1801 Vincenzo Bellini nacque e trascorse infanzia e adolescenza. Di costui il museo custodisce vari cimeli, tra cui partiture autografe, libretti, quadri, pianoforti, busti e oggetti personali, nonché 234 lettere⁸. Tra queste – da Bellini inviate o ricevute – quaranta sono manoscritti autografi del compositore e, sebbene tale repertorio costituisca una parte numericamente esigua dell'epistolario belliniano, ne rappresenta anche una porzione particolarmente significativa, che si snoda lungo gli ultimi sei anni dell'arco biografico e creativo del catanese. La raccolta si apre con la supplica inviata a Stefano Notarbartolo, duca di Sammartino e Intendente del Valle di Catania, al quale Bellini è presentato come un giovane promettente «impossibilitato dalla sua povertà» (la lettera è del 1819)⁹ e consta di altre trentanove lettere distribuite tra il 20 gennaio 1830¹⁰ e il 3 settembre 1835¹¹: oltre questa data, non si conoscono ulteriori missive scritte da Bellini, che morì a Puteaux solo venti giorni più tardi.

Di tali lettere, varie contengono riferimenti a Florimo e messaggi o comunicazioni indirizzate all'amico; una missiva¹², nello specifico, è stata abbozzata per essere spedita allo stesso Florimo, destinatario privilegiato dell'epistolario belliniano. Nel *corpus* epistolare conservato al museo, invece, l'interlocutore più frequentemente interpellato è Vincenzo Ferlito, zio materno del compositore e canale confidenziale per inviare

notizie e saluti al resto della famiglia. Tra gli altri destinatari si annoverano colleghi e contatti professionali (i compositori Giovanni Battista Perucchini e Saverio Mercadante, il librettista Carlo Pepoli, l'impresario Federico Massimiliano Doca, il tenore Alberico Curioni, l'editore milanese Giovanni Ricordi e quello parigino Eugène-Théodore Troupenas), nonché amici (Filippo Santocanale a Palermo, Giuditta Cantù Turina e Pietro Ponzani a Milano, il conte Ottavio Giulio Maria Tasca a Bergamo) e mecenati (le duchesse Eleonora Statella e Sophia Johnstone).

I contenuti e lo stile delle lettere sono straordinariamente eterogenei e – in base al destinatario – è possibile notare differenze significative nell'uso della lingua (è in francese, ad esempio, la minuta indirizzata a Troupenas¹³) e nel tenore (dalle più formali, come quelle per il marchese Francesco Saverio del Carretto¹⁴ e la duchessa Eleonora Statella¹⁵, alle disimpegnate comunicazioni per la famiglia e gli amici¹⁶). La lettera inviata il 14 febbraio 1834 a Giovanni Galeota, segretario della Società d'Industria e Belle Arti di Napoli, offre un punto di vista interessante sulle preoccupazioni del compositore riguardo al linguaggio da usare nelle missive più formali. La versione «pulita» della lettera (inviata a Florimo nella medesima data) è infatti accompagnata da una minuta – conservata al museo con la segnatura LL1.13.II – che mostra non solo uno sforzo dello scrivente nella cernita della lezione «ritenuta più corretta sul piano ortografico e morfosintattico e nell'uso della punteggiatura» ma anche una revisione di tipo stilistico, tesa a premiare le «soluzioni lessicali reputate più colte» e la «maggiore concisione ed essenzialità»¹⁷. Tali scelte riguardano anche il lessico di ambito musicale, per cui nella medesima lettera il vocabolo «comporre», ad esempio, è sostituito con «creare musica»¹⁸. Come sottolineato da Graziella Seminara, si tratta di

7 Il progetto è stato finanziato con i fondi del Patto per Catania (Fondo Sviluppo e Coesione della Presidenza del Consiglio dei Ministri/FESR Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale 2014-2020/Patto per Catania) e realizzato sulla base di un Accordo stipulato dal Comune di Catania con l'Università degli studi di Catania (Dipartimento di Scienze Umanistiche) e con l'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione del CNR.

8 Per una descrizione approfondita dell'epistolario e delle edizioni che lo hanno pubblicato si veda *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., pp. 1 e ss. Per una sintetica descrizione del repertorio epistolare conservato presso il Museo Civico Belliniano si veda, invece, SANTA PELLINO, *Bellini Digital Correspondence: ottimizzazione della fruizione web mediante EVT ed utilizzo delle tecnologie XML-based Saxon-JS2, XQuery ed eXist-db*, Tesi di Laurea dell'Università di Pisa, A.A. 2020-21, pp. 6-7.

9 Nel catalogo del museo, la lettera è contrassegnata come LL1.1 (Vincenzo Bellini a Stefano Notarbartolo, duca di Sammartino, in Catania, [maggio] 1819).

10 LL1.2 (Vincenzo Bellini a Giuditta Cantù Turina, in Venezia, 20 gennaio 1830).

11 LL1.35 (Vincenzo Bellini a [Giovanni Ricordi], in Puteaux, 3 settembre 1835).

12 LL1.30 (Vincenzo Bellini a Francesco Florimo, in Parigi, 1° giugno 1835).

13 LL31.II, oltre alle minute LL1.24.II (Vincenzo Bellini a destinatario sconosciuto, in Parigi, [maggio 1835]) e LL31.I (Vincenzo Bellini a destinatario sconosciuto, in Parigi, [giugno 1835]).

14 LL1.34.I (Vincenzo Bellini a Francesco Saverio Del Carretto, in Puteaux, [agosto 1835]).

15 In questo caso si tratta di una minuta, LL1.32.I (Vincenzo Bellini a Eleonora Statella, in Parigi, [giugno 1835]), in cui sono evidenti gli sforzi del compositore nel cercare un tono forbito e le migliori soluzioni espressive. Molte altre minute dallo stile particolarmente formale sono prive di un riferimento esplicito al destinatario (ad esempio, LL1.8, LL1.21, LL1.23.II, LL1.24.I).

16 «Io mi trovo in campagna con Levy, ove ci divertiamo estremamente. Vicino di Parigi, se vogliamo fracassi nei piaceri accorriamo: in campagna poi ci abbiamo i tranquilli nella vita monotona»; LL1.29 (Vincenzo Bellini a Pietro Ponzani, in Parigi, 30 maggio 1835).

17 *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., p. 26.

18 LL1.13.II (Vincenzo Bellini a Giovanni Galeota, in Parigi, 14 febbraio 1834), c. 1v, righe 13-14. Interessanti, a tal proposito, sono anche le numerose correzioni che denunciano le esitazioni di Bellini nella scelta tra la seconda o la terza persona singolare («tu»/«lei») e la seconda plurale («voi»), nel rivolgersi al proprio interlocutore (cfr. LL1.17 e LL1.23.II).

indizi di uno strenuo impegno a riscattare il proprio *modus scribendi*, che scaturiva di certo dal confronto del musicista con un *milieu* aristocratico colto e di levatura europea e dalla frequentazione della produzione letteraria contemporanea in funzione della individuazione di soggetti adeguati per i libretti delle proprie opere¹⁹.

Numerose, nel *corpus* epistolare del museo, sono le informazioni che concernono la breve ma intensa carriera belliniana, con vari riferimenti alle ultime opere, scritte per Milano (*La Sonnambula* e *Norma*²⁰, entrambe del 1831), per Parigi (*I Puritani*²¹, 1835), per il Teatro La Fenice di Venezia (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830, e *Beatrice di Tenda*, 1833²²). Bellini allude spesso agli apprezzamenti raccolti dalle rappresentazioni e in particolare al successo dei *Puritani*, ben esemplificato nell'entusiasmo della chiusa della lettera LL1.19: «In altra mia mi diffonderò di più; per ora sappia che i Puritani di sera in sera più fanno fanatismo, e che in tutto Parigi non si parla d'altro»²³. Peculiare, in tale contesto, è anche l'attenzione che traspare in varie lettere nei riguardi di un'accurata raccolta della rassegna stampa: in più occasioni l'epistolario ritrae il compositore impegnato nel rintracciare e commentare le recensioni e le opinioni della critica («Florimo ha fatto bene rimettervi tutti gli articoli francesi; di già è suo sistema; e poi io ne l'avea pregato; come pure vi ha dovuto rimettere tutti i giornali di Napoli che ne hanno parlato»²⁴), specie quando queste provengono direttamente dalla penna di amici e conoscenti²⁵.

Il *corpus* epistolare del Museo Civico Belliniano offre – oltre a uno spaccato variopinto e dettagliato sulla quotidianità del musicista e a importanti dettagli sulle vicende che interessano la creazione e la messa in scena delle ultime opere – vari spunti di riflessione su temi particolarmente

interessanti da un punto di vista storico e sociologico, tra cui l'ingerenza della censura²⁶, la rivendicazione – da parte del compositore – di un compenso equo e adeguato al lavoro svolto²⁷ o la consapevolezza dell'importanza del riconoscimento dei diritti d'autore²⁸.

Dalla carta al web

All'interno del progetto BDC, le quaranta lettere autografe conservate nel Museo Belliniano di Catania sono state oggetto di una nuova edizione digitale, volta a garantirne la conservazione a lungo termine, la pubblicazione sul web e quindi una più semplice e immediata fruizione da parte di ricercatori in ambito accademico così come di musicisti e appassionati di musica. L'edizione – indirizzata ad utenti con preparazione musicale non omogenea – è liberamente consultabile, oltre che online, su uno schermo touch all'interno dell'allestimento del Museo Belliniano, che accompagnano il visitatore in un percorso immersivo tra i documenti autografi del compositore.

Al fine di garantirne il necessario rigore scientifico, le trascrizioni delle lettere che compongono il repertorio sono state effettuate sulla base dell'edizione critica a stampa curata da Graziella Seminara e pubblicata nel 2017²⁹. Tale edizione raccoglie tutta la corrispondenza belliniana conosciuta alla data di pubblicazione – lettere (di e a Bellini), biglietti e minute – e per ogni documento, insieme alla trascrizione, vengono fornite informazioni riguardanti il destinatario, il luogo e la data di compilazione, l'attuale ubicazione dell'autografo e la consistenza del documento. Oltre ad essere l'edizione più recente, quella di Seminara ha il merito di vagliare l'autenticità di alcune lettere, specie nel caso del nucleo più antico dell'epistolario, raccolto e pubblicato da Florimo³⁰, e di alcuni importanti inediti, assenti nelle edizioni precedenti, tra cui quelle di Luisa Cambi³¹ e di Carmelo Neri³². Come evidenziato da Fabrizio Della Seta nella *Prefazione* all'edizione, il lavoro di Seminara vanta infatti «un significativo apporto di nuove acquisizioni, appositamente riscontrate – fin dove era possibile – sugli originali, edite secondo i criteri filologici e linguistici più rigorosi

19 Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit., p. 26.

20 Riferimenti a entrambe le opere sono presenti nelle lettere LL1.11 e LL1.14; la *Norma* è inoltre citata nelle lettere LL1.8, LL1.9, LL1.20, LL1.22.

21 L'opera è citata implicitamente nelle lettere LL1.13.II, LL1.14 e LL1.16; riferimenti espliciti compaiono invece in LL1.19, LL1.20, LL1.25, LL1.26, LL1.31.II, LL1.32.II, LL1.34.I, LL1.35.

22 Su *I Capuleti e i Montecchi* sono spese alcune parole nelle lettere LL1.4 e LL1.5; la *Beatrice di Tenda* trova invece riferimenti importanti nelle minute LL1.15 e LL1.32.I.

23 LL1.19 (Vincenzo Bellini a Vincenzo Ferlito, in Parigi, 4 febbraio 1835), c. 1r, righe 11-14.

24 LL1.26 (Vincenzo Bellini a Vincenzo Ferlito, in Parigi, 18 maggio 1835), c. 1v, righe 11-14. Si veda anche nella lettera LL1.32.II («Ora che il caldo delle rapp[resentazio]ni è passato non desidero più d'avere i giornali che parlano dei Puritani, ma se l'avete di già potrete darli a Pepoli che me li porterà al suo ritorno a Parigi», c. 1r, righe 7-12) o il *post scriptum* della LL1.9 («V'accludo un piccolo articolo su Norma», c. 2r, righe 4-6).

25 Si veda il riferimento – contenuto nella lettera LL1.6 (Vincenzo Bellini a Ottavio Tasca, in Como, 24 agosto 1830) – all'articolo pubblicato dallo stesso conte Tasca sul «Giornale della Provincia di Bergamo», a proposito dell'allestimento de *La Straniera* al Teatro Ricciardi di Napoli, nell'agosto del 1830.

26 Cfr. LL1.25 (Vincenzo Bellini a Filippo Santocanale, in Parigi, [14 maggio 1835]).

27 Cfr., tra le altre, LL1.9 (Vincenzo Bellini a Giovanni Battista Perucchini, in Napoli, 28 gennaio 1832).

28 Cfr. LL1.34 (Vincenzo Bellini a Francesco Saverio Del Carretto, in Puteaux, [agosto 1835]).

29 Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit. Si ringrazia la Casa Editrice Leo S. Olschki per la gentile concessione.

30 FLORIMO, *Bellini*, cit.

31 LUISA CAMBI, *Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943. Si tratta della prima edizione critica delle lettere belliniane.

32 CARMELO NERI, *Lettere di Vincenzo Bellini. 1819-1835*, Catania, Publicicula, 1991.

```

<body xml:lang="it">
  <pb facs="#LL1.6_folio_1r" n="1" xml:id="LL1.6_fol_1r"/>
  <div n="o_01" type="opener">
    <dateline n="ab_01">
      <s n="s_01" type="sentence">
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_01" n="1" xml:id="LL1.6_lb_1r_01"/>
        <hi rend="align(right)">
          <placeName ref="TEI-ListPlace.xml#C0">Como</placeName>
          <date cert="high" resp="#GS" when="1830-08-24">24<am>: </am> Agosto 30<am>: </am></date>
        </hi>
      </s>
    </dateline>
  </div>
  <div type="letter-body">
    <salute n="ab_02">
      <s n="s_02" type="sentence" rend="align(left)">
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_02" n="2" xml:id="LL1.6_lb_1r_02"/>
        Mio caro <persName ref="TEI-ListPerson.xml#TascaOttavioGiulioMaria">Tasca</persName>
      </s>
    </salute>
    <space quantity="2" unit="line"/><!-- prossemica -->
    <ab n="ab_03" next="#LL1.6_ab_03_1v" part="I" rend="first_line_indented" type="parag" xml:id="LL1.6_ab_03_1r">
      <s n="s_03" type="sentence">
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_03" n="3" xml:id="LL1.6_lb_1r_03"/>
        Mi portai da tua cognata e mi
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_04" n="4" xml:id="LL1.6_lb_1r_04"/>
        feci annunziare: sfortunatamente era per <w>anda
        <lb break="no" facs="#LL1.6_line_1r_05" n="5" rend="double-stroke" xml:id="LL1.6_lb_1r_05"/>
        re</w> a pranzo, e non potei parlare che con suo
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_06" n="6" xml:id="LL1.6_lb_1r_06"/>
        <rs type="person">marito,</rs> a cui consegnai la tua lettera, <w>dando
        <lb break="no" facs="#LL1.6_line_1r_07" n="7" rend="double-stroke" xml:id="LL1.6_lb_1r_07"/>
        gli</w> le relazioni dello stato di tutta la bella
        <lb facs="#LL1.6_line_1r_08" n="8" xml:id="LL1.6_lb_1r_08"/>
        tua famiglia.
      </s>
    </ab>
  </div>

```

Fig. 1 - Parte del file XML contenente la codifica della lettera LL1.6 (Vincenzo Bellini a Ottavio Tasca, in Como, 24 agosto 1830)

e aggiornati, minuziosamente descritte e commentate. [...] Con la consapevolezza, beninteso, che in questo ambito nulla è detto una volta per tutte»³³.

Sebbene basata su un'edizione a stampa, BDC è un'edizione totalmente digitale: il *corpus* epistolare del museo è stato infatti codificato in XML (*eXtensible Markup Language*)³⁴ secondo le ultime linee guida TEI (*Text Encoding Initiative*) P5³⁵. Il principio e il metodo della codifica del testo permettono non solo la visualizzazione dell'edizione su un supporto digitale (il markup è infatti il sistema impiegato da qualsiasi programma di videoscrittura e di videolettura), ma anche di marcare semanticamente un testo e il suo aspetto sulla pagina. La codifica è in sostanza il necessario passaggio

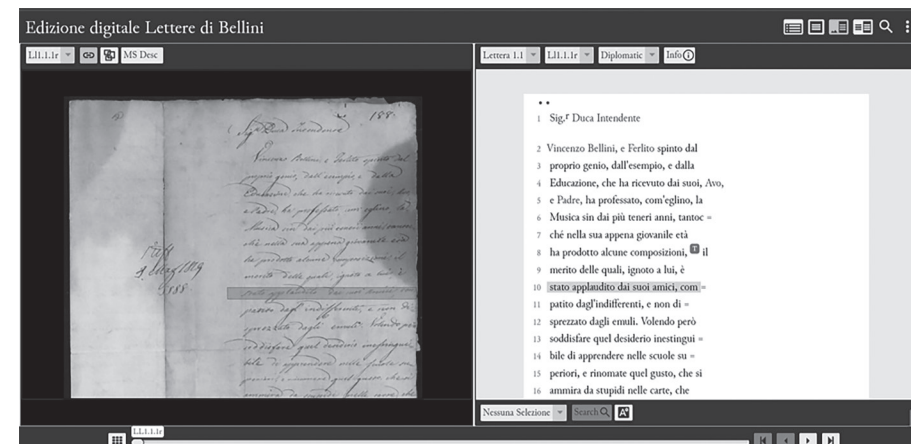


Fig. 2 - Schermata dell'edizione e collegamento testo-immagine

che “traduce” il testo in un formato comprensibile da un elaboratore elettronico, in modo da rendere possibili le operazioni di elaborazione, ricerca e interconnessione tra vocaboli, layout e concetti. Tutte le lettere del *corpus* belliniano sono state codificate secondo tale standard (fig. 1), e corredate dalle liste dei luoghi, delle persone, delle organizzazioni e delle opere belliniane citate, oltre quelle dei termini di ambito musicale e dei riferimenti bibliografici.

BDC è inoltre un'edizione facsimilare *image-based*, in cui la riproduzione del manoscritto ad alta risoluzione è affiancata dal relativo testo della trascrizione, consultabile sia nella veste diplomatica sia in una versione interpretativa. Tale caratteristica è stata implementata attraverso l'adattamento del software open source EVT (*Edition Visualization Technology*)³⁶, che fornisce le funzionalità per la vista parallela testo-immagine a granularità di riga e la visualizzazione di hotspot (ovvero di aree della pagina manoscritta con particolare valore semantico). Attivando l'apposita funzione, quindi, il testo è navigabile riga per riga e, al passaggio del mouse (o al tocco del dito, nel caso del dispositivo museale), ogni zona d'interesse dell'immagine digitale viene evidenziata insieme alla corrispondente porzione testuale e viceversa (fig. 2).

Poiché il progetto BDC si inserisce in un contesto didattico – che ha previsto una prima codifica di buona parte del *corpus* da parte di studenti, tirocinanti e tesisti del corso di Codifica dei Testi dell'Università di Pisa –, la prima fase del lavoro ha richiesto un'approfondita analisi dei

33 Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit., p. V.

34 XML (<<https://w3.org/XML/>>) è un metalinguaggio informatico sviluppato e mantenuto dal W3C (*World Wide Web Consortium*) per strutturare, conservare e scambiare informazioni in un formato *machine readable*. Consiste in un insieme di regole per definire dei linguaggi di marcatura (*markup*) progettati per definire il significato di qualsiasi elemento contenuto in un testo o in un documento.

35 La TEI (<<https://tei-c.org/>>) è uno dei linguaggi di marcatura in XML che associa significato ai concetti del testo. Per una rapida introduzione ai principi della codifica e al loro utilizzo in ambito filologico, si veda TIZIANA MANCINELLI e ELENA PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020, in particolare le pp. 60-68.

36 Ideato da Roberto Rosselli Del Turco, EVT (<<http://evt.labed.unipi.it/>>) è basato sugli standard del web (HTML, CSS, Javascript) e progettato specificamente per creare edizioni digitali di testi codificati in TEI-XML; consentire agli utenti di visualizzare, leggere e confrontare le edizioni in un ambiente digitale di facile utilizzo.

documenti per identificare le informazioni testuali e paratestuali che sarebbero state oggetto della successiva codifica. Inoltre, il prodotto del lavoro degli studenti – per quanto importante e valorizzante da vari punti di vista – ha reso necessaria un’ulteriore fase di armonizzazione e omogeneizzazione dei criteri adottati nella codifica dei documenti³⁷. Lo schema di codifica così prodotto consente di registrare e di elaborare i dati relativi al *corpus* belliniano – particolare attenzione è stata rivolta agli aspetti metatestuali relativi alla conformazione fisica delle lettere (le modalità di piegatura e le condizioni di conservazione, i timbri postali e le classificazioni delle mani differenti da quella di Bellini), a complemento dell’edizione cartacea – e di sviluppare funzionalità di navigazione avanzate, che descrivono informazioni di natura storico-critica, codicologica e linguistica³⁸.

Parallelamente, sono stati implementati tutti i passaggi necessari alla configurazione e alla personalizzazione del software di visualizzazione EVT; è stato inoltre sviluppato uno strumento, il tool *ZoneRW* (*Zone Read Write*)³⁹, che permette la verifica delle coordinate delle regioni d’interesse delle immagini nel collegamento con le relative porzioni testuali⁴⁰ (fig. 3).

Il modello proposto in questo progetto è del tutto generale e quindi riutilizzabile in altri contesti simili: BDC è infatti completamente open source e open access⁴¹.

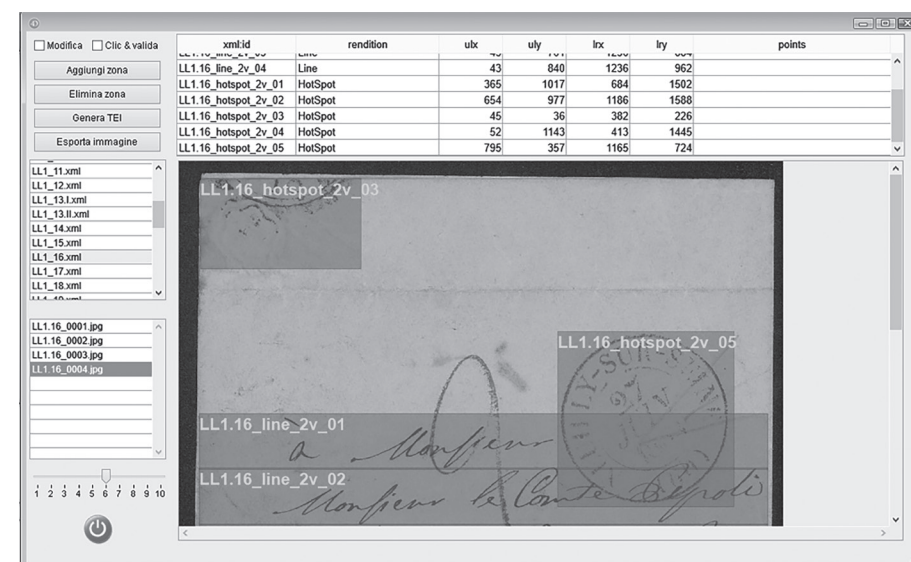


Fig. 3 - Schermata principale di *ZoneRW* per la visualizzazione delle regioni di interesse

Codificare un epistolario

Oltre alla tradizionale codifica delle gerarchie strutturali del documento e delle gerarchie logiche del testo, lo schema di codifica consente di rappresentare anche informazioni relative al contenuto delle lettere (attraverso gli elementi <front>, <body> e <back> di <text>) e alla struttura materiale del carteggio (tramite l’elemento <facsimile>). La forte connotazione, in termini contenutistici e formali, del repertorio preso in esame in BDC ha reso d’altro canto necessario l’adattamento dello schema di codifica alle caratteristiche peculiari di un epistolario, effettuato principalmente tramite l’adozione di due importanti estensioni dell’instestazione TEI nel file sorgente della codifica: si tratta di due elementi del linguaggio di markup, ossia <correspDesc> (per rappresentare le informazioni sulla corrispondenza) e <msDesc> (per la descrizione fisica delle lettere). Le informazioni codificate in questi elementi possono essere consultate, in EVT, nella sezione “MS Desc” – che offre un riepilogo dei metadati e dei contenuti testuali per ciascun *item* del *corpus*, compresi incipit e explicit della lettera, e la relativa bibliografia – e nella sezione “Info”, dove si può reperire una descrizione codicologica della fonte primaria e (dal momento che ogni lettera è utilizzata come busta di se stessa) le informazioni sul destinatario, sulle date e sui luoghi della corrispondenza (fig. 4).

Informazioni di tipo storico-critico possono essere reperite anche all’interno dello spazio riservato alla trascrizione del testo: quest’ultima è infatti

37 I criteri di codifica e le scelte editoriali sono dichiarate in ANGELO MARIO DEL GROSSO, LAURA MAZZAGUFO e DARIA SPAMPINATO, *Norme editoriali e di codifica*, <<http://bellinidigitalcorrespondence.cnr.it/scelte-editoriali/>>, in BDC. Le scelte editoriali sono state condotte sulla base dell’edizione a stampa, con alcune opportune modifiche connesse alle peculiarità dell’edizione digitale.

38 Le funzioni dell’edizione sono illustrate nel dettaglio in *L’edizione digitale*, <<http://bellinidigitalcorrespondence.cnr.it/ledizione-digitale/>>, in BDC.

39 Il tool è stato sviluppato da Pietro Sichera ed è liberamente disponibile su GitHub all’indirizzo <<https://github.com/pierpaolosichera/ZoneRW>>. Cfr. SANTA PELLINO, PIETRO SICHERA, ANGELO MARIO DEL GROSSO e DARIA SPAMPINATO, *Dalla codifica alla fruizione: l’edizione digitale Bellini Digital Correspondence*, in FABIO CIRACÌ, GIULIA MIGLIETTA e CAROLA GATTO (a cura di), *AIUCD 2022 – Proceedings*, in «Umanistica Digitale», 2022, pp. 163-168 (<<https://amsacta.unibo.it/6848/>>).

40 Tutti i contributi alla realizzazione dell’edizione sono segnalati in *Team*, <<http://bellinidigitalcorrespondence.cnr.it/team/>>, in BDC.

41 Un approfondimento sulla metodologia, la gestione delle immagini e l’adattamento del modello di codifica è disponibile in PELLINO *et al.*, *Dalla codifica alla fruizione*, cit. e in ANGELO MARIO DEL GROSSO, ERICA CAPIZZI, SALVATORE CRISTOFARO, MARIA ROSA DE LUCA, EMILIANO GIOVANNETTI, SIMONE MARCHI, GRAZIELLA SEMINARA e DARIA SPAMPINATO, *Bellini’s Correspondence: A Digital Scholarly Edition for a Multimedia Museum*, in «Umanistica Digitale», 3/7, 2019, pp. 23-47 <<https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9162>> [consultato in data 25/09/2022].

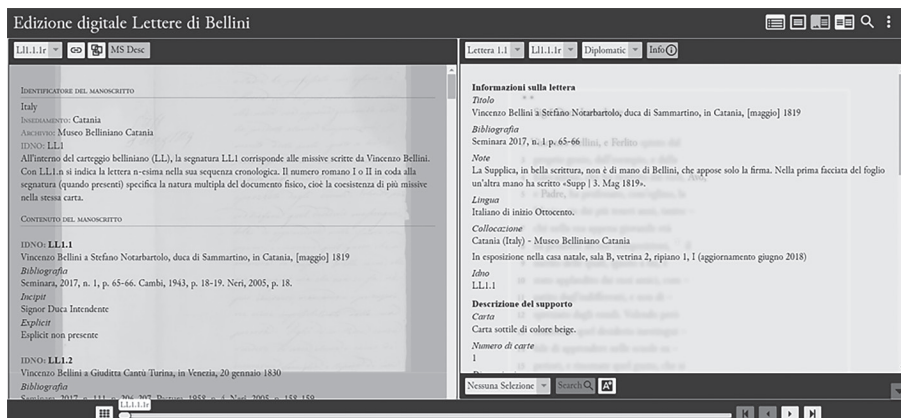


Fig. 4 - Sezioni “MS Desc” (a sinistra) e “Info” (a destra) in BDC

corredata da commenti e note tratte dall’edizione a stampa (fatta eccezione per specifici casi, di cui si segnala la responsabilità), ed evidenzia le entità nominate (nomi di persona e di luogo, nomi di organizzazioni) di rilievo per la comprensione del contenuto. Sono segnalati e annotati anche i nomi delle opere belliniane e i termini musicali, i quali – come si è accennato – appaiono con significativa frequenza⁴². La metadattazione di queste informazioni ha reso possibile anche il linking con repertori e banche dati lessicografiche di dominio musicale, quali il RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)⁴³ e il LesMu⁴⁴.

La codifica del *corpus* epistolare belliniano ha inoltre comportato un’accurata analisi della fonte primaria in quanto oggetto manoscritto: insieme alla grande mole di informazioni, dati, curiosità e aneddoti, Bellini immortala su carta anche dubbi e ripensamenti, correzioni e lezioni alternative, aggiunte in interlinea e precisazioni, che sono spie importanti del suo *modus scribendi* e spesso rivelano più di quanto effettivamente accolto in una eventuale redazione definitiva. Di contro, un manufatto di questo tipo comporta alcune difficoltà interpretative (e l’adozione di conseguenti scelte editoriali) che erano ben evidenti già nel lavoro critico di Florimo:

La prima [difficoltà] fu d’interpretare lettere di cinquant’anni addietro, scritte sopra carta finissima, per dritto e per traverso e quasi tutte annerite e in qualche luogo bruciate per le precauzioni sanitarie di quel tempo d’invasione colerica. Questo mi rendeva impossibile di

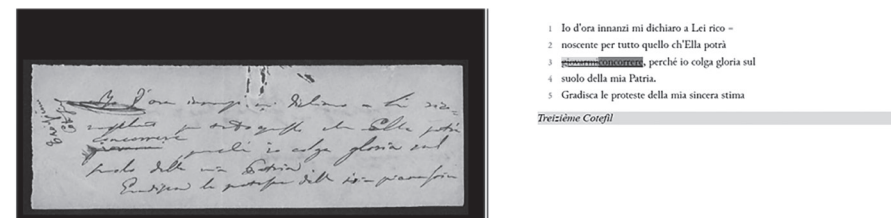


Fig. 5 - Esempio di differenziazioni tipografiche in presenza di interventi autoriali nella lettera LL1.13.I, c. 1v

consegnarle originalmente nelle mani del tipografo. Ci bisognava un interprete più che un copista⁴⁵.

Una consultazione dell’edizione nella sua veste digitale offre all’utente alcuni importanti strumenti per affrontare tali difficoltà, a partire dalla possibilità di ingrandire e ruotare le riproduzioni fotografiche delle lettere e identificare sullo specchio della pagina particolari porzioni di testo. È stato mantenuto, in BDC, l’approccio conservativo adottato nell’edizione Seminara, teso a «recuperare tutti i tratti precisi della scrittura belliniana»⁴⁶. Data la natura digitale del progetto BDC, tuttavia, si è ritenuto opportuno adottare sistemi di registrazione dei fenomeni scrittori più consoni a una visualizzazione su schermo, che fanno uso di differenziazioni tipografiche, colori e pop-up testuali. Gli interventi autoriali, ad esempio, sono evidenziati nella trascrizione diplomatica con il colore rosso (cancellature, lacune) e verde (aggiunte in riga, a margine o in interlinea); le porzioni di testo non autografe (annotazioni di catalogatori, signature, contenuto testuale di timbri e filigrane) sono invece trascritte in riquadri di colore grigio⁴⁷ (fig. 5).

Lo schema di codifica ha preso in esame anche il significativo sostrato dialettale siciliano – e più genericamente meridionale – della scrittura belliniana (si veda, ad esempio, l’uso di parole come «cunziariotu», nella lettera LL1.25), così come il frequente uso di francesismi lessicali e sintattici («una stalle», in LL1.18, o l’espressione «ma *persona* mi scrive più» in LL1.33).

Particolarmente rilevante nel processo di codifica è stata anche la marcatura delle convenzioni stilistiche adottate da Bellini nel contesto della cosiddetta “grammatica epistolare” ottocentesca, rintracciabili nell’uso di reiterate formule di esordio e di congedo, di particolari *topoi* epistolari e della prossemica in funzione espressiva (nelle lettere più formali, degli spazi

42 In particolare, per la terminologia musicale si è fatto riferimento a FABRIZIO DELLA SETA (a cura di), *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci, 2010.

43 <<https://rism.info/>>.

44 FIAMMA NICOLodi, PAOLO TROVATO, RENATO DI BENEDETTO, LUCA AVERSANO e FABIO ROSSI (a cura di), *LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.

45 FLORIMO, *Bellini*, cit., p. VIII. Il passo è citato in *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., p. 5.

46 *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., p. 14.

47 Cfr. DEL GROSSO *et al.*, *Norme editoriali*, cit., in cui la casistica pertinente a vari fenomeni scrittori e le relative soluzioni editoriali sono illustrate dettagliatamente.

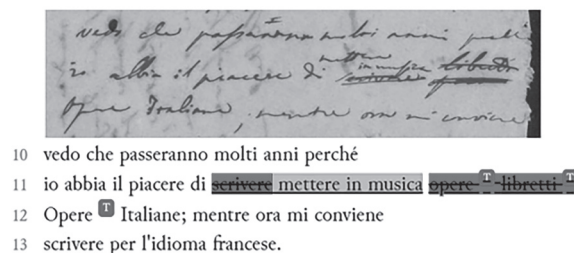


Fig. 6 - LL1.24 (Vincenzo Bellini a destinatario sconosciuto, in Parigi, [maggio 1835]), c. 1r, righe 10-12 (riproduzione della lettera e relativa trascrizione)

bianchi separano l'intestazione dal corpo della lettera e la loro ampiezza si direbbe direttamente proporzionale al rapporto gerarchico tra Bellini e i suoi interlocutori). L'assegnazione di particolari elementi XML-TEI alle rispettive porzioni testuali (come l'elemento <salute> per indicare il saluto del destinatario, <dateLine> per isolare la riga di testo – solitamente la prima, in alto – contenente data e luogo di spedizione della lettera, e così via⁴⁸) permette di rendere tali informazioni immediatamente rintracciabili.

Una poetica belliniana, tra le righe

Molte delle questioni linguistiche, sintattiche e stilistiche evidenziate dall'edizione a stampa da un lato e dal lavoro di codifica dall'altro sono indice di una precisa cognizione, da parte del compositore, dei propri mezzi espressivi, esercitati anche al di fuori del pentagramma. L'attenzione nell'organizzazione delle frasi e nelle scelte lessicali, testimoniata dai diversi stadi redazionali delle minute, trova nella corrispondenza epistolare belliniana un esercizio costante; dopotutto, come sottolineato da Seminara, «la consapevolezza delle tecniche della scrittura non deve sorprendere in un artista come Bellini, impegnato in una rigorosa ricerca compositiva»⁴⁹.

Le numerose cancellature autoriali (di cui si è dato conto nella codifica, con particolare attenzione per la casistica semanticamente rilevante) e i molteplici episodi di sostituzione di porzioni di testo (fig. 6) testimoniano un lavoro di fino sul lessico – specie musicale – da parte dell'autore, che meriterebbe forse un ulteriore approfondimento da parte degli studi belliniani.

Sebbene Bellini non abbia mai dimostrato l'intenzione di teorizzare le logiche e i metodi della propria attività compositiva (caratteristica comune, d'altronde, a molte altre personalità artistiche della sua generazione), nelle

lettere numerosi dettagli tradiscono una precisa poetica, del tutto coerente con la sua materializzazione nelle pagine musicali. Le missive indirizzate a Carlo Pepoli, librettista dei *Puritani*, ne sono un interessante esempio. «Il tono confidenziale – scrive Seminara⁵⁰ – con il quale [Bellini] si rivolgeva al poeta bolognese, non esente da un senso di superiorità tradito dall'inclinazione per i vezzezzeggiativi, trasmette un malcelato fastidio per l'incapacità di Pepoli di concepire il testo poetico in funzione della drammaturgia musicale».

Mio caro Carluccio, Avendo steso l'intero duetto e mancando in esso qualche cosetta, desidererei che tu t'incomodassi a venire a Puteau per tutto fissare, e nell'istesso tempo darmi la sortita di Rubini, se è terminata⁵¹.

Le motivazioni sono espresse chiaramente nelle lettere:

Il successo dei *Puritani* è sempre cresciuto nei saloni tutti: l'effetto anche in cammera è meraviglioso; ma ci vogliono buoni dilettranti. Il libro ha il gran difetto che non è bene dialogato: le situazioni sono belle, l'espressioni ripetute, comuni, stupide qualche volta, in una parola si vede che chi l'ha scritto non avea ne cuore, ne cognizioni per bene esprimere i sentimenti dei suoi personaggi: questo difetto nulla tolse all'esito di Parigi perché qui le parole non le capiscono; ma toglierà molto all'effetto sui teatri d'Italia⁵².

La questione è cruciale per Bellini, che considerava il libretto «pedamento d'un'opera»⁵³ e la «scelta del libro oggimai [...] più difficile ancora dell'istesso creare musica»⁵⁴. Dall'epistolario belliniano si intuisce, inoltre, come il libretto – pur svolgendo un ruolo tanto importante nell'economia dell'opera – non costituisse di regola il punto di partenza del processo creativo. Nella lettera LL1.8, ad esempio, è evidente come Bellini abbia già iniziato a lavorare alla musica della *Norma* prima che Felice Romani ne scrivesse il libretto:

La mia salute è sana, e di già sono applicato alla nuova opera che deve darsi alla Scala pel 26: di Dicembre prossimo: Il soggetto è Norma tragedia di M:^r Soumet: io la trovo interessante e se Romani ne ricaverà una bella poesia potrà venire un bel libretto⁵⁵.

⁵⁰ Ivi, p. 34.

⁵¹ LL1.16 (Vincenzo Bellini a Carlo Pepoli, in Puteaux, 26 giugno 1834), c. 1r, righe 3-11.

⁵² LL1.26 (Vincenzo Bellini a Vincenzo Ferlito, in Parigi, 18 maggio 1835), c. 1r, righe 11-21.

⁵³ LL1.14 (Vincenzo Bellini a Giovanni Galeota, in Parigi, [febbraio 1834]), c. 1r, riga 23.

⁵⁴ LL1.13.II (Vincenzo Bellini a Giovanni Galeota, in Parigi, 14 febbraio 1834), c. 1v, righe 12-14.

⁵⁵ LL1.8 (Vincenzo Bellini a destinatario sconosciuto, in Milano, [settembre 1831]), c. 1r, righe 11-12 e c. 1v, righe 1-6.

⁴⁸ Cfr. DEL GROSSO et al., *Norme editoriali*, cit.

⁴⁹ Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit., p. 24.

Altri passaggi dell'epistolario belliniano forniscono preziose indicazioni sul metodo di lavoro del compositore, il quale «appuntava in pagine e pagine di schizzi, oggi conservate per lo più al Museo Belliniano di Catania, frasi melodiche più o meno compiute, che avrebbe poi adattato ai versi del testo poetico e ai contenuti del dramma»⁵⁶. La ricostruzione del processo creativo, l'interpretazione delle sporadiche indicazioni di prassi esecutiva e le tracce di una formalizzazione della poetica sono solo parte dell'instimabile lascito fissato da Bellini nella propria corrispondenza: un'eredità che, fortunatamente, il pudore e i ben calcolati interessi di Florimo non hanno potuto scalfire.

LA MUSICA STRETTA FRA SCIENZA E POLITICA: LE ORCHESTRE AL TEMPO DEL COVID

di Luca Giovanni Logi*

Questo articolo intende ricostruire, a futuro ricordo, le prassi esecutive che si sono dovute letteralmente improvvisare nel corso dell'epidemia di Covid-19 degli anni dal 2020 al 2022. Per trovare un evento maggiormente penalizzante nei confronti dei musicisti e degli spettatori bisogna risalire alle distruzioni della Seconda Guerra Mondiale. L'autore della presente memoria, che ha vissuto questi eventi in qualità di funzionario del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, uno dei teatri che più hanno cercato a livello non solo italiano ma anche europeo di mandare avanti l'attività produttiva nonostante le difficoltà, cercherà di ricostruire le principali evoluzioni, attingendo alla propria memoria. Non senza due difficoltà: la prima è che il fenomeno Covid ha generato una vera e propria alluvione di normative, spesso contraddittorie, spesso modificate dopo breve tempo e difficili da ricostruire a posteriori; la seconda, che per due anni ci siamo tutti improvvisati epidemiologi dilettanti, ma le caratteristiche del virus sono emerse gradualmente; il sovrapporsi delle informazioni rende difficile la ricostruzione dei primi momenti.

Nel raccontare la mia esperienza, prenderò in considerazione principalmente la normativa che riguarda gli esecutori, piuttosto che quella per il pubblico. A mio avviso, paradossalmente si è tentato di impostare i criteri di lavoro per gli esecutori secondo criteri scientifici, mentre il pubblico sembra essere stato gestito più secondo criteri di mediazione politica o anche solo di gestione dell'immagine piuttosto che secondo considerazioni rigorose. Si può solo accennare ad una questione di carattere economico,

* **Luca Giovanni Logi** ha studiato nei conservatori di Bari e Milano, diplomandosi presso quest'ultimo in violino e composizione. Dal 1988 è il Responsabile Archivio Musicale della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; in questa veste ha collaborato con i maggiori direttori d'orchestra in attività, in particolare con i direttori musicali Zubin Mehta, Fabio Luisi, Daniele Gatti. Ha svolto attività di arrangiatore per Josè Carreras, i tre tenori, Ruggiero Raimondi e altri cantanti. Collabora stabilmente come arrangiatore e compositore con la regista Manu Lalli, ed insieme a lei ha al suo attivo numerosi spettacoli per bambini come *The Rossini Game* (2018) e *La stagione dei fiori* (2019).

56 Vincenzo Bellini. *Carteggi*, cit., p. 37.

e cioè il gravissimo impatto che l'epidemia ha avuto sul lavoro dei musicisti che non appartengono a strutture stabili, per i quali le forme di assistenza sociale sono state insufficienti. Ricordiamo poi che, alla data della chiusura di questo articolo (30 settembre 2022) l'epidemia non si può ancora considerare conclusa, quindi la nostra è una storia ancora in divenire e senza un finale.

La crisi Covid-19 è esplosa in Italia all'improvviso e il nostro paese è stato il primo fra i paesi occidentali ad esserne colpito; in pratica siamo diventati una sorta di laboratorio per il resto del mondo e alcune soluzioni anche fra le più criticate da noi sono state successivamente adottate anche all'estero. La forma legale che il governo scelse per dettare le disposizioni fu quella di una delibera del Consiglio dei Ministri (31 gennaio 2020) che introduceva lo stato di emergenza; fu poi emanato un decreto legge (23 febbraio 2020, n. 6), che divenne la normativa quadro ai sensi della quale furono emanati numerosi DPCM (Decreti del Presidente del Consiglio dei Ministri) di applicazione immediata dopo la loro pubblicazione¹. È possibile vedere l'inizio dell'epidemia in Italia già nella sequenza dei primi DPCM, emanati tra febbraio e marzo 2020.

Il primo DPCM (23 febbraio 2020) si rivolgeva ad un'area limitata, 10 comuni della Regione Lombardia e uno della Regione Veneto, e conteneva già in principio i provvedimenti che poi saranno estesi a tutta l'Italia: limitazioni alla libertà di circolazione, sospensione delle attività scolastiche e degli incontri pubblici, chiusura di musei ed attività culturali, attivazione del lavoro agile, cioè l'opportunità, ove possibile, di lavorare a distanza, dalla propria residenza. In soli due giorni (DPCM 25 febbraio 2020) i provvedimenti venivano estesi alle regioni del nord Italia e un'ulteriore estensione arrivò dopo una settimana (DPCM 1° marzo 2020). Il DPCM del 4 marzo ormai si applicava all'intero territorio nazionale ed è il primo a prevedere la sospensione degli spettacoli nei quali non fosse possibile rispettare la distanza interpersonale di un metro; con il DPCM dell'8 marzo, quindi in solo quattro giorni, si arriva alla sospensione degli spettacoli senza ulteriori condizioni. Nei giorni ancora successivi si definiscono le attività indispensabili consentite mediante la descrizione per codici ATECO, e cioè una classificazione delle attività economiche concordata a partire dal 2007 fra ISTAT, Agenzia delle Entrate, Camere di Commercio, associazioni imprenditoriali; e ovviamente lo spettacolo dal vivo non poteva rientrare nelle categorie giudicate indispensabili alla sopravvivenza. Questo per quanto riguarda i documenti; nella mia memoria ricordo che nel febbraio

2020 si tenevano al Teatro del Maggio Musicale, a giorni alterni, recite di *Don Pasquale* e *Traviata*. La prima opera andò fino al suo termine ed è, alla data del presente articolo, tuttora l'ultima opera rappresentata secondo criteri di normalità; a fine mese si sopprime una recita di *Traviata* che comunque non aveva venduto molto. Nella prima settimana di marzo erano previste solamente prove, ed in conseguenza del DPCM del 4 marzo che disponeva i distanziamenti, incominciai a disegnare dei modelli di disposizione dell'orchestra in fossa alterando il parametro del distanziamento.

Per alterare un parametro bisogna conoscere il suo valore ordinario, quindi per prima cosa considerai il distanziamento ordinario dei professori d'orchestra durante le recite pre-Covid. Ora, disegnare la disposizione di una orchestra in palcoscenico per i concerti o in fossa per le opere, che spesso vuol dire anche progettare il palcoscenico stesso, è un'arte non molto documentata e che si impara sul campo. Nel nostro caso, nel 2015 avevamo dovuto trasferire le attività della nostra Fondazione dall'adesso dismesso (e recentemente demolito) Teatro Comunale a quello che inizialmente fu chiamato il nuovo Teatro dell'Opera; in quella occasione si dovettero ridefinire tutti i protocolli abituali e le disposizioni tipiche delle masse artistiche. Già nella vecchia sede, eravamo nel 2014, si presero le misure delle disposizioni abituali, e partendo dal 2015 si fecero degli esperimenti nella nuova. I nostri criteri (pre-Covid) penso fossero sostanzialmente condivisibili da numerose orchestre: archi spazati fra di loro di circa m 1-1,3 in tutte le direzioni; i fiati spazati di m 1 fra di loro lateralmente – di solito le loro gradinate hanno una profondità di m 1,5 per i legni, m 2 per ottoni e percussioni. Alcune orchestre utilizzano gradinate profonde m 1 oppure 1,25 per i legni, ma nella nostra pratica queste misure sembrano troppo anguste anche senza problemi di Covid. Per i cori, prima del Covid, si consideravano gradinate da m 1 di profondità e uno spazio minimo laterale fra artisti del coro di m 0,5, se possibile da aumentare a m 0,7.

Convenzionalmente queste misure si prendono da testa a testa degli esecutori. Nei mesi successivi al *lockdown* ci saranno accanite discussioni anche a livello sindacale se le misure prescritte dai regolamenti debbano essere prese da testa a testa o da spalla a spalla; questo nel tentativo di guadagnare qualche centimetro di distanziamento in una ottica di riduzione dei rischi. In sede di progetto il primo criterio, da testa a testa, è quello più pratico.

Andando quindi a misurare l'ultima disposizione dell'ultimo spettacolo lirico pre-Covid, vidi che grosso modo tutti i professori indipendentemente dalle sezioni erano spazati nella fossa d'orchestra di m 1,3 fra di loro, a parte quelli che per l'ingombro del loro strumento necessitano di spazio maggiore. Provai a schizzare dei progetti in cui i professori in fossa fossero distanziati di m 1,5 o anche di m 2, e questi progetti mi spaventarono per il loro ingombro; ma non ci fu il tempo di sperimentarli in pratica per il

¹ Un elenco dei DPCM è consultabile a: <https://www.osservatoriosullefonti.it/emergenza-covid-19/fonti-governative/decreti-del-presidente-del-consiglio-dei-ministri/2997-emcov-dpcm-elenco>; tutti i link internet citati in questo articolo sono stati consultati nel mese di settembre 2022.

precipitare dell'epidemia. Il 9 marzo alle ore 21.00 il presidente del Consiglio dei Ministri Conte annunciava il *lockdown* generalizzato, il primo in tutta Europa, e ci trovammo confinati in casa quasi prima di potersene accorgere. Per un paio di mesi, marzo e aprile 2020, rimanemmo chiusi in casa e a parte qualche serenata sul balcone o i video costruiti sovrapponendo interventi a distanza l'attività musicale rimase bloccata. Dal punto di vista formale si è applicata nella maggior parte delle fondazioni liriche una combinazione di lavoro a distanza per coloro per cui la cosa avesse senso, di FIS (Fondo Integrativo Salariale, un ammortizzatore sociale circa equivalente alla cassa integrazione) e si sono esauriti tutti i possibili residui di ferie e congedi. Fin dai primi giorni si delinearono due spaccature nel fronte dei musicisti; i relativamente pochi musicisti dotati di contratto stabile, per i quali la situazione fu sopportabile, ed i musicisti a contratto oppure a tempo determinato, che si trovarono di fatto senza lavoro da un giorno all'altro. All'interno del gruppo più fortunato, una ulteriore divisione fra chi aveva paura del contagio per cui preferiva la sospensione delle attività anche a costo di sacrifici economici, e chi, per motivi che non sta a noi censurare, non poteva permettersi sacrifici economici e riteneva accettabile anche il correre dei rischi per la salute. Una distinzione che si è vista poi ripetersi su scala nazionale e a livello politico. Una preoccupazione minore, ma aggiuntiva, fu quella della conservazione degli strumenti musicali che di fatto erano stati abbandonati per il precipitare del *lockdown*. Mi recai a lavorare un paio di giorni (cosa che all'epoca era soggetta ad un regime autorizzativo) per mettere in sicurezza le situazioni di rischio e controllare i corretti parametri di conservazione come temperatura ed umidità in luoghi rimasti con sorveglianza ridotta. Inizialmente si credeva che il virus si trasmettesse principalmente per contatto diretto con un soggetto infetto, ma paradossalmente proprio un caso avvenuto nell'ambiente musicale ebbe molta risonanza e portò a riconsiderare la teoria. La Skagit Valley Chorale, un complesso corale amatoriale di Mount Vernon (USA) tenne due prove ai primi di marzo; l'ultima prova fu il 10 marzo 2020, il giorno prima che venissero localmente proibiti gli assembramenti, e portò a 53 casi di infezione Covid su 61 partecipanti, con due casi fatali. Quella prova corale è stata letteralmente studiata minuto per minuto in quanto si tratta di uno dei primi casi cosiddetti *superspreader* (cioè con parametri eccezionali di diffusione) che siano stati tempestivamente identificati. Paradossalmente proprio questo evento corale ha portato a concludere che la trasmissione del virus potesse essere mediante l'aerosol (goccioline di liquido di dimensioni minime sospese nell'aria) generato dai coristi nel canto anche senza il contatto fisico.

Come ci si dovrebbe comportare in presenza di un pericolo sul posto di lavoro? Per i luoghi di lavoro esistono normative abbastanza estensive sulla sicurezza dei dipendenti. La legge quadro è stata storicamente il Decreto

Legislativo n. 626 del 19 settembre 1994, più volte aggiornato fino ad essere sostituito a tutti gli effetti dal Decreto Legislativo n. 81 del 9 aprile 2008 (Testo Unico sulla salute e sicurezza nei luoghi di lavoro); sarebbe qui impossibile sintetizzarlo vista la complessità della materia, ma sostanzialmente il Testo Unico prevede l'obbligo da parte del datore di lavoro di compiere valutazioni del rischio delle lavorazioni e di prendere gli opportuni provvedimenti per minimizzarlo. Il che si realizza mediante appositi protocolli stabiliti a volte dai legislatori nazionali e/o locali, a volte mediante protocolli aziendali concordati fra le varie figure che si occupano di sicurezza: il legale rappresentante del datore di lavoro, il medico aziendale (che viene scelto fra gli specialisti di medicina del lavoro), il RSPP (Responsabile Sicurezza, Prevenzione e Protezione) che è una specifica figura la cui presenza è diventata obbligatoria, i rappresentanti dei lavoratori, in particolare quelli delegati per la sicurezza. Evidentemente i rischi di lavoro non possono essere mai completamente annullati, con una corretta gestione possono essere però contenuti al massimo. Oltre ad appellarsi alla normativa generale, le forze sociali richiesero che i DPCM specificassero dei protocolli di sicurezza in occasione della ripresa del lavoro nelle diverse attività. L'attività di regolamentazione ha interessato talmente tanti soggetti (governo, sindacati ed organizzazioni imprenditoriali, regioni) da non poter essere qui documentata; ci limiteremo al caso delle orchestre.

Dopo due mesi di sostanziale fermo delle attività, una svolta, a metà maggio 2020, fu l'osservazione che la riapertura ad alcune attività descritte da una nuova lista di codici ATECO non permetteva ancora spettacoli dal vivo, ma le registrazioni audio e le trasmissioni televisive o in *streaming* erano permesse anche se non in presenza di pubblico. Non si vuole qui discutere se tutte le infinite trasmissioni in *streaming* degli ultimi anni siano state un danno o la salvezza della musica ed in particolare della musica classica, mi limito a notare che riprendendo l'attività inizialmente anche in assenza di pubblico, la normativa dello spettacolo (nel nostro caso l'attività lirico-sinfonica) cessa da questo momento di essere omnicomprensiva e si scinde in due classi di problemi: la sicurezza del pubblico e la sicurezza degli esecutori. Del pubblico se ne sono occupati principalmente il governo nazionale e quelli regionali, stabilendo che cosa fosse permesso e con criteri variabili secondo i periodi e i diversi livelli di rischio delle diverse zone, includendo non solo il rischio documentato ma anche quello percepito; quando si riaprirono le sale da concerto con estrema prudenza, nel giugno 2020, furono introdotte fortissime limitazioni al numero di posti vendibili, inizialmente poche centinaia e con distanziamenti molto marcati fra i partecipanti del pubblico. Il numero di posti vendibili aumentò molto lentamente ed inizialmente ci furono meno limitazioni sui concerti all'aria aperta che su quelli al chiuso, in base al criterio che il ristagnare dell'aria favorisce la circolazione del virus. Molte di queste decisioni sono sembrate

più dettate da una trattativa politica fra *chiusuristi* ed *aperturisti* che da reali criteri scientifici con ragionamenti dimostrabili: come se fare la media fra una sala interamente aperta (1000 posti) e una interamente chiusa (0 posti) rendendo agibili 500 posti volesse essere una maniera di dare ragione a tutti, mentre invece non la si dà a nessuno, fissando un confine arbitrario che in definitiva dipende dalla capacità contrattuale delle categorie più che da considerazioni scientifiche razionali. Per cui abbiamo osservato il paradosso che, in teatro, in determinati momenti potevano stazionare solo 500 persone tenute ben distanziate in una sala da 2000 posti, viceversa un aereo lo si poteva riempire completamente tenendo tutti gli occupanti a contatto di gomito; evidentemente perché la capacità contrattuale dei teatri lirici e di prosa è minima rispetto a quella delle compagnie aeree. Un secondo paradosso è che, nella maggior parte dei casi, si sono stabiliti dei numerativi massimi di pubblico senza tenere in considerazione la capienza globale delle sale: un conto è tenere 200 persone in una sala da 300 posti, altra cosa è ospitare le stesse 200 persone in una sala da 1000 posti; ma di solito i limiti furono imposti in cifra assoluta e non in percentuale di occupazione della sala, il che è irrazionale. Ma lasciando la sicurezza del pubblico alla cura delle autorità, qui tratteremo dell'altro problema, cioè la sicurezza dei lavoratori, e in particolare quei particolarissimi lavoratori che sono i musicisti: come si dispone un'orchestra per tutelare la salute dei professori al tempo del Covid? Il documento che ha impresso una svolta alla situazione risale a metà maggio 2020 e proviene da Berlino: un gruppo di sette orchestre locali capitanate dai Berliner Philharmoniker commissionò alla clinica universitaria della Charité uno studio sulla sicurezza dei professori d'orchestra². Dando per scontata la relativa sicurezza di archi e percussioni, che possono suonare indossando mascherine di protezione, gli studiosi della Charité hanno cercato viceversa di analizzare oggettivamente la tecnica esecutiva dei fiati cercando di identificare i movimenti di aria intorno allo strumento e di vedere se ci sia una possibile dispersione di particelle di aerosol da parte del fiato del professore – essendo l'aerosol, almeno in apparenza, il vettore del contagio più insidioso e meno controllabile. Ora, di tutti gli strumenti il più pericoloso è risultato il flauto: infatti il professore indirizza il suo fiato verso il bordo di un foro ed il suono si genera dall'impatto dell'aria sul bordo, creando un mulinello di aria che può causare una dispersione di aerosol sulla sinistra dello strumentista. Questa dispersione è caratteristica solo del flauto; per fare l'esempio opposto, in una tromba tutto il fiato del professore passa dal foro dell'imboccatura,

pochi millimetri di diametro, senza dispersioni laterali, per cui di fatto di aria il professore ne spende poca e tutta concentrata. Che un flauto disperda più aria nell'ambiente di una tromba è un concetto controintuitivo ma addirittura visualizzabile con particolari tecniche che evidenziano i movimenti nell'aria; poco importa che la tromba suoni più forte del flauto, la dispersione di aerosol e quindi il potenziale rischio di contagio per i colleghi che si trovano nelle vicinanze dipende dalla tecnica esecutiva e non dal volume dello strumento. Per contrastare questo rischio e a tutela della salute dei professori d'orchestra quindi vennero introdotti distanziamenti fra gli esecutori.

I parametri della Charité sono stati quelli di adozione più comune negli anni 2020 e 2021: i professori degli strumenti a fiato, che ovviamente non possono indossare mascherine protettive, devono essere separati lateralmente di m 1,5; m 2 tra le file dei fiati (poi ridotti m 1,5); gli archi e le percussioni che possono suonare con mascherina possono stare anche più vicino, tipicamente ad almeno m 1 (una distanza sotto la quale è comunque difficile scendere per motivi di semplice ingombro). Come precauzione aggiuntiva si possono piazzare schermi mobili (il materiale più usato è il plexiglass) a intercettare eventuali particelle di aerosol provenienti dai professori dei fiati. In più ci sono sussidi come bacinelle con soluzione disinfettante o panni assorbenti per il recupero della condensa che si elimina dallo strumento, problema che interessa tutti i fiati ma in particolare gli ottoni.

Il modello Charité ha un limite: analizza l'attività del suonare, ma un professore d'orchestra spende solo parte del suo tempo teatrale suonando. Se un professore parla in prova senza mascherina disperde più aerosol che suonando; quando poi tutti si ritrovano davanti alla macchinetta del caffè per discutere le notizie del giorno, si ricreano gli assembramenti che si sono voluti evitare sul palcoscenico. Esisterebbero prescrizioni per evitare queste situazioni – per esempio in tutti i protocolli che ho visionato si vieta esplicitamente l'accalcarsi entrando ed uscendo dalla scena – ma non sono facili da far rispettare. Quanto all'introduzione dei plexiglass, alcuni professori si sentono tutelati mentre altri ne risultano disturbati. Per esperienza, i danni all'acustica sono meno di quelli che si potrebbero immaginare; ma il disturbo psicologico è tipicamente superiore al disturbo oggettivo. L'aumentato distanziamento rende necessario di aumentare gli spazi scenici e contemporaneamente di ridurre gli organici; di solito a farne le spese sono stati gli archi, i cui contingenti sono stati ridotti.

I palcoscenici di concerto dal giugno 2020 sono diventati di misura colossale. A Firenze, un teatro di disegno architettonico contemporaneo con un palcoscenico molto ampio, si sono solo aumentate le distanze, e in qualche caso gli esecutori sono finiti molto lontani dal direttore. Nelle sale più piccole come, tipicamente, i teatri all'italiana, si sono dovuti

2 STEFAN N. WILICH, ANNE BERGHÖFER, MIRIAM K. WIESE-POSSELT, PETRA GASTMEIER, *Stellungnahme zum Spielbetrieb der Orchester während der COVID-19 Pandemie*, ne esistono diversi aggiornamenti facilmente reperibili online, più un documento dedicato alla sicurezza del pubblico che però è meno rilevante ai nostri fini, in quanto le norme nazionali e regionali si sono dimostrate molto variabili per area geografica.

rivoluzionare gli spazi, per esempio disponendo le orchestre nelle platee o i cori nei palchi. Un'altra possibilità per aumentare la sicurezza sarebbe stato il programmare brani ad organico ridotto per consentire maggiore distanziamento. Devo qui lamentare che molti direttori d'orchestra, la cui attività è stata bloccata nei mesi del *lockdown*, non sempre hanno dimostrato grande sensibilità per la sicurezza, sia a livello di programmazione (si sono visti subito dopo il *lockdown* tentativi di programmare alcuni dei lavori più ingombranti del repertorio), sia nel tentativo di ridurre le precauzioni per un mal riposto obiettivo di tornare alla normalità. Si noti che, per quanto il direttore d'orchestra possa desiderare di avvicinare gli esecutori ed eliminare gli schermi per maggiore facilità di esecuzione, tuttavia la sua opinione non ha rilevanza legale ai fini del Testo Unico sulla salute e sicurezza, essendo la redazione dei protocolli competenza degli organi aziendali espressamente previsti.

Con queste avvertenze è stato possibile fin dal giugno 2020 riprendere l'attività presso diverse orchestre, anche se l'accesso del pubblico è stato spesso severamente contingentato, tanto da rendere gli spettacoli antieconomici; ma l'esigenza di riprendere il prima possibile è spesso passata avanti ad ogni altra considerazione.

Le norme della Charité sono solo raccomandazioni ma sono state implicitamente o esplicitamente adottate (per esempio, tramite protocolli aziendali) da molte orchestre. In Italia sono state recepite dalla legislazione quasi un anno dopo, nell'allegato 9 del DPCM 2 marzo 2021³.

Nel rispetto delle misure di carattere generale sopra riportate, le seguenti indicazioni integrative costituiscono indirizzi specifici per le produzioni liriche e sinfoniche e per gli spettacoli musicali. Si precisa che, nella fase di sospensione degli spettacoli, le presenti indicazioni valgono per le rispettive prove:

- L'entrata e l'uscita dal palco dovrà avvenire indossando la mascherina, che potrà essere tolta durante l'esecuzione della prestazione artistica se sono mantenute le distanze interpersonali, e in maniera ordinata, mantenendo il distanziamento interpersonale, dando precedenza a coloro che devono posizionarsi nelle postazioni più lontane dall'accesso (in fase di uscita dal palco, si procederà con l'ordine inverso).
- I Professori d'orchestra dovranno mantenere la distanza interpersonale di almeno m 1; per gli strumenti a fiato, la distanza interpersonale minima sarà di m 1,5; per il Direttore d'orchestra, la distanza minima con la prima fila dell'orchestra dovrà essere di m 2. Tali distanze possono essere ridotte solo ricorrendo a barriere fisiche, anche mobili, adeguate a prevenire il contagio tramite droplet.
- Per gli ottoni, ogni postazione dovrà essere provvista di una vaschetta

per la raccolta della condensa, contenente liquido disinfettante.

- I componenti del coro dovranno mantenere una distanza interpersonale di almeno m 1 e almeno m 2 tra le eventuali file del coro e dagli altri soggetti presenti sul palco. Tali distanze possono essere ridotte solo ricorrendo a barriere fisiche, anche mobili, adeguate a prevenire il contagio tramite droplet.
- Si dovrà evitare l'uso di spogliatoi promiscui e privilegiare l'arrivo in teatro degli orchestrali già in abito da esecuzione.

Si osservi che una misura di adozione abbastanza comune, cioè l'utilizzo di leggi singoli per gli strumenti ad arco anziché uno ogni due persone, non è espressamente richiesta né dai criteri originali della Charité né dalla norma dell'allegato 9. L'idea di avere parti individuali sarebbe di minimizzare le occasioni di contatto fisico anche per quello che avviene tramite la carta. Le ricerche hanno evidenziato che il virus si conserva vivo più a lungo sulle superfici non porose (plastiche, metallo) che su quelle porose come la carta; si è detto che sulla carta potrebbe rimanere vivo teoricamente per 24 ore, ma si tratta di esperimenti in laboratorio che non si sa quanto fedelmente rispecchino la realtà. Io personalmente non ho né evidenza né conoscenza di alcun caso di trasmissione del virus a mezzo contatto con la carta, e sospetto che le misure di sicurezza che si sono applicate in biblioteche ed archivi siano state largamente sovradimensionate.

L'allegato 9 accenna alla normativa per i cori, che non fa parte della ricerca originale della Charité di Berlino. Se comunque le orchestre – quelle che lo volevano, precisiamo – hanno potuto suonare con i distanziamenti anche se con forti limitazioni nel pubblico, il Covid è stato un problema molto più grave per i cori. Apparentemente, se c'è una maniera ottimale di trasmettere il virus è quella di cantare insieme stando vicini: ognuno emette aerosol e respira (con la respirazione profonda tipica del canto) gli aerosol di tutti gli altri. Nella fase iniziale della pandemia diversi cori sono rimasti colpiti in maniera anche drammatica. Gli esperti di canto ci dicono che non dovrebbe essere così, che nel cantare bisogna ottimizzare il flusso del fiato in maniera che se ne consumi il meno possibile; ma non tutti quelli che cantano in coro hanno una voce correttamente impostata – ed infatti il Covid ha fatto più vittime tra i cori amatoriali che tra quelli professionali. E, come per l'orchestra, bisogna guardare l'intero tragitto della persona: non è sufficiente tenere sotto controllo solo il momento sulla scena e quello in sala prove se poi si creano assembramenti per altri motivi ad incominciare dalla pausa caffè⁴. In Italia sono stati oggetto di attenzione principalmente i cori professionali, ma il problema ha destato

4 Esistono casi documentati di cori che, pur cantando con un certo distanziamento, sono diventati focolai di infezione per il mancato rispetto del distanziamento durante le pause delle prove o anche nei viaggi per raggiungere il luogo dell'esecuzione.

3 In «Gazzetta Ufficiale», 2 marzo 2021, n. 52.

maggiore preoccupazione ed allarme sociale nel nord Europa dove l'attività corale amatoriale in generale e nelle chiese è più diffusa che da noi.

Nel giugno 2020 si riprese l'attività corale adottando la spaziatura di m 2 fra ogni elemento del coro, il che significava un consumo di spazio imponente: lo spazio che in epoca non-Covid era assegnato alla 8° *Sinfonia* di Mahler (due cori di adulti ed uno di bambini per un totale di 160 elementi) era lo stesso necessario per una *Missa in tempore belli* di Haydn (60 elementi) in epoca Covid: oltre 400 metri quadrati. Sono parametri difficili da far rispettare non solo sulla scena ma anche nei concerti all'aperto dove raramente si trovano palcoscenici di queste dimensioni. Successivamente il distanziamento è stato limitato a m 1 lateralmente e m 2 fra le file, come nell'allegato 9 qui sopra; tuttavia per piazzare regolarmente un coro numeroso continua ad essere necessario uno spazio molto esteso, il che a volta si traduce in costi di allestimento imponenti. In qualche caso si è ovviato riducendo gli spazi e cantando con le mascherine, il che ovviamente è contrario a qualsiasi regola di buona respirazione. Purtroppo il Covid pone ai cori problemi di difficile soluzione in qualsiasi modo vengano affrontati.

La Charité non ha prescritto per le orchestre screening di massa in quanto nel maggio 2020 non erano praticamente disponibili per l'uso di massa, ma già dall'autunno 2020 molte orchestre e teatri lirici hanno prescritto ai dipendenti forme di screening regolare per individuare eventuali elementi infetti prima che trasmettano il virus ai colleghi. Anche se il sistema più sicuro è quello del tampone PCR naso-faringeo, molti non vi hanno potuto ricorrere sia per il costo sia perché per lungo tempo gli esami sono stati contingentati e riservati alla discrezione delle autorità sanitarie. Al Maggio Musicale abbiamo usato per lungo tempo test sierologici (pungidito) la cui affidabilità è molto minore, in quanto il test riconosce gli infetti con un ritardo di alcuni giorni. Ma un programma con molti test a distanza ravvicinata in qualche maniera è riuscito a raggiungere l'obiettivo di minimizzare i contagi; sotto questo punto di vista il Maggio Musicale è riuscito a superare nei primi mesi del 2021 sia la ripresa dei contagi con un nuovo *lockdown*, sia la sospensione degli spettacoli con pubblico (ma non delle registrazioni) meglio di altre fondazioni dove si usavano i tamponi PCR ma si sono visti sviluppare focolai del virus anche molto ampi. Per correttezza, bisogna ricordare che quello della protezione dal covid è un discorso globale: non è possibile per il datore proteggere i dipendenti quando essi sono esposti dal contagio fuori dal luogo di lavoro, e quindi non si possono determinare i successi e gli insuccessi delle singole realtà senza tenere conto delle situazioni a livello cittadino e regionale nelle quali si trovano ad operare.

La diffusione delle vaccinazioni ha reso obsoleti i test sierologici (un vaccinato, dopo un periodo di due settimane circa per sviluppare l'immunità, risulta comunque sempre positivo al test sierologico). Nel frattempo

sono comparsi sul mercato i test rapidi antigenici con tampone; anche questi molto meno precisi dei test PCR, tuttavia sono semplici e veloci da amministrare, e anche sufficientemente economici. Dal punto di vista del datore di lavoro, un sistema di screening di massa facilmente implementabile. La minore affidabilità di questa tipologia di test viene compensata, nei grandi numeri, dalla possibilità di ripeterli anche molto frequentemente.

Anche gli screening e le vaccinazioni hanno trovato il loro limite nella variante omicron che si è diffusa da gennaio 2022 e che risulta molto contagiosa. Qui ci si è dovuti arrendere ed alcuni spettacoli sono saltati per l'insorgere di focolai; le ulteriori varianti si stanno dimostrando particolarmente difficili da gestire; e anche se in una popolazione in larga misura vaccinata la malattia desta meno allarme che non all'inizio della pandemia, nei mesi estivi del 2022 le sostituzioni all'ultimo momento di esecutori o il rinvio di spettacoli sono stati eventi piuttosto frequenti. Personalmente continuo a sospettare, ma non lo si può dimostrare scientificamente, che le misure di distanziamento in orchestra siano sostanzialmente efficaci se seriamente adottate, ma l'evidenza dell'osservazione è che non si può proteggere il musicista 24 ore su 24 se il musicista stesso non si fa parte attiva della sua protezione. Lo stesso musicista che sul luogo di lavoro indossa la mascherina, viene testato regolarmente e viene messo in condizione di rispettare i distanziamenti, spesso in famiglia non conserva la stessa prudenza. Con la combinazione di screening, distanziamenti, e per chi vi ha aderito, anche le vaccinazioni, si è cercato di impedire che i momenti professionali di prove ed esecuzioni diventassero luogo di diffusione del virus, con risultati alterni.

Un ultimo problema è quello degli esecutori musicali sul palcoscenico: cantanti, ballerini e gli stessi artisti dei cori quando si esibiscono in forma scenica. Per loro, evidentemente, si deve compiere una scelta: inizialmente (fino circa a metà 2021) si sono anche modificate le regie con maschere e distanziamento (con risultati estetici spesso discutibili), e in qualche momento l'attività scenica non è stata consentita *tout court*. Quando poi la diffusione delle vaccinazioni ha reso la malattia meno pericolosa le misure di sicurezza sono state allentate e l'orientamento è stato quello dell'uso delle mascherine almeno nelle prove (e talvolta anche in recita), e screening a distanza temporale ravvicinata, tipicamente almeno ogni tre giorni e comunque prima delle recite. In casi estremi, per esempio laddove la regia richiedesse un contatto prolungato fra molti interpreti, si sono persino utilizzati gli stessi protocolli di sicurezza degli sport che prevedono il contatto per gli atleti, che poi consistono principalmente nell'intensificare ulteriormente gli screening. Ciò non toglie che sia molto facile che un focolaio insorga nelle compagnie di canto; spesso quando si presenta il primo caso di positività al virus è solo questione di attendere qualche giorno per ritrovare positivi quasi tutti gli elementi della compagnia.

Se i concerti e le rappresentazioni liriche hanno subito fortissime penalizzazioni, una attività che è stata praticamente azzerata per lungo periodo sono ovviamente stati i tour di orchestre e cori, se non altro per la difficoltà stessa dei viaggi. Come Maggio Musicale abbiamo dovuto annullare gli impegni resi impossibili dai *lockdown*, ma abbiamo cercato di mantenere quelli possibili: per esempio il 22 maggio 2021 orchestra e coro del Maggio Musicale erano a Salisburgo per il Festival di Pentecoste, dopo solo due giorni dal termine del *lockdown* in Austria e come prima manifestazione locale dopo la riapertura, in un momento in cui la maggioranza delle orchestre era contraria a viaggiare. L'organizzazione di questi tour è molto impegnativa; occorrono screening frequentissimi (quasi sempre le autorità sanitarie locali richiedono i test PCR, le vaccinazioni ovviamente sono state richieste solo da quando sono diventate di massa), e bisogna ogni volta redigere un protocollo combinato fra i criteri di sicurezza locali e quelli propri dei complessi in viaggio, spesso con aggiornamenti dell'ultimo minuto, e farlo rispettare in tutte le situazioni. Nel caso di Salisburgo, per esempio, eravamo in un momento in cui le vaccinazioni erano riservati ai casi di fragilità e le precauzioni dovevano essere alquanto stringenti. Le autorità locali richiesero, per ogni concerto, di redigere piante con la disposizione nominativa di tutti gli esecutori, in maniera che in caso di una infezione fra gli esecutori si potessero immediatamente individuare tutti i colleghi che si trovassero a meno di una certa distanza. Criterio analogo valeva per il pubblico, ammesso a metà capienza e con biglietti nominativi.

I protocolli prevedono talvolta “corsie di sicurezza” che determinano in anticipo il comportamento per i casi di infezione che si dovessero verificare all'estero, considerando anche la possibilità o meno del rimpatrio; anche se osservo che nella mia pratica, con la corretta osservanza delle norme, questa eventualità non si è mai presentata.

Alla data della chiusura di questo articolo (30 settembre 2022), la situazione non solo non si è normalizzata, ma sembra ancora più difficile da interpretare. Se grazie alle vaccinazioni di fatto la mortalità del virus non desta particolari preoccupazioni, la tendenza all'abbandono delle misure di sicurezza unita alle ultime varianti particolarmente contagiose, ha reso abbastanza difficile la programmazione nei mesi estivi perché si sono creati piccoli focolai che a volte hanno costretto a sostituire al volo alcuni elementi, anche ad ogni replica, o in qualche caso a cancellare le recite. Da un punto di vista legale, dal primo aprile 2022 è cessato formalmente lo stato di emergenza introdotto nel 2020; il che, da un punto di vista pratico, significa che la maggior parte delle misure preventive non sono più obbligatorie ma solamente raccomandate, e la loro mancata applicazione non è più sanzionabile. Un passo che non è la stessa cosa di una formale abrogazione, ma che nell'uso corrente diventa una abrogazione di fatto. A

fronte di una ridotta percezione del pericolo, certe misure come i distanziamenti sono sempre meno applicate: è sempre più difficile, anche economicamente, giustificare gli enormi spazi richiesti dal distanziamento di una grande orchestra. In questi casi si possono però introdurre misure compensative per la sicurezza come l'intensificazione dei test.

Non è possibile concludere questa panoramica se non in forma aperta: siamo in una situazione intermedia in cui vi è una discrepanza fra la normativa e la sua pratica applicazione. Io sospetto che altri gravissimi problemi come la guerra in Ucraina e l'attesa di una probabile crisi energetica abbiano alterato la percezione del Covid che comunque non è sconfitto, e che non si sia voluto compiere il passo della formale abrogazione dell'allegato 9 forse per semplice trascuratezza verso il mondo dello spettacolo, ma forse anche nel timore che in futuro debba essere ancora applicato. La sensazione è che comunque debba passare ancora del tempo e forse altre varianti prima che si possa tornare alle condizioni di esecuzione che fino al 2019 erano considerate scontate.

ELENA E GERARDO DI MARIANNA BOTTINI.
PRIMA PARTE: DALLA NOVELLA AL DRAMMA PER MUSICA*

*di Alessandra Fiori***

Benché Marianna Andreozzi Motroni, sposata Bottini (Lucca, 2 novembre 1802 - 25 gennaio 1858), non abbia meritato una voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, la sua figura e il suo operato, divenuti oggetto di studio a partire dagli anni '90, continuano a riscuotere l'interesse di musicisti e musicologi¹. Marianna, infatti, nel suo percorso musicale, arrivò a realizzare

* Ringrazio per la preziosa assistenza in questa ricerca l'addetto al servizio di biblioteca dell'Istituto "Boccherini" Marco Giovanni Barsella, a cui devo la segnalazione della presenza dei libri-parte dell'opera e soprattutto il rinvenimento della nota di spese per la copiatura della musica. Ringrazio altresì per la disponibilità la direttrice e il personale dell'Archivio di Stato di Lucca.

** **Alessandra Fiori** è musicologa e musicista. Si è laureata con lode in Paleografia musicale presso l'Università di Bologna, dove ha inoltre conseguito il dottorato di ricerca e il post-dottorato. È stata *fellow* presso l'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e ha insegnato per cinque anni all'Università di Bologna presso la Facoltà di Beni culturali. Diplomata in Paleografia, archivistica e diplomatica, ha lavorato al riordino dell'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Attualmente è docente di Storia della Musica in conservatorio. Oltre a numerosi articoli, prevalentemente rivolti al periodo medievale e rinascimentale, ha pubblicato i seguenti volumi: *Musica in mostra. Esposizione internazionale di musica (Bologna 1888)*, Bologna, Clueb, 2004; *Francesco Landini*, Palermo, L'Epos, 2004; *Ubaldo di Saint-Amand, MUSICA - Reginone di Prüm; Epistola de Harmonica Institutione. Introduzione, traduzione e commento*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2011. Ha inoltre effettuato numerose conferenze, seminari, *lecture-recital* in Italia e all'estero. In qualità di cantante specializzata nel repertorio dal Medioevo al Barocco, si è esibita nei più importanti festival di musica antica in Europa, Stati Uniti e Canada; ha inoltre al suo attivo una ventina di registrazioni discografiche, alcune delle quali premiate da riviste quali «Grammophone» e «Le Monde de la Musique».

¹ Oltre ad occuparsene, già nell'Ottocento, Luigi Nerici nella sua *Storia della musica in Lucca*, Lucca, Giusti, 1880 (rist. Bologna, Forni, 1969), segnaliamo, in tempi più recenti, DONATO SANSONE, *Il 'Fondo Bottini' dell'Istituto Boccherini di Lucca*, Tesi di Laurea, Pisa, 1989-1990; MARIA SABRINA LA PUSATA, *Marianna Bottini (1802-1858). Compositrice lucchese: biografia e catalogo tematico delle sue musiche*, Tesi di Laurea, Pisa, 1989-1990; MARINA BROGI, *Donne di casa Bottini nell'Ottocento: appunti di storia morianese*, in CARLO GABRIELLI ROSI, *Le Pizzorne. I paesi che le circondano. I personaggi*, Lucca, S. Marco Litotipo, 2005; ed infine la monografia *Marianna Bottini. Una musicista lucchese dell'Ottocento (1802-1858)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2007, che contiene contributi di M. Brogi, D. Sansone, G. Battelli e G. Cosmi.

il massimo di quanto fosse possibile a una donna, vissuta nella prima metà dell'Ottocento e attiva in una cittadina come Lucca.

Il catalogo dei suoi lavori spazia in tutti i generi; lei stessa pratica la musica vocale e strumentale, ha una bella voce di soprano, suona il clavicembalo, ma si distingue soprattutto come arpista, arrivando ad esercitare, in questo campo, anche l'attività didattica: e il suo allievo Pietro Marsili, in quanto uomo, poté mettere a frutto da professionista gli insegnamenti ricevuti.

Dal profilo della compositrice tracciato da Marina Brogi, emerge, nella preparazione culturale di Marianna e nei risultati conseguiti, oltre ad una predisposizione senz'altro innata, il sostegno e l'incoraggiamento paterno. Unica figlia del conte Sebastiano Andreozzi Motroni e di Eleonora Fleckenstein, Marianna compì probabilmente studi di buon livello, in un contesto scolastico collettivo e non domestico²; ma fu anche istruita nella musica, secondo un percorso del tutto singolare; poiché se è vero che, all'epoca, era uso avviare le giovani di buona famiglia allo studio del canto o di uno strumento – quasi sempre il clavicembalo o il pianoforte (ma anche l'arpa, che proprio a cavallo fra Sette e Ottocento visse un momento di grande popolarità presso le famiglie nobili e aristocratiche) –, Marianna studiò anche contrappunto con l'abate Domenico Quilici, compositore e Maestro di Cappella lucchese, lungamente attivo presso diverse istituzioni cittadine, fra cui anche la corte di Elisa Bonaparte e Felice Baciocchi. Una corte che la stessa Marianna ebbe a frequentare e che senz'altro contribuì alla formazione dei suoi gusti e alla costruzione della sua notorietà: è infatti possibile che le sue prime esibizioni "pubbliche" siano avvenute in seno alla corte, poco dopo, se non contemporaneamente, ai primi concerti domestici, di cui si ha notizia fin dai 14 anni della ragazza.

Ma l'avvenimento di gran lunga più significativo, nella sua breve carriera, fu il conseguimento, a soli 18 anni, del titolo di «maestra compositrice onoraria» presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, istituzione con cui mantenne i rapporti anche successivamente, continuando ad inviare musica, e a cui fu destinato l'unico ritratto di Marianna a noi noto³.

Anche a seguito di questa ambita onorificenza, la sua città natale le riservò grande considerazione: basti ricordare che nel 1822 la Confraternita

di S. Cecilia inserì il suo nome nel sorteggio dei musicisti destinati a comporre per la festa patronale: a Marianna fu assegnata la Messa. La sua musica sacra fu inoltre eseguita in diverse occasioni anche negli anni successivi.

A conferma dell'attenzione del conte Sebastiano alla formazione culturale della figlia, ricordiamo il «*petit tour*» di Marianna col padre, che in tre mesi, a partire dal 25 marzo 1822, portò i due a toccare alcuni importanti centri della nostra Penisola, giungendo fino a Napoli.

Varrà la pena di soffermarsi brevemente su questo viaggio, di cui esiste un resoconto⁴ vergato dalla stessa Marianna in forma di diario e in francese, da cui emergono anche notizie di argomento musicale, affiancate ad esposizioni di carattere storico-artistico, paesaggistico, anedddotico. Le esperienze musicali si rifanno solo al soggiorno a Napoli, ove la ragazza giunse il 17 aprile. La sera del giorno successivo Marianna si trovava già fra il pubblico del Teatro San Carlo, per assistere alla rappresentazione dell'*Anco Marzio* di Stefano Pavesi.

Je fus hier au soir au Théâtre Saint Charles qui est vraiment magnifique. Les logis sont à six ranges et toutes d'un gout et d'une élégance incroyable [...]. On a représenté *Ancus Martius* que je ne compris point, car le monde faisait un tapage horrible. Quelles têtes on trouve dans le monde! Ils viennent au Théâtre où ils dépensent beaucoup d'argent ils ont une bonne musique et des bons acteurs et ils ne l'écoutent [*sic*] pas et ennuyent les étrangers par leurs importuns bavardage [*sic*]⁵.

Marianna si recherà più volte a teatro durante il suo soggiorno napoletano, riportando, ad esempio, impressioni estremamente negative del Teatro La Fenice (un teatro ora scomparso, costruito nel 1806 e ricavato da una scuderia), giudicato inadatto sia per l'inadeguatezza degli spazi⁶, sia per la proposta musicale:

Les acteurs sont détestables; la Musique est de Cimarosa, que je ne trouvais pas très bonnes [*sic*], mais qu'on dit digne d'être entendue. Moi, je compare la Musique de nos premiers maîtres aux choses anciennes de Rome; elles ont le mérite de compter des siècles, mais tous ces débris de pierres sont froids et ne disent rien; ainsi nos premiers maîtres ont la gloire d'avoir donné les principes aux Marsias, et ensuite à l'Apollon de notre siècle et à ses écoliers.

Va inoltre detto che l'opera di Bottini a cui è dedicato questo contributo sarà per la prima volta rappresentata, a duecento anni dalla sua composizione, nel prossimo ottobre a Rugby (Regno Unito).

2 BROGI, *Donne di casa Bottini*, cit. Tra i documenti di cui ho preso personalmente visione presso l'Archivio di Stato di Lucca (d'ora in avanti AS-LU), sono presenti molti appunti e dispense di geografia, scienze, economia domestica, scritti in francese e inglese e testi drammaturgici destinati alle recite scolastiche (AS-LU, Archivi di famiglie e di persone, Archivio Bottini, n. 24).

3 Il dipinto è ora conservato a Bologna, presso la biblioteca del Museo della Musica.

4 *Storia del viaggio del 1822*, AS-LU, Archivio Bottini, n. 24.

5 Continua poi Marianna: «Le ballet est une chose superbe. Les danseurs étaient environs troiscent, les habits étaient d'une richesse immense et tous les acteurs étaient braves; cinq ou six premières danseuses et cinq ou six premiers danseurs tous excellent [*sic*]; on représentait le grand bal de *Niobès* [potrebbe trattarsi del balletto *Niobe, o sia la Vendetta di Latona* del coreografo Gaetano Gioia].»

6 «Le vilain, l'horrible Théâtre que celui de la Fenice! Je n'ai jamais vu une chose pareille! Premièrement il est dans une cave; il faut descendre au lieu de monter pour y aller. Sale petit et plein de poutres, il semble plutôt fait pour servir de commodité que pour cet objet».

Marianna tornerà ancora al San Carlo, per vedere il balletto *Amleto*⁷, e sarà anche al Teatro Nuovo, per ascoltare le musiche dell'amato Rossini, probabilmente l'«Apollo» a cui si riferisce nel passo appena visto:

Le théâtre nouveau où je fus hier au soir est assez joli: il est à cinq ranges, la musique est de Rossini; ces messieurs qui étaient avec moi ne la trouvaient point bonne, mais pour moi, soit fanatisme ou soit justice je la trouvais jolie⁸.

Rossini fu senz'altro tra i compositori preferiti di Marianna, come testimonia l'inventario della sua ricca biblioteca; a seguito del matrimonio contratto nel 1823 col marchese Lorenzo Bottini, la sua collezione musicale si implementò ulteriormente, andando ad unirsi a quella della suocera Teresa Trenta, cantante e arpista a sua volta.

La vita di donna sposata – e all'epoca non poteva essere diversamente – volse gli impegni e le occupazioni di Marianna in altre direzioni: moglie di un nobiluomo politicamente in vista, fu attiva in iniziative benefiche e caritatevoli, madre amorevole ma, al tempo stesso, attenta amministratrice dei beni familiari. Anche in questo aspetto, emerso da alcune lettere⁹, possiamo avvertire l'impronta del padre che, in mancanza di eredi maschi, volle probabilmente avviare l'unica figlia a competenze e mansioni più tipicamente maschili. Non è tuttavia immaginabile che, nella famiglia che l'aveva accolta, la musica non continuasse a rappresentare una delle occupazioni favorite dalle donne di casa.

Nel catalogo di Marianna, sono tre le composizioni vocali profane: la *Briseide. Cantata in due atti per Soprano, Tenore, Basso, con Cori e Piena Orchestra*, su testo della poetessa lucchese Maria Costanza Francesca Moscheni (1786-1831); la più breve *Cantata per 2 Soprani, Tenore, Basso e Piena Orchestra. Composta per Casa Orsucci, con incipit In sacri canti le voci scioglansi*; l'opera seria *Elena e Gerardo*.

Mentre per la *Briseide* conosciamo l'autrice del testo e per *In sacri canti* abbiamo un'indicazione dei dedicatari, al momento non ci sono note le circostanze della composizione dell'*Elena e Gerardo*, né chi possa averne redatto il libretto; possiamo affermare con una certa attendibilità che l'opera non fu mai rappresentata.

Elena e Gerardo è, in origine, un racconto nella raccolta di *Novelle* di

Matteo Bandello (1485-1561)¹⁰: narra la storia di due giovani veneziani che, dopo essersi sposati in segreto, attraversano varie peripezie prima che la loro unione venga accettata e riconosciuta dalle rispettive famiglie. Tra gli aspetti più originali della vicenda vi è senz'altro la morte apparente della protagonista e la sua conseguente inumazione, particolarità che lega la trama a quella più nota di Romeo e Giulietta, ugualmente narrata dal Bandello¹¹. Le maggiori differenze consistono nel fatto che, mentre Giulietta beve intenzionalmente la pozione che la condurrà allo stato di morte apparente, il presunto decesso di Elena avviene in modo del tutto accidentale, a seguito di un violento turbamento; inoltre la storia dei due giovani, come già anticipato, avrà un lieto fine.

Tra la novella del Bandello e l'opera seria di Bottini, si segnalano alcuni snodi intermedi: un'omonima «azione patetica» composta da Giovanni Pindemonte nel 1795 e rappresentata a Venezia l'anno successivo; due balli (o meglio, «azioni mimiche») dati alla Fenice di Venezia rispettivamente nel 1810 e nel 1819¹².

Tra la novella del Bandello, il lavoro di Pindemonte, il balletto di Coralli-Angiolini e l'anonimo libretto musicato da Bottini possiamo individuare alcuni punti in comune: il matrimonio segreto tra i due giovani, la morte apparente di Elena, l'incursione notturna al cimitero di Gerardo, con la profanazione del sepolcro della ragazza e la sua conseguente scoperta in vita; il ricongiungimento dei due giovani e il consenso alla loro unione da parte delle famiglie. I tre lavori sette-ottocenteschi elaborano solo la seconda parte della novella del Bandello, che è nel complesso molto estesa e articolata. Anche a fronte di queste riduzioni, provvedono ulteriormente a snellirne la trama.

Mi pare utile, a questo punto, partire dall'«azione patetica» di Pindemonte, vero *trait d'union* tra il racconto del Bandello e i suoi rifacimenti posteriori. Giovanni Pindemonte, fratello del più noto Ippolito, era nato a Verona nel 1751; a differenza di Ippolito, con cui non ebbe rapporti assidui, ebbe una vita avventurosa, licenziosa, ugualmente animata dalla passione teatrale e da quella politica; fatto, quest'ultimo, che lo portò a dover

10 FRANCESCO FLORA (a cura di), *Le novelle del Bandello*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, Mondadori, 1942, Novella XLI, pp. 1296-1327.

11 Ivi, Novella IX (*La sfortunata morte di due infelicitissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*), pp. 803-845.

12 Mentre del ballo del 1810, di cui non è noto il coreografo, non mi è stato possibile rinvenire lo scenario a stampa (rimando quindi alla scheda descrittiva di *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*: <http://corago.unibo.it/libretto/0000998315> [30/09/2022]), di quello rappresentato il 26 dicembre 1819 esistono diversi esemplari, da cui apprendiamo che i coreografi furono i famosi Jean Coralli e Pietro Angiolini. Si veda qui la copia attualmente presso la biblioteca Braidense di Milano: <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0319339&mode=all&teca=Braidense> [30/09/2022].

7 Forse il balletto del coreografo Francesco Clerico (1755 ca - post 1838), di cui non si ha però notizia di rappresentazioni napoletane.

8 Potrebbe essersi trattato del dramma semiserio *Torvaldo e Dorliska*, su libretto di Cesare Sterbini, dato a Napoli nella primavera del 1822, ma di cui si ignora il luogo della rappresentazione.

9 BROGI, *Lucca 1802-1858, tra musica e famiglia: vita e opere di un'artista, al femminile*, in *Marianna Bottini*, cit., pp. 19-21.

cambiare spesso luogo di residenza¹³. Assieme al fratello aveva frequentato il Collegio dei Nobili di Modena, città che vide il suo debutto come drammaturgo nel 1771. Dopo alcuni anni trascorsi di nuovo nella città natale, nel 1780 si spostò a Venezia. Risalgono rispettivamente al 1775 e al 1781 le sue due uniche prove come librettista, con due opere entrambe rappresentate al Teatro Filarmonico di Verona: *L'isola di Calipso* del concittadino Giuseppe Gazzaniga e il *Giunio Bruto* (che vergò sotto lo pseudonimo arcadico di Eschilo Acanzio) di Domenico Cimarosa. Tra il 1788 e l'89 si spostò a Vicenza, ricoprendovi il ruolo di podestà, tuttavia sorvegliato dalle autorità locali come sospettato di simpatie rivoluzionarie¹⁴; rientrato a Venezia, subì un processo e condanna per aggressione a sfondo passionale, che lo portò a trasferirsi per un periodo in campagna, a Isola della Scala. Tornato di nuovo a Venezia, si rese nuovamente invisibile al governo cittadino, per aver riallacciato i rapporti coi circoli giacobini; intraprese allora una lunga peregrinazione, che lo portò dapprima fuggitivo a Parigi, grazie all'aiuto del fratello, e successivamente a Bologna, a Milano e di nuovo nella capitale francese. Sospettato di adesione alla congiura antibonapartista dell'ottobre 1800, dopo essere stato trattenuto per diversi mesi dalla polizia francese, riuscì a rientrare in patria, spostandosi da Verona ancora a Milano dove, tra il 1804 e il 1805, diede alle stampe l'unica edizione autorizzata dei propri *Componimenti teatrali*. Nel settembre 1808, il definitivo ritorno a Verona, ove morì il 23 gennaio 1812.

Nella produzione teatrale di Pindemonte non mancano i soggetti di ispirazione antica (*I Baccanali*, *Agrippina*, *Il salto di Leucade*, *Lucio Quinzio Cincinnato*) e classicheggiante (*Cianippo*); ma occupano una posizione di pari rilevanza le trame di ambientazione medievale, tutte a sfondo storico (*Mastino I dalla Scala*, *I coloni di Candia*, *Ginevra di Scozia*¹⁵, *Orso Ipato*, *Caritea regina di Spagna*, *Adelina e Roberto*) ad eccezione di *Elena e Gerardo*. L'apertura a questo tipo di soggetti riflette, naturalmente, la permeabilità della nostra cultura alla nuova voga romantica, sebbene ancora recepitata nei suoi aspetti più esteriori e pittoreschi. L'«azione patetica» *Elena e Gerardo* può

sicuramente allacciarsi a questo nuovo gusto: vediamone qui brevemente l'antefatto e la trama.

Elena Candiano e Gerardo Guoro si sono uniti segretamente in matrimonio, complice la nutrice Agata. Il ragazzo viene inviato dal padre Paolo a Beirut, con l'incarico di portarvi a termine alcuni scambi commerciali: il viaggio durerà sei mesi. L'azione prende l'avvio nel giorno del ritorno di Gerardo¹⁶. I primi due personaggi in scena sono la nutrice Agata e l'amico di famiglia Canziano: si tratta di una scena di necessità che vede Agata incaricata di narrare l'antefatto e, terminato il proprio racconto, chiedere consiglio all'amico Canziano per uscire da una situazione che, nell'imminente ritorno di Gerardo, rischia di divenire intollerabile. L'azione si sposta quindi a palazzo Candiano: Pietro ha deciso di maritare la propria figlia Elena al gentiluomo veneziano Vittore Belegno, ma nel momento in cui Elena si vede consegnare al promesso sposo, incalzata aspramente dal padre, perde i sensi e viene data per morta. Gerardo, accolto al suo arrivo dal padre Paolo, dalla sorella Bianca e dal cognato Lionardo Monegario, vorrebbe subito incontrarsi con la sua amata; mentre si intrattiene coi suoi cari, passa però in laguna una processione funebre; informatosi presso alcune persone di chi siano le esequie, apprende della morte di Elena. Sconvolto dal dolore, decide di farsi accompagnare da due suoi ufficiali di galea al cimitero, con l'intenzione di forzare la tomba di Elena per poterla vedere e riabbracciare un'ultima volta. Giunto al camposanto, vi trova Agata piangente e Canziano intento a consolarla; informati delle intenzioni di Gerardo, i due tentano di dissuaderlo dall'azione sacrilega, ma il giovane li allontana e chiede ai compagni di aiutarlo ad aprire il sepolcro. Prendendo Elena tra le braccia, Gerardo si accorge che è ancora viva e la porta subito in salvo a palazzo Guoro. Nel frattempo Paolo che, ignaro di tutto, ha organizzato una festa per il ritorno del figlio, viene raggiunto dall'amico Pietro Candiano, oltremodo turbato poiché ha udito alcune persone esultanti, in strada, gridare che Elena era viva. Paolo non dà peso a quelli che ritiene i vaneggiamenti di un padre afflitto, allorché sopraggiunge Canziano a confermare la buona notizia, seguito a breve dall'arrivo dei due sposi. Mentre tutti gioiscono, Pietro non riesce però a reprimere la collera per il comportamento sleale della figlia; Elena implora allora il perdono paterno minacciando, in caso contrario, di togliersi la vita; il genitore, allora, commosso e pentito, acconsente all'unione tra i due giovani.

Come già sottolineato, la trama ha alcuni elementi di prossimità con la novella di Romeo e Giulietta, narrata anch'essa dal Bandello e riportata per vera dall'erudito Girolamo Dalla Corte nella sua *Istoria di Verona*, data

13 Nella *Prefazione* ai suoi lavori teatrali, Pindemonte accenna agli «sdruciolevoli errori dell'inconsiderata mia giovinezza» e alle «sventure molteplici dell'agitata mia vita virile»; *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese*, Milano, Francesco Sonzogno, 1804, p. 14.

14 Simpatie di cui il nostro non faceva mistero; ancora nella *Prefazione* alle sue opere, scrive: «Si ebbe perfino la sfacciataggine di stampare in Venezia due tometti con questo titolo: *Tragedie del conte Giovanni Pindemonte insieme raccolte* [...] e, ciò che è più degno di riso, questi due volumetti uscirono impressi con *privilegio*. Io non accetto sicuramente lo spontaneo regalo che que' signori editori mi fanno di una contea, titolo che mai non ebbi, anzi loro rinunzio più che di buona voglia il marchesato eziandio che ne' passati tempi fregiavami, contento assai di essere un semplice *cittadino*»; ivi, p. 11.

15 Da cui Felice Romani ricavò l'omonimo libretto, musicato da Giovanni Simone Mayr e rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1795.

16 Il lavoro di Pindemonte, così come il balletto di Coralli e Angiolini e l'opera di Bottini fanno partire l'azione in questo punto. La novella del Bandello, invece, parte dal vero inizio della vicenda, ossia dalla narrazione dell'innamoramento dei due giovani.

alle stampe nel 1592¹⁷. A partire dagli anni '30 del Settecento, la vicenda aveva visto crescere in modo significativo la sua popolarità presso i veronesi, riverberandosi poi sui tanti viaggiatori stranieri in visita in città; questo nonostante diversi studiosi locali, rispettosi dell'applicazione del metodo storico, avessero già potuto smentire, su basi documentarie, la veridicità della vicenda; tra questi, anche una figura di spicco della cultura veneta settecentesca: quello Scipione Maffei, storico e letterato, con cui era tra l'altro imparentata la famiglia Pindemonte, poiché la madre di Giovanni e Ippolito ne era la nipote.

Malgrado le posizioni critiche del Maffei, altri veronesi, perlopiù autodidatti e di estrazione borghese, continuarono ad alimentare la leggenda dei due sfortunati giovani, soprattutto ad uso dei visitatori stranieri. La riscoperta romantica di Shakespeare, in Inghilterra, concomitante alla riedizione delle sue opere¹⁸, che si diffusero poi rapidamente nei paesi di lingua tedesca e nel resto d'Europa, trasformò Verona in una meta di pellegrinaggio suoi luoghi di Romeo e Giulietta¹⁹.

Il celebre attore e drammaturgo inglese David Garrick – che ricordiamo anche per l'impulso decisivo dato all'arte scenica nell'ambito del teatro musicale settecentesco – fu il primo a riproporre al Drury Lane un suo adattamento del *Romeo e Giulietta* nel 1748; negli anni successivi il lavoro shakespeariano varcò i confini nazionali per approdare dapprima nei paesi di lingua tedesca (nell'originale inglese o in traduzione) e successivamente anche in Francia e in Italia. Ben presto anche il teatro musicale cominciò a cimentarsi con questo soggetto, a cui furono dedicati, nel nostro Paese, diversi balli oltre ad alcune “tragedie in musica”²⁰.

17 *L'istoria di Verona del sig. Girolamo Dalla Corte gentil'huomo veronese: divisa in due parti, et in XXII libri... con la tavola in ciascuna parte delle cose più notabili*, Verona, Girolamo Discepolo, 1592, pp. 589-594.

18 La prima edizione dell'opera completa di Shakespeare, curata da Alexander Pope, risale al 1725, seguita poco dopo da quella di Lewis Theobald (1733). È interessante notare che in appendice alla tragedia *Romeo e Giulietta*, Theobald dà per vera la storia, basandosi proprio sul testo di Girolamo Dalla Corte.

19 Fu per la prima volta il capitano inglese John Durant Breval, nel suo resoconto di viaggio dato alle stampe nel 1738, a raccontare di essere stato condotto da un *cicerone* veronese alla tomba di Giulietta! È significativo che negli anni successivi al resoconto si moltiplicino le relazioni di viaggiatori stranieri a Verona, portati a visitare i luoghi della tragedia shakespeariana. Sui “pellegrinaggi shakespeariani” a Verona nel Settecento si veda FAUSTA PICCOLI, *Giochi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo (prima parte)*, in «Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese», I, 2016, pp. 47-80.

20 Ricordiamo *Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli su libretto di Giuseppe Foppa, data per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 30 gennaio 1796 e basata sulla novella cinquecentesca di Luigi da Porto (*Historia novellamente ritrovata dei due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, Venezia, Bindoni, 1531?) e un omonimo lavoro di Nicola Vaccai su libretto di Felice Romani (librettista, cinque anni più tardi, de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini),

Per tornare ad *Elena e Gerardo*, si può immaginare, a monte della scelta del suo soggetto da parte del veronese Pindemonte, una duplice motivazione affettiva: la storia assomigliava a quella ben più nota ambientata nella città natale dell'autore, ma si svolgeva a Venezia, quella che per lui era diventata la sua seconda patria.

Pare che i lavori di Pindemonte all'epoca incontrassero grande favore²¹; ma per quanto concerne l'*Elena e Gerardo*, ci è invece giunta una recensione abbastanza malevola, vergata dalla penna di Fabio Gritti e comparsa nel giugno 1799 su *Il Teatro moderno applaudito*²², una raccolta annuale in dodici uscite, che proponeva una selezione di testi teatrali, accompagnati da estese disamine.

Per prima cosa Fabio Gritti ammette le sue difficoltà a far rientrare la *pièce* in un genere teatrale; un problema attualissimo, a quei tempi, anche per il teatro musicale, come non mancherà di rilevare lo stesso critico, sebbene attraverso una presa di distanza:

Tragedia e commedia sono i due generi, che dai migliori autori furono usati fino quasi ai nostri tempi; né ad alcuno di essi, quantunque dotati di gran talenti, entrò la mania di inventare un genere nuovo, giacché qui non occorre di trattare del melo-dramma. Ciò nondimeno abbiamo dei capi d'opera, e in un genere e nell'altro. I francesi ritrovarono il dramma, cioè *les pièces larmoyantes*, che sono una miscellanea dell'eroico col famigliare. Gridarono invano contro questa mostruosa invenzione tutti i buoni scrittori; il piacere della novità superò la ragione. [...] Sia dunque con pace di chi lo vuole accolto anche il mesto dramma, che formerà, non so poi per quanto tempo, il terzo genere delle grandi teatrali rappresentazioni. [...] *Rappresentazione seria, famigliare, spettacolosa* è il genere recentemente introdotto, è quello in cui ripor si vuole l'Elena e Gerardo²³.

Gritti giudicava riprovevole l'adeguamento all'uso musicale degli autori teatrali che, anche nel loro ambito, avevano introdotto un tipo di rappresentazione non conforme né al genere della commedia, né a quello della tragedia; e nel caso dell'*Elena e Gerardo* il critico espone il motivo per cui la

rappresentato sempre a Milano, al Cannobiana, il 31 ottobre 1825.

21 Riportiamo qui l'apertura della prefazione di Pindemonte all'edizione a stampa dei propri lavori teatrali: «Se fosse vero, come vogliono i più, che il solo verace giudice dei lavori teatrali e de' lor poemi fosse il gran pubblico spettatore, io non iscarso motivo avrei certamente d'abbandonarmi alle lusinghe dell'amor proprio, e di tenermi molto da più di quel che io mi reputi, me stesso accuratamente disaminando, io medesimo»; PINDEMONTI, *Prefazione*, cit., p. 3.

22 *Notizie storico-critiche sopra Elena e Gerardo*, in *Il Teatro Moderno Applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia*, Tomo XXXVI, giugno 1799, pp. 71-80.

23 Ivi, pp. 72-73.

pièce dovesse essere considerata di genere spurio:

Ognun sa che la tragedia è una rappresentazione istituita all'oggetto di destare e correggere la compassione e il terrore. Quindi ne deriva, che l'azione esser deve grave, pubblica, ed illustre. [...] Esamino dunque, se l'Elena e Gerardo rinchiuda questi caratteri. Io non negherò che grave non sia per essere e pubblico questo fatto, ma debbo confessarlo spoglio del tutto della terza qualità, che illustre sia. Un nobile privatissimo, che non diede prova nessuna di sommo valore, d'eroica virtù, come potrà mai riguardarsi per illustre? Tutti quelli che trattarono finora una tal materia sì teoricamente, che colla pratica, concorsero nell'opinione che il protagonista esser deve di quella classe di persone che meritano la pubblica invidia ed ammirazione²⁴.

Un altro appunto del recensore riguarda la scena più scabrosa della *pièce*, quella in cui Gerardo arriva a profanare la tomba di Elena e, in un impeto al limite della necrofilia, si profonde in baci, abbracci ed effusioni. Non passa inosservato al critico il soffermarsi di Pindemonte sugli aspetti più lugubri e morbosi dell'azione (i corsivi sono del Gritti e riportano le indicazioni sceniche del libretto):

Lo spettacolo d'una scena occupata da *cipressi* e *sepolcri*, dove spirava un'aria *pesante*, resa anche più *insalubre dai vapori mefitici esalanti dall'ossa umane infracidite, dove volano notturni insetti, e lo stridente ronzio di questi, e il fischio delle frondi dei cipressi lugubri, e il muggito non lontano del mar rompono soli di questo asilo della morte il cupo silenzio spaventevole*, dove finalmente si vede aprire una tomba, e Gerardo gettarsi sopra un estinto corpo, stringerlo, baciargli, e parlargli quasi disperato; questo spettacolo che ritrae l'orrore più dalla decorazione, che dalla cosa in se stessa, e che dura per tutto un intiero atto, son di quelli appunto che furono condannati moltissimo in Eschilo, e talvolta in Euripide ancora. Ciò che ha da muovere la compassione ed intenerir gli animi, deve nascere dall'azione stessa. Egli è vero, che la vista dell'amante estinta è assai lugubre per uno sviscerato amatore, ma è vero altresì che io compreso da forte terrore alla rappresentazione di questo spettacolo, non l'ho provato eguale alla lettura. [...] Volendo anche servirsi di questi mezzi estrinseci per dar maggior forza all'azione stessa, convien farlo con moderazione e cautela, altrimenti più che compassione possono talvolta generare

24 Ivi, p. 74. Sappiamo dall'antefatto che il matrimonio di Elena con Gerardo era avvenuto durante l'assenza del di lei padre, Pietro Candiano, gentiluomo veneziano arruolato, al seguito del Gattamelata, nella campagna contro i Visconti (1437-1439); il testo teatrale, tuttavia, accenna una sola volta e di sfuggita a questa circostanza, non attribuendo a Pietro particolari meriti in battaglia. Inoltre, anche se il Gritti non ne fa cenno, non potrà non avere rilevato che Paolo e Gerardo Guoro sono mercanti e quindi, nella gerarchia sociale dell'epoca, di un livello ancora inferiore rispetto a Pietro.

ribrezzo e sdegno²⁵.

Chissà che Gritti non volesse anche prendere di mira una certa tendenza nei gusti letterari di fine secolo? A ben pensare, il passo del dramma di Pindemonte si può senz'altro collegare a quel filone, emblematico del periodo preromantico, definito "poesia cimiteriale" o "sepolcrale"; un movimento giunto ancora una volta dall'Inghilterra (la cosiddetta *Graveyard* o *Churchyard Poetry*²⁶) e che arrivò ad influenzare anche molti autori italiani.

Ma il collegamento più diretto tra Giovanni e la poesia sepolcrale ci viene ovviamente dal fratello Ippolito, non solo ideale interlocutore dei *Sepolcri* foscoliani, ma a sua volta stesore di un omonimo poemetto, in risposta all'amico, realizzato dopo aver abbandonato un lavoro simile intitolato *I Cimiteri*. È evidente che anche l'indugiare, da parte dell'autore di *Elena e Gerardo*, su alcuni aspetti macabri, morbosi e opprimenti, fosse anche un effetto della voga letteraria di quegli anni.

A suggello della sua recensione, e come a voler ribadire la propria riprovazione, Fabio Gritti chiude il suo articolo con un graffiante quanto gustoso sonetto:

ALL'AUTORE D'ELENA E GERARDO

O di tragico stil magica possa,
Dominatrice de gli affetti umani,
Tu per piacer mi spalanchi una fossa,
E dentro astringi a palpeggiar le mani.
Né m'arretro d'orror? Queste son ossa,
Ceneri fredde, inariditi crani
Di que' cui morte diè l'ultima scossa,
E affastellò confusi in questi vani.
Or mentre brancolando urto e m'aggiro,
Un fra gli estinti palpita e si move:
Elena è questa?.. né sogno, o deliro?
O colpo! o vista! o meraviglie nove!
Sento ignoto poter, d'amor sospiro,
Né so provar più dolce pianto altrove²⁷.

L'autore dell'*Elena e Gerardo* volle replicare punto su punto alle critiche del Gritti (che dovettero risultargli particolarmente indigeste!) nella

25 Ivi, pp. 74-75.

26 Capostipite del movimento fu Thomas Parnell (1679-1718); tra i suoi massimi esponenti si ricordano, in epoca preromantica, Edward Young e Thomas Grey. Negli anni '70 del Settecento si contano diverse traduzioni italiane sia dell'elegia di Young *The Complaint of the Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742-1745), sia dell'*Elegy written in a Country Church-yard* di Grey. Sulla diffusione in Italia si veda MARIO FUBINI, *Introduzione*, in BRUNO MAIER, *Lirici del Settecento*, Milano, Ricciardi, 1959, pp. IX-CXXIV.

27 *Notizie storico-critiche sopra Elena e Gerardo*, cit., p. 80.

prefazione all'edizione della propria raccolta di testi teatrali:

Fabio Gritti! Io non ho l'onore di conoscere alcun uomo di lettere con questo nome, sebbene in Venezia [...] passata io abbia la più gran parte de' giorni miei. Sopra di questo severo censore [...] io farò due sole semplicissime riflessioni. La prima è ch'ei criticando le opere impresse in quei due volumetti non ha certamente le genuine opere mie criticate. [...] Se lette egli avesse ed esaminate le vere mie opere, molte critiche avrebbe, massimamente rispetto allo stile, come quelle che non fanno al proposito, risparmiare²⁸.

Qui Pindemonte si riferisce all'inevitabile corruzione subita da tutti i testi teatrali attraverso i loro ripetuti allestimenti; un processo di costante trasformazione di cui è perfettamente consapevole anche chi si occupa di teatro musicale. E in effetti, la comparazione tra il testo edito da Pindemonte e quello riportato nel *Teatro moderno applaudito* ha evidenziato numerose e ricorrenti varianti²⁹.

Un argomento che all'autore preme chiarire, riguarda tuttavia l'appunto in merito al genere teatrale³⁰; Pindemonte lamenta che in un'edizione "pirata" veneziana dei suoi lavori, essi fossero stati tutti classificati come tragedie, genere in cui non rientravano, invece, alcune sue opere:

Avrebbe dovuto egli conoscere col suo fine discernimento, e con la vasta sua erudizione, di cui fa pompa fino alla noja, quali delle mie opere, o buone o cattive esse sieno, sono tragedie, e quali son capricciosi componimenti d'un altro genere da me scritti per soccorrere le comiche truppe, e per promuovere uno straordinario concorso d'ineducati spettatori al teatro. Ma facendo egli d'ogni erba fascio, e criticando e.

28 PINDEMONT, *Prefazione*, cit., p. 12.

29 Il caso di Pindemonte è espressamente segnalato in LAURA RICCÒ, *Testo per la scena - Testo per la stampa: problemi di edizione*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 210-266: 252-253, n. 50. Si veda sullo stesso argomento STEFANO VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Atti del convegno di studi (Verona, 22-24 settembre 2003), a cura di Gian Paolo Marchi, Corrado Viola, Verona, Fiorini, 2005, pp. 501-524: 502-503.

30 Argomento su cui, a correttivo dei giudizi del Gritti, erano già intervenuti anche i redattori del *Teatro moderno applaudito* in una postilla al testo critico intitolata *Annotazioni degli editori*: «Convien sapere a purificazione della verità, che l'autore non ha mai preteso, che questa sua poesia sia una tragedia. Egli l'ha enunziata col titolo di *rappresentazione seria-spettacolosa*, col quale artificio egli venne a coprirsi dai dardi, che contro lui si poteano scagliare dai suppositori in *Elena e Gerardo* d'un tragico dramma. Come le copie delle cose buone o credute tali, perché applaudite, si moltiplicano, non sempre secondo il genio dell'autore, così la copia caduta in mano del Gritti portava il titolo di *tragedia*. Egli dunque a ragione vi ha trovato quei difetti, che qui si leggono, e che certamente a regolata *tragica* opera disconvengono. Tutto giova per gli studenti, e per correzione di quelli che vogliono introdurre nei teatri certi generi di azioni spurie, le quali per partecipare di tutte non s'imparentano con alcune. Questo sia detto a difesa del Gritti, e a non accusa dell'autore»; *Notizie storico-critiche sopra Elena e Gerardo*, cit., pp. 79-80.

g. la *Elena e Gerardo* e la *Caritea* con gli stessi principj con cui l'*Agrippina* e l'*Orso Ipato* criticherebboni, come nella sua censura riesca, e quante spacci ciancianfruscole e baje giudicar lascio a ciascuno che, essendo di qualche coltura d'ingegno fornito, leggerà quelle lettere, se pure alcuno avrà mai di leggerle la sofferenza³¹.

Come già precedentemente accennato, pare invece che i lavori di Pindemonte riscuotessero all'epoca un buon successo di pubblico; lo stesso autore ci tiene a ribadirlo:

Se piacquero le opere mie sul teatro, e se piacciono tuttavia, quantunque male rappresentate, come s'accostuma tra noi, convien pure che, malgrado de' lor difetti ch'io non ignoro, abbian esse qualche bellezza, e non può farsi decentemente il gran torto al pubblico Italiano, il quale pure di dotti insieme e d'ignoranti è composto, di supporre ch'egli abbia sempre i più unanimi applausi a componimenti pessimi prodigati. Almeno io spero che da giudici non prevenuti e imparziali non mi potrà esser negato l'unico merito di quel colpo d'occhio teatrale che sa distinguere nella tacita quiete del gabinetto ciò che possa piacere o dispiacere sulla scena ad una udienza affollata, di quella che chiamasi volgarmente *teatrale malizia*, la quale non possiedono certamente i presuntuosi miei detrattori³².

Come rilevato da Stefano Verdino³³, Pindemonte non mancava di «teatrale malizia»; faceva teatro con passione e lo riteneva la più alta forma d'arte e punto di convergenza tra espressioni artistiche le più diverse:

Quando io dico teatro, intendo quella palestra in cui tutte le arti imitatrici dansi fra di loro la mano scambievolmente, e con fine discernimento congiunte concorrono insieme all'istruzione, al diletto, al commovimento degli uditori. La poesia, l'eloquenza, la musica, la pittura, il disegno, la danza, la recitazione, la pantomima, ed altre arti s'uniscono a formar l'essenza degli spettacoli scenici³⁴.

Il critico letterario e drammaturgo Mario Apollonio dichiara espressamente di preferire il teatro-spettacolo di Giovanni al teatro-letterario di Ippolito, che pure scherniva il fratello maggiore chiamandolo «l'oratore»³⁵. Giovanni fu più di altri drammaturghi a lui coevi attento alla messa in scena dei suoi lavori, accurato nelle didascalie e nei dinamici, quasi operistici, scambi di battute (con largo uso di enjambement e di frangiture), propenso ai colpi di scena:

31 PINDEMONT, *Prefazione*, cit., p. 14.

32 Ivi, pp. 5-6.

33 VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, cit., p. 514.

34 GIOVANNI PINDEMONT, *Discorso sul teatro italiano*, in Id., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, II, Milano, Silvestri, 1827, p. 281.

35 VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, cit., pp. 501, 513.

Giovanni avoca a sé il ruolo di regista non meno che di autore, in una prima e rudimentale scommessa di teatro totale, che sarà utopia e pratica dell'Ottocento e che egli misura sull'«interessante», in un rapporto quindi attento al gusto del pubblico, con taglio decisamente estraneo al tragico accademico e decisamente più in sintonia con il teatro d'opera, dove dapprima si mosse³⁶.

Sappiamo che Giovanni dismise rapidamente l'attività di librettista, avvertendola come troppo coercitiva. A questo proposito appare significativa la chiusa all'introduzione del secondo ed ultimo libretto, *Giunio Bruto*:

[...] priego a non condannarmi per aver dato alla luce una sì informe produzione, e sì incolta, senza prima por piede nell'inestricabile labirinto che deve correre ogn'uno, che si accinga al presente per lo musicale Teatro a comporre. L'assoggettar servilmente alla Musica la Poesia, il dover quistionare di elocuzione poetica con chi in tutt'altro che in poetica elocuzione è versato, lo scompor spesso l'ordine, e la peripezia della favola, perché si canti o prima, o dopo quella certa aria, il dover fare cader quell'altra in quella bramata situazione benché all'intreccio dell'azione straniera; queste, per tacer di tant'altre, sono le barbare leggi e non mai costanti, e sempre confuse, e intralciate, alle quali secondo l'uso moderno il Poeta Drammatico di servire è costretto. [...] Di quanto asserisco son pronto a render ragione a chi che sia, e lo farei in questo luogo, se fosse lecito di collocare una sensata dissertazione per preliminare discorso di uno di quei piccioli volumi miserabili volgarmente chiamati dagli Italiani *libretti dell'Opera*³⁷.

La vera aspirazione di Pindemonte, come emerge dal suo *Discorso sul teatro italiano*, era di poter dar vita a un teatro stabile, su modello francese, in grado di porsi in modo concorrenziale rispetto al melodramma, facendovi confluire più forme d'arte³⁸: si rileva, per esempio, una

particolare attenzione verso le musiche in molti suoi drammi. Nel V atto dell'*Elena e Gerardo*, per esempio, è richiesta la presenza di «musicisti e suonatori» e così recita la didascalia: «Magnifica sala in ca' Guoro adornata a festa con mense e orchestra»; e ancora: «S'ode il suono di trombe e di timpani».

Come sia stato possibile l'approdo di Marianna Bottini alla trama dell'*Elena e Gerardo*, non ci è dato sapere³⁹; si può con una certa convinzione ritenere che o il testo di Pindemonte, o lo scenario del ballo di Coralli-Angiolini (che però, come vedremo, presenta alcune divergenze rispetto all'opera), possano essere stati suoi punti di riferimento; aspetto che trova conferma in un piccolo *lapsus*: in un punto della partitura Bottini corregge il nome di «Elena», che in quel momento non poteva essere in scena, con quello di «Bianca», anziché di «Laura». Mentre nella novella del Bandello la sorella di Gerardo non ha un nome, Bianca è un personaggio che figura sia nell'azione teatrale di Pindemonte, sia nel ballo di Coralli-Angiolini.

Rispetto al teatro di parola, il melodramma condivide col balletto alcune esigenze di messa in scena: da un lato una riduzione dei personaggi principali, ma allo stesso tempo la necessità di creare occasioni per scene di massa. Significativamente, nel balletto e nell'opera i personaggi dell'amico di famiglia Canziano, creato da Pindemonte, di Paolo Guoro e di Lionardo Monegario, presenti in Bandello, vengono cassati. I personaggi risultano quindi essere cinque in entrambe le rappresentazioni, con una sola differenza relativamente alla seconda donna: il balletto eliminava la figura della nutrice Agata, affidando il ruolo di amica confidente alla cognata Bianca; quest'ultimo personaggio sarà invece eliminato dal melodramma, preferendo affiancare ad Elena la vecchia balia (che prenderà qui il nome di Laura). Nelle convenzioni operistiche, infatti, se il secondo personaggio femminile non è una oppositrice della prima donna, sarà una sua alleata, in genere più anziana e caratterizzata dal registro di mezzosoprano o contralto. Diversamente si ragiona in ambito coreografico: il balletto si apriva già con Elena in abito nuziale, affiancata dall'amica (cognata) Bianca e da uno stuolo di damigelle: è impensabile che in una scena del genere potesse trovare posto una donna anziana.

36 Ivi, p. 519.

37 *L'Autore del dramma a chi legge*, introduzione a ESCHIO ACANZIO, *Giunio Bruto*, Verona, per Dionisio Ramanzini, [1781], pp. 5-6. Sul *Giunio Bruto* si veda ancora VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, cit., pp. 508-512.

38 Va tuttavia evidenziata la notevole «esportazione» di trame pindemontiane nel teatro musicale. Dal soggetto della *Ginevra di Scozia* fu ricavato un dramma in musica di Giovanni Simone Mayr, su libretto di Gaetano Rossi (1801), a soli cinque anni dalla rappresentazione della tragedia; la trama dei *Baccanali* fu ripresa da Giuseppe Nicolini, su libretto di Luigi Romanelli (1801) e da Stefano Pavesi con versi di Luigi Guglielmo Buonavoglia (1806); e il soggetto della *Caritea* fu messo in musica sia da Carlo Coccia, su libretto di Carlo Pola (1818), sia da Francesco Saverio Mercadante, su libretto di Paolo Pola (1826). Così come l'*Elena e Gerardo*, anche *Cianippo* fu rielaborato come ballo, con musica e coreografie di Giovanni Galzerani, e proposto per un ventennio (1822-1840). Un percorso inverso fu quello dei *Baccanali*: con questo titolo era infatti stato rappresentato (e stampato) a Venezia, tre anni prima della tragedia di Pindemonte, un «Ballo Tragico Pantomimo» di Antonio Cappuzzi. Merita infine di essere menzionato un *Enrico VIII*, dato alle stampe postumo nel 1816 («Anno nuovo teatrale», Torino, 1816, I,

pp. 9-81): un adattamento dell'*Henri VIII* del francese Marie-Joseph Chénier (1791), ma in cui Pindemonte diede particolare risalto al personaggio di Anna Bolena, riservandole due monologhi in posizioni strategiche. Di particolare effetto la maledizione scagliata da Anna sul duca di Norfolk, prima di essere condotta al patibolo che, come nota giustamente Verdino, «sembra già una grand'aria finale d'eroina donizettiana»; VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, cit., p. 523.

39 Un unico, tenuissimo filo, potrebbe legare Pindemonte a Lucca, ovvero la sua amicizia (forse più di un'amicizia) con la poetessa accademica dell'*Arcadia* Teresa Bandettini, frequentata da Pindemonte a Venezia.

La coreografia modificava ulteriormente la trama per poter aggiungere movimentate scene di insieme; veniva quindi inserito un elemento estraneo rispetto alla *vulgata*: i familiari di Vittore Belegno, viste sfumare le nozze tra il loro congiunto ed Elena, si scagliavano con violenza contro i Candiano, determinando un aspro litigio. Un'altra scena oltremodo affollata risultava essere, nel balletto, proprio quella del cimitero, in cui Gerardo, al suo arrivo, vi ritrovava «un accompagnamento di onesti amici ed ancelle» nell'atto di deporre la bara di Elena.

Non potendo esprimere concetti complessi, dovendo affidarsi al solo gesto, il balletto utilizzava poi oggetti a cui era dato il compito di rendere espliciti gli snodi della vicenda. Un esempio fra tutti: Pietro, dopo il mancamento di Elena, apprendeva del suo legame con Gerardo attraverso il rinvenimento di una lettera e di un ritratto del giovane nella stanza della figlia.

Venendo alla struttura drammaturgica dell'opera di Bottini, di cui abbiamo già anticipato alcuni aspetti, è interessante constatare come i cambiamenti della trama si conformino con alcune valutazioni espresse dal Gritti. Scriveva il critico: «Non poco si potrebbero trovar degni di censura anche alcuni personaggi, e l'uso che di essi ne vien fatto, come di Vittor Belegno, di Leonardo Monegario, e di Paolo Guoro, dei quali l'autore, per quanto apparisce, poteva assai facilmente far a meno»⁴⁰. Ed è infatti questa una modifica applicata al numero, ma anche al carattere dei personaggi: non potendo del tutto rinunciare a Vittore Belegno, in lui vanno a confluire le figure alleate di Canziano, Lionardo e Paolo. Prosegue Gritti a proposito di Vittore:

Egli è vero, che Vittor Belegno serve al sublime incontro della scena III atto II, ma [...] la poca utilità di questo interlocutore tanto più facilmente si palesa, quanto maggiore era il profitto, che se ne poteva ritrarre, e col fargli assumere una ispezione più rilevante, e coll'attribuirgli un carattere, che colla sua opposizione portasse un utilissimo risalto a quelli degli altri personaggi⁴¹.

Anche questa osservazione pare essere stata accolta nell'opera: mentre nell'azione patetica di Pindemonte, ma soprattutto nell'originaria novella del Bandello, Vittore è un personaggio inerte e scialbo, nel melodramma – e forse questa è l'innovazione più evidente – diviene una delle figure più complesse, in quanto innamorato di Elena e (ahimè!) amico fraterno di Gerardo. Si può asserire che Vittore (tenore) affianchi quasi Gerardo (contralto) nel ruolo di co-protagonista: Bottini gli assegna infatti una Cavatina, un Duetto con Pietro e uno con Gerardo nel primo atto; una Scena ed Aria nel secondo e una Scena e Duetto con Elena nel terzo, oltre a farlo cantare

nel Quartetto e ovviamente nel Quintetto. Dunque Vittore è un personaggio particolarmente attivo nell'intreccio: dopo aver assicurato Pietro sul proprio amore per Elena, convincendo il genitore a combinare le nozze, vi rinuncerà in virtù della propria amicizia per Gerardo. L'affetto per Gerardo e l'amore per Elena, infine, lo porteranno a far riappacificare Pietro con i due giovani innamorati.

Un altro punto in cui il dramma in musica concorda con le critiche del Gritti, riguarda la figura di Pietro. Dopo l'*overtura*, l'opera si apre con un coro di servitori che, lodando Pietro, gli rivolgono al contempo una domanda:

Perché fra meste cure
strugger, signor, ti dei?
D'Italia onor non sei?
Dell'Adria amor non sei?

Apprendiamo quindi che Pietro è onore d'Italia e dell'Adria. Rammentiamo l'antefatto dell'azione patetica di Pindemonte, in cui si fa presente che Pietro è stato trattenuto lontano da Venezia per avere partecipato alla campagna militare del Gattamelata contro i Visconti. Ma mentre nel lavoro di Pindemonte questo aspetto pare del tutto irrilevante, se non per giustificare la disattenzione paterna nei confronti delle «iniziative» della figlia, questa Introduzione ha una duplice funzione: farci capire che Pietro è un personaggio stimato, un trionfatore (rammentiamo l'osservazione del Gritti, che lamentava l'assenza di prestigio dei soggetti coinvolti nell'azione), e al tempo stesso un padre amorevole, oltremodo preoccupato per le sorti della figlia.

Anche per quel che concerne Gerardo l'opera va a modificare la levatura del personaggio: Gerardo non è andato a Beirut per affari (fatto che lo avrebbe relegato alla condizione di mercante, quindi di persona non «illustre»), ma si è recato in Siria presso il sultano per portare a termine un'importante ambasceria⁴².

Così come nelle precedenti versioni, anche nell'opera di Bottini non esistono veri oppositori: la quasi estraneità tra Gerardo e Vittore viene anzi trasformata in amicizia fraterna, affidando il ruolo di oppositore, peraltro inconsapevole, almeno fino alla fine del primo atto, a Pietro. Non senza qualche farragine, l'opera ci propone due peripezie e due scioglimenti: morte e rinvenimento in vita di Elena, contrasto e riappacificazione di questa col padre. Fedele alla trama di Pindemonte, anche l'opera riserva, infatti, un ulteriore ostacolo alla felicità dei due protagonisti. A tal proposito anche Gritti aveva però evidenziato questa debolezza nella trama:

42 «GERARDO: Ma il desiato scopo / ottenni alfine e nostre opime navi / ponno tutto l'Egeo scorrer sicure. / Il superbo soldano / d'Antenore alla prole / porge amico la mano / e per suo vanto unita a sé lo vuole».

40 *Notizie storico-critiche sopra Elena e Gerardo*, cit., p. 77.

41 *Ibidem*.

Dunque il solo ostacolo che si oppone alla felicità dei due innamorati e segreti sposi è la morte d'Elena; ma questo cessa al principio dell'atto IV⁴³. Quindi la catastrofe è fin da questo momento preveduta. Cosa nasce in seguito che possa alterarla, o renderla incerta? Niente; anzi tutto conferma il già formato presagio, e per conseguenza tutto riesce freddo, inutile, noioso⁴⁴.

Giudicato insufficiente un finale che vedeva semplicemente “risorgere” Elena dalla tomba, Pindemonte aveva inserito un altro impedimento alla felicità dei due giovani, rappresentato dall'opposizione di Pietro; una soluzione che appare però al Gritti artificiosa e forzata:

Ciò non meno è contrario alla buona condotta, che alla quarta qualità da Aristotile prescritta ai caratteri dei personaggi, cioè all'eguaglianza, volendo con questo stabilire a ragione, che il carattere deve essere per tutto il corso del dramma, quale si è mostrato dal bel principio. Non si potrà adunque attribuire una tale qualità a quello di [Pietro] Candiano, se lo si vede così stupido, irresoluto, e freddo dopo essersi svisceratamente dimostrato amoroso⁴⁵.

Ma sappiamo bene che uno dei vantaggi dell'opera, rispetto al teatro recitato, è quello di poter dilatare a piacimento la stessa azione che in un dramma di parola si potrebbe risolvere in pochi scambi di battute: nel caso dell'opera di Bottini, l'opposizione di Pietro fornirà materiale sufficiente per il finale del secondo atto e per tutto il terzo.

Cercheremo ora di considerare più nel dettaglio come sia avvenuto l'adattamento del soggetto al teatro musicale. Una felice quanto inattesa scoperta è stata il mio recente rinvenimento, tra le carte di Marianna conservate presso l'Archivio di Stato di Lucca (quasi tutti appunti e dispense di studio), del libretto manoscritto di *Elena e Gerardo*: un paio di fascicoli più diverse carte sciolte (per un totale di 35 facciate), vergate da un'unica mano e scritte, a quanto pare, di getto, come dimostrano le numerose correzioni al testo. Le altre fonti del lavoro di Bottini sono: la partitura manoscritta in quattro volumi; i libri parte per gli strumenti, ma relativamente al solo primo atto; i libri parte per i cantanti.

Prima di procedere a una comparazione del libretto conservato in Archivio di Stato (AS-LU) col testo messo in musica, si invita il lettore a prendere visione della struttura dell'opera di Bottini così come ci viene restituita dalla partitura presso l'Istituto “Boccherini” (si consulti la Tabella a fianco). Vedremo a breve come tale struttura risulti da un'operazione di tagli e modifiche effettuati sia sul testo, sia sulla musica⁴⁶.

43 Nell'opera, II atto.

44 *Notizie storico-critiche sopra Elena e Gerardo*, cit., p. 75.

45 Ivi, p. 77.

46 Si segnala, peraltro, un errore di fascicolazione, dal momento che il Recitativo secco di I, 2 è stato erroneamente inserito dopo la Cavatina di Elena (I, 3).

Marianna Bottini, *Elena e Gerardo* (struttura dell'opera ricavata dalla partitura)

ATTO I - OVERTURA				
	N. 1	Introduzione		
Sc. 1			Laura, Pietro e Coro	Pietro, consolato da Laura e dai servitori, è angustiato vedendo la figlia Elena sempre infelice. Invita i presenti a lasciarlo solo.
Sc. 2		Recitativo secco	Pietro solo	Rimasto solo, Pietro ritiene che la figlia stia soffrendo per amore e crede sia innamorata di Vittore Belegno.
Sc. 3	N. 2	Recitativo secco Cavatina Vittorio Recitativo	Pietro e Vittorio	Pietro espone a Vittorio le sue preoccupazioni e le sue supposizioni; chiede a Vittorio se anche lui sia innamorato di Elena e corrisposto e, rassicurato dal giovane, decide di dargli Elena in sposa la sera stessa.
Sc. 4	N. 3	Sortita Elena Recitativo secco		Elena, rattristata per la lunga assenza di Gerardo, si interroga sulla costanza del sentimento dell'amato.
Sc. 5		Recitativo secco	Elena e Laura	Laura informa Elena che il padre ha qualcosa di importante da comunicarle; entrambe temono che Pietro possa scoprire il loro segreto.
Sc. 6		Recitativo secco	Laura sola	Laura si affligge per essere stata fautrice delle nozze tra Elena e Gerardo, temendo che ora Elena ne debba rispondere davanti al padre.
Sc. 7	N. 4	Scena e Cavatina Elena	Elena sola	Elena attende il padre domandandosi per quale motivo l'abbia convocata; al tempo stesso si strugge d'amore per Gerardo.
Sc. 8		Recitativo secco	Elena e Pietro	Pietro comunica ad Elena di voler porre fine a breve alle sue sofferenze d'amore; Elena, incredula, pensando che il padre sia venuto a conoscenza del suo matrimonio e lo approvi, inizialmente confusa, poi si rallegra della bella notizia.
Sc. 9	N. 5	Marcia e Coro	Vittorio, Gerardo e Coro	Vittorio, assieme al popolo, festeggia il ritorno di Gerardo.
	N. 6	Coro e Cavatina Gerardo	Gerardo e Coro	Gerardo, nel ringraziare i convenuti, loda la Patria, ma non trattiene anche la sua gioia per l'imminente ricongiungimento con Elena.

Sc. 10	N. 7	Recitativo secco Scena e Duetto	Vittorio e Gerardo	Vittorio e Gerardo si salutano affettuosamente e si rallegrano, dal momento che le proprie pene d'amore stanno per aver fine (ovviamente sono all'oscuro di condividere lo stesso oggetto amoroso).
Sc. 11	N. 8	Scena e Duetto Elena e Gerardo Recitativo secco	Elena, Laura, Gerardo	Laura corre trafelata nella stanza di Elena portando con sé Gerardo. I due si rinnovano i sensi del loro amore.
Sc. 12	N. 9	Recitativo secco Quartetto	Vittorio e detti	Sopraggiunge Vittorio. Gerardo indica in Elena la sua amata, mettendolo a parte del loro matrimonio segreto. Vittorio, pur cadendo nel più totale sconforto, decide di non ostacolare i due innamorati, dicendosi pronto a rinunciare al matrimonio con Elena.
Sc. 13	N. 10	Recitativo secco Finale	Pietro, detti e Coro	Arriva Pietro, che accoglie calorosamente Gerardo; quest'ultimo sta per confessare l'unione segreta con Elena, ma Pietro lo interrompe e senza porre altri indugi, vorrebbe procedere alla celebrazione del matrimonio tra Elena e Vittorio. Davanti al rifiuto, dapprima del promesso sposo e successivamente della figlia, che afferma di essere già di un altro uomo, Pietro è colto da un accesso d'ira e ripudia Elena. A questo punto la ragazza, colta da malore, cade tramortita sotto lo sguardo attonito dei presenti.
Atto II				
Sc. 1	N. 11	Introduzione	Gerardo e Coro	Gerardo, allontanatosi da palazzo Candiano, si interroga sulla sorte di Elena, consolato dai servitori.
Sc. 2		Recitativo secco	Gerardo solo	Gerardo si strugge nell'attesa, sentendosi impotente.
Sc. 3		Recitativo secco	Gerardo, Laura e Vittorio	Laura e Vittorio (pur avendo già appreso della morte di Elena) cercano di placare l'ansia di Gerardo. Una voce proveniente dalla strada, però, piange la morte prematura della ragazza. Gerardo, in preda al dolore, vorrebbe togliersi la vita, ma non prima di avere abbracciato un'ultima volta le spoglie della sua amata. Vittorio e Laura cercano di riportarlo alla ragione e lo fanno condurre dai servitori a riposare.

Sc. 4	N. 12	Scena e Aria Vittorio	Vittorio e Coro	Vittorio, insospettito che Gerardo abbia acconsentito senza protestare a tornare nelle sue stanze, medita, confortato dai servitori, sulla sorte dell'amico e sul sentimento di fratellanza che ad esso lo lega.
Sc. 5	N. 13	Scena e Rondò	Gerardo solo	Gerardo, fuggito nottetempo dal suo palazzo, si trova nel cimitero, davanti alla tomba di Elena. Combattuto sulla liceità del gesto che sta per compiere, alla fine si convince, apre il sepolcro dell'amata e si ferma a contemplarla.
Sc. 6	N. 14	Scena e Duetto	Gerardo ed Elena	Gerardo, abbracciandola, si accorge che Elena è viva. La ragazza, dapprima disorientata, ricostruisce poi l'accaduto; i due lasciano il cimitero.
Sc. 7	N. 15	Scena e Aria <i>Pietro</i>	Pietro (Laura e Vittorio)	Pietro piange la morte di Elena, ma al tempo stesso prova un odio profondo per colui che, a suo parere, l'ha disonorata. Laura e Vittorio cercano di consolarlo, interessati però a sapere se in cuor suo abbia perdonato la figlia. Laura e Pietro arrivano persino a rinfacciarsi le rispettive colpe. Pietro interrompe le recriminazioni e chiede a Laura di parlargli di Elena. La nutrice, allora, immagina la ragazza finalmente in pace, che dal cielo li osserva benignamente.
Sc. 8	N. 16	<i>e a suo tempo pertichini</i> Recitativo secco Scena e Aria di Laura	Pietro, Laura e Vittorio	
Sc. 9	N. 17	Recitativo secco Quintetto	Elena, Gerardo e detti	Sopraggiungono Elena e Gerardo, suscitando l'esultanza dei presenti. Alle domande del padre, Elena spiega di essere stata tratta in salvo da Gerardo. Ma la gioia di Pietro si tramuta ancora una volta in rabbia per il comportamento sleale della figlia. Gerardo tenta nuovamente di rivelare a Pietro di essere il legittimo consorte di Elena, ma il genitore non vuole sentir ragioni e lo zittisce furiosamente.
Atto III				
Sc. 1		Recitativo secco	Gerardo, Elena e Vittorio	Gerardo, Elena e Vittorio stupiti dal comportamento di Pietro, si interrogano su come indurlo a più miti consigli.

Sc. 2		Recitativo secco	Elena e detti	Arriva Elena, che riferisce l'ostinazione del padre a non voler perdonare l'uomo che l'avrebbe disonorata. A questo punto interviene Vittorio, consigliando a Gerardo di parlare apertamente a Pietro, contando sulla stima di quest'ultimo per il ragazzo.
Sc. 3	N. 18	Scena e Duetto	Elena e Vittorio	Mentre Elena dichiara, nonostante tutto, il proprio amore per il genitore e la paura di perderne l'affetto, Vittorio, in nome del proprio amore per Elena, si impegna a fare il possibile per riconciliare padre e figlia.
Sc. 4	N. 19	Scena e Duetto	Pietro e Gerardo	Gerardo cerca di placare l'ira di Pietro nei confronti del seduttore della figlia, mentre Pietro, che non comprende la posizione conciliante del giovane, lo incita ad unirsi a lui per lavare l'onta. Gerardo, infine, confessa a Pietro di essere lui l'uomo a cui Elena è legata. Pietro è colto da un profondo turbamento.
Sc. 5		Recitativo secco	Vittorio e detti	Come promesso ad Elena, arriva Vittorio, deciso a pacificare Pietro e Gerardo.
Sc. 6	N. 20	Finale - Rondò Elena	Elena, Laura, Gerardo, coro e detti	Elena chiede ancora perdono al padre e, sostenuta anche dai presenti, convincerà alla fine il padre a perdonarla e a benedire l'unione con Gerardo.

Il primo riscontro dell'eliminazione di alcuni numeri dalla partitura, ci viene dalla numerazione inserita in calce ad alcuni fascicoli: di norma l'unità-fascicolo corrisponde a numeri o sezioni musicali concluse; i brani più estesi (come, per esempio, le introduzioni o i finali d'atto), occupano più fascicoli. Seguendo la numerazione a guida della partitura, abbiamo questa successione:

Vol. I

1. Introduzione (I, 1)
2. Recitativo (I, 2); Recitativo (I, 3)
3. Cavatina Vittorio (I, 2)
6. Sortita di Elena (I, 4)
-
4. Recitativo secco dopo la Cavatina Vittorio (I, 3)
7. Recitativo secco dopo la Sortita Elena (I, 4)
-
9. Recitativo secco dopo la Cavatina Elena (I, 5) e Recitativo Laura (I, 6)
-

11. Recitativo accompagnato che precede la Cavatina Elena (I, 7)

12. Recitativo secco (I, 8)

-

14. Cavatina di Gerardo (I, 9)

Vol. II

15. Recitativo secco che precede il Duetto Gerardo e Vittorio (I, 10)

16. Scena e Duetto Gerardo e Vittorio (I, 10)

17. Scena e Duetto Elena e Gerardo (I, 11)

18. Recitativi secchi (I, 11; 12)

19. Quartetto (I, 12)

20. Recitativo secco prima del Finale (I, 13)

Risulta dunque evidente la mancanza dei numeri 5, 8, 10 e 13; la musica mancante nella partitura è tuttavia presente nei libri-parte, rendendo possibile la ricostruzione dell'iniziale lavoro di Bottini.

Non compaiono nella partitura:

[5.] un Duetto in due sezioni fra Pietro e Vittorio a conclusione di I, 3;

[8.] la seconda parte della Sortita di Elena (I, 4), che quindi consisteva originariamente in un numero articolato, secondo la "solita forma" dell'aria, con l'aggiunta di un Recitativo accompagnato (Tempo di mezzo) e di una Cabaletta;

[10.] una Scena e Cavatina di Pietro (Cantabile e Cabaletta);

[13.] un Duetto fra Pietro ed Elena (Cantabile e Stretta).

Nel complesso non si tratta di numeri essenziali, ad eccezione, a mio parere, del Duetto tra Elena e Pietro, la cui conservazione avrebbe dato maggiore spessore alla relazione padre-figlia e permesso di arrivare in modo meno brusco alla nona scena, un momento molto articolato che comprende una Marcia iniziale e la Cavatina di Gerardo, incorniciata tra due interventi del Coro.

Da un confronto puntuale fra i testi di AS-LU e I-Li, risulta che le correzioni apportate a quest'ultimo sono state quasi del tutto accolte nella parte musicale, emendata negli stessi punti dalla mano di Marianna (alle "mani" accenneremo in seguito). Un aspetto che emerge in AS-LU è una certa stanchezza (o forse fretta) dello stesore, man mano che procede nella sua redazione: il testo, infatti, diventa sempre più parco di indicazioni sceniche, in tutte le accezioni in cui si voglia intendere l'espressione: didascalie d'ambiente, prescrizioni attoriali, ma anche indicazioni relative alla divisione in scene.

Il sospetto di una compilazione abbastanza rapida e quasi di getto del testo – su cui l'anonomo librettista è poi tornato con le sue correzioni e

integrazioni (queste ultime spesso vergate sulle carte sciolte) – si palesa già nell’osservazione del *dramatis personae* nella prima carta di AS-LU: qui compare cancellato il nome di Paolo Guoro, personaggio presente nella novella e nell’azione patetica, ma eliminato poi nell’opera. Evidentemente il (la?) poeta, nel momento in cui si accingeva alla realizzazione del libretto, non aveva ben chiaro se destinargli una parte all’interno del lavoro.

Dalla comparazione fra AS-LU e I-Li, i brani maggiormente modificati risultano i finali d’atto e la Scena e Rondò di Gerardo (quella del cimitero), posta significativamente al centro di tutta l’opera: in questi numeri blocchi di testo risultano differentemente dislocati tra la prima e la seconda stesura. Faccio notare come nel libretto, evidentemente in linea coi gusti letterari dell’epoca, non si sia voluto rinunciare all’aspetto più scabroso della vicenda, facendo anzi indugiare Gerardo in cupe meditazioni e descrizioni:

Ecco il luogo fatal[e]! D’Elena mia
l’adorate sembianze
ridotte in muta polve
qui cuopre il suol, qui oblio profondo involve.
O qual terror m’invade! Il piè profano
dove ardisco inoltrar!
[...] Partiam, si lasci in pace (tutto questo pezzo lentamente
chi di viver cessò!... Ah, no! poss’io! [...] e nella massima confusione)
(s’avvia veloce verso la tomba)
Questa, quest’è la tomba... Anima mia
ecco ch’io torno a vagheggiarti... O come (stende la mano per aprire,
l’imbrividita mano poi la ritira inorridito)
per che l’opra rifugga;... Io vo’ vederla! (torna ad accostarsi)
[...] Né più meco sarà!
Più mai,... Vederla io vo’, s’apra... Che miro! (apre, e resta atterrito
Sposa... mio ben!... Più non resisto, io spiro. [...] alla vista d’Elena)
Stolto, che fo’? Quest’è l’asilo
sacro alla pace degli estinti, ed io,
disturbarne il riposo
e sull’ossa dei padri,
in questo sacro orrore,
parlare ardisco e vaneggiar d’amore! [...]
Ma resistere non posso; anco una volta
stringere al sen vogli’io
l’estinta sposa, il solo idolo mio.

A conclusione della prima parte di questo lavoro (nella seconda si vedranno più nel dettaglio gli aspetti musicali), resta da dire qualcosa sul

rinvenimento, presso la biblioteca dell’Istituto “Boccherini”⁴⁷, di due documenti che ci aiutano a far luce su aspetti di non secondaria importanza. Si tratta di due note di spesa per la copiatura di musica, stilate dal copista Torquato Caroni⁴⁸, la cui scrittura, sui documenti appena citati, coincide con la mano che ha vergato contestualmente testo e musica sulla partitura e sui libri-parte. Sulla partitura interviene successivamente anche la mano di Marianna, a modificare parti di testo con le correzioni presenti in AS-LU e ad aggiungere precisazioni su orchestrazioni e organico, e indicazioni di tempo, in alcuni casi specificando la velocità di metronomo.

I due documenti riportano i rispettivi estremi cronologici: il primo si riferisce alle copie effettuate tra il 15 dicembre 1821 e il 15 marzo 1822 (quindi a 10 giorni dalla partenza di Marianna e del padre per il loro viaggio); nell’elenco dei brani copiati, accanto ad altri lavori, compaiono partitura e parti staccate del primo atto dell’opera. La seconda nota spese si riferisce al lasso di tempo «dopo il ritorno da Napoli»⁴⁹ fino al 25 settembre 1822 e riguarda la copiatura della Messa (quella per S. Cecilia di cui si è detto) e del secondo e terzo atto dell’opera. In questo caso si parla solo di partitura e non di parti staccate: un particolare che ci fa pensare che l’opera non sia mai stata rappresentata.

Apprendiamo, dunque, non solo che Marianna aveva iniziato a comporre il suo dramma in musica prima del suo viaggio, terminandolo poi nell’estate del 1822, ma che consegnò evidentemente al copista il testo di AS-LU nella sua prima versione, dovendo poi procedere a modificarne molti passi sulle partiture, ricevute rispettivamente dopo il 25 marzo (I e II volume) e dopo il 25 settembre 1822 (III e IV).

Il Caroni intestò le spese di copiatura al «nobil Signor Sebastiano Andreozzi», un aspetto che va a confermare il supporto, anche materiale, del padre alla passione musicale di Marianna. Ma siamo oramai allo scadere del 1822 e al compimento dei vent’anni di Marianna, che pochi mesi dopo sarebbe convolata a nozze col marchese Lorenzo Bottini. Viene da chiedersi quanto il rapporto tra Pietro ed Elena potesse rispecchiare quello tra Marianna e il padre Sebastiano. Unico tratto caratteriale simile tra i due genitori, la determinazione a voler perseguire il bene della figlia. Quello che non ci è dato sapere è se Lorenzo Bottini fu più Gerardo o più Vittore. Sappiamo invece che dal 1823 Marianna smise di comporre, dedicandosi ad occupazioni all’epoca più confacenti ad una madre di famiglia.

47 Da parte di Marco Giovanni Barsella.

48 Una veloce ricerca in rete mi ha portato ad appurare la sua attività di suggeritore e copista in vari allestimenti operistici.

49 Marianna e il padre rientrarono a Lucca poco dopo il 15 giugno.

“UN AMORE DI PROUST”
MUSICA, TEMPO E MEMORIA NELLA *RECHERCHE*

di Sofia Cesaretti

*L'essenza della musica è di svegliare
in noi quel fondo misterioso della nostra anima
(Marcel Proust, Alla ricerca del tempo perduto)*

La musica nella letteratura

Marcel Proust è vissuto in un periodo storico e culturale in cui la ricerca sul concetto di tempo è il focus di molti campi, dalla filosofia alla scienza, oltre che all'arte e alla letteratura: esempi di scienziati quali Einstein e Planck hanno stravolto la tradizionale relazione tra spazio e tempo nella scienza; le avanguardie artistiche quali impressionismo e futurismo hanno aggiunto nelle loro opere un nuovo elemento da rappresentare, ovvero il tempo, che si traduce in mobilità e dinamismo; nella letteratura si sperimenta una nuova concezione della narrazione, prediligendo la dimensione dell'inconscio che porta ai flussi di coscienza tipici di Joyce e Mann, mettendo da parte l'ordine consequenziale del discorso e dilatando, di conseguenza, il tempo. In molti casi questa ricerca sul tempo si intreccia con un vivo interesse nei confronti della musica: ciò non deve stupire in un periodo storico caratterizzato dalla ricchezza di relazioni tra le varie discipline, ma sappiamo che un esempio di relazione tra musica e parole si ha sin dai tempi dell'antica Grecia, in cui esisteva il termine *mousiké* per intendere l'insieme delle tre arti ispirate alle muse (poesia, musica, danza), considerato lo strumento più efficace per l'educazione dell'uomo. Come sosteneva Goethe, la musica comincia dove le parole finiscono, ma ancor più vero è che letteratura e musica sfumano l'una nell'altra in modo semplice e quasi inconscio, spesso senza nemmeno saper cogliere la transizione dall'una all'altra. Quindi il rapporto di reciproca interazione tra musica e letteratura può dirsi una costante nella storia dell'espressione artistica, divenendo sempre più intenso e frequente a partire dal XX secolo, grazie alla nascita di generi musicali

più popolari. La tendenza degli scrittori a servirsi della musica per raccontare la propria epoca è divenuta sempre più frequente, specie nella narrativa: basti pensare al peso che la musica aveva nella vita e nell'opera dei romanzieri che hanno operato nella prima fase del Novecento: James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) e Thomas Mann (1875-1955).

Joyce aveva ereditato dal padre una voce tenorile e, per un periodo, aveva addirittura pensato di tentare la carriera di cantante, essendo oltretutto amante di Verdi e Puccini. La prima opera di Joyce, una raccolta di poesie, si intitolava *Musica da camera* (1907): ne apprezzava soprattutto la grazia musicale, tanto da parlare espressamente di canzoni per queste sue poesie e da augurarsi, in una lettera scritta nel 1907 a suo fratello, che almeno alcune venissero messe in musica. Pieno di citazioni musicali, che spaziano per esempio da arie del *Trovatore* di Verdi, a canzoni e ballate irlandesi, è l'*Ulisse* (1920), in cui la musica accompagna costantemente i pensieri dei protagonisti, per non parlare della sua ultima opera, *Finnegans Wake* (1939), densa di riferimenti musicali, a partire dal titolo preso in prestito da una ballata popolare irlandese. Oltre ad incorporare molti riferimenti in linea a musica e temi musicali, Joyce ha persino composto una canzone per questo suo libro, ovvero *The Ballad of Persse O'Reilly*. Uno dei suoi più grandi sostenitori all'epoca, il critico letterario Eugene Jolas (1894-1952), già nel 1929 aveva riconosciuto l'importanza fondamentale della dimensione sonora nell'opera di Joyce per superare la difficile tecnica narrativa propria dell'autore, basata su continui flussi di coscienza, riconoscendone l'immensa bellezza ritmica che accompagna l'andamento musicale della scrittura.

C'è un tratto particolare che distingue Mann, ovvero l'atto di dedurre dei concetti propri delle forme musicali, per poi riproporli all'interno del romanzo: egli cioè studia le peculiarità del linguaggio musicale e le usa come criteri architettonici delle proprie opere. Nello specifico questi concetti sono essenzialmente due: la durata e l'organizzazione delle voci. Mann si inserisce tra quegli artisti che, pur non essendo musicisti, considerano la musica l'arte massima, assoluta, suprema, e dichiarano di ispirarsi ad essa nel loro processo creativo: grande appassionato di musica, ritiene il suo talento da scrittore un talento musicale trasposto e concepisce la forma del romanzo come una specie di sinfonia.

Il filo conduttore delle opere di Mann è il tempo: egli ricava dalla musica il concetto del *tempo musicale dell'opera*, che usa nella *Montagna incantata*, romanzo il cui tema è il tempo, nella sua differenza tra *tempo puro*, inteso come autentica apertura di possibilità, di cui l'uomo fa esperienza nel momento della vacanza, in cui ogni attività e vincolo lavorativo sono sospesi, e *tempo del lavoro*, scandito invece dalle occupazioni della vita di tutti i giorni, in cui la percezione del tempo è filtrata dalla progettualità. A questo proposito Mann riprende dalla musica il concetto di *esecuzione*, che è strettamente legato alla concezione temporale dell'opera. Se si pensa alla

relazione tra il tempo e un oggetto fisico, vi è una connotazione negativa: dal momento che si pensa nel tempo, l'oggetto viene consumato, per cui la durata di quest'ultimo è essenzialmente quanto esso riesce a resistere nel tempo; se invece ci spostiamo nell'ambito musicale, il rapporto si inverte poiché è il tempo ad essere consumato dal suono che ha la propria durata, infatti quando finisce un brano è la musica ad essere finita, non è il tempo che ha consumato il suono. «La narrazione infatti somiglia alla musica in quanto “riempie” il tempo, lo “riempie decorosamente”, lo “suddivide” e fa sì che “contenga e significhi” qualcosa [...]. Il tempo è “l'elemento” del racconto come è l'elemento della vita [...]. È anche l'elemento della musica, come quella che misura e articola il tempo, e lo rende dilettevole e prezioso»¹: quindi il tempo della lettura del romanzo, per Mann, è analogo a quello di un ascolto musicale, il gesto di immergersi nella lettura diventa come l'esperienza auditiva della musica. Il tempo puro di cui si parla nella *Montagna incantata*, non scandito dalle scadenze del lavoro e di cui si fa esperienza quando tutte le occupazioni vengono sospese, è il tempo di cui il lettore fa esperienza quando legge un romanzo: la lettura è così equiparata, nel pensiero di Mann, all'ascolto di un brano musicale, per cui diventa importante non solo cosa si legge/ascolta, ma anche e principalmente l'esperienza che l'individuo fa.

Il secondo concetto che Mann fa proprio dalla musica è quello dell'organizzazione delle voci, probabilmente scoperto grazie a Schopenhauer (1788-1860), il quale sostiene che la musica riesce ad esprimere la libertà umana e il suo rapporto con la Volontà:

Io riconosco nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, i gradi infimi dell'oggettivazione della volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta. Tutti i suoni acuti, agili e veloci, sono, com'è noto, da ritenersi sorti dalle vibrazioni che accompagnano il suono fondamentale grave, al cui risuonare sempre essi risuonano insieme ad esso per le sue vibrazioni. [...] Il basso fondamentale è per noi dunque nell'armonia ciò che nel mondo è la natura inorganica, la massa più grezza, su cui tutto posa e da cui tutto si solleva e si svolge. Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva. [...] Nel modo più pesante si muove il basso profondo, che rappresenta la massa più grezza. [...] Più rapidamente [...] si muovono le voci di ripieno più alte. [...] Infine, nella *melodia*, nella voce principale, alta, cantante, [...] io riconosco il più alto grado di oggettivazione della volontà, il vivere e aspirare consapevole dell'uomo².

1 THOMAS MANN, *La montagna incantata*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 2012, p. 517.

2 ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2006, pp. 513 e ss.

In questo passo Schopenhauer individua nelle voci dell'armonizzazione classica i diversi livelli di sottomissione ed emancipazione alla Volontà: Mann usa questa architettura di relazioni in *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1943), romanzo che tratta del mito come racconto sulla cui base gli uomini modellano la propria personalità e orientano le proprie scelte; il romanzo è dunque costruito su una struttura in cui i personaggi si caratterizzano in base a come si relazionano con il mito. Partendo dalle figure più anziane, per esempio Giacobbe, è evidente come egli viva immerso nel mito, rifacendosi direttamente alle scelte di Abramo; essendo schiavo del mito, egli è come un basso che non è libero perché è limitato nei movimenti dalle regole delle relazioni armoniche: infatti per Schopenhauer il basso, che esprime l'armonia, è il pilastro su cui si basano tutte le altre voci ma non gode di libertà (così come non ne gode il mondo vegetale) perché è costretto a muoversi secondo regole precise e su quelle note che sono la struttura portante dell'armonia di un brano. Ci sono altri personaggi, secondari, che hanno un rapporto più libero nei confronti del mito, cioè vivono in base ad esso ma sono aperti a delle eccezioni: questi sono come le voci intermedie che possono muoversi con maggiore libertà entro la struttura armonica del basso, poiché hanno meno vincoli con l'armonia (per questo Schopenhauer le associa al mondo animale, avente libertà parziale dal momento che gli animali non hanno coscienza). Infine, vi è Giuseppe, che vive il mito e lo apprezza, ma è libero e agisce liberamente nonostante i vincoli del racconto, creando così qualcosa di nuovo, altre possibilità; questa libertà non viene descritta come un allontanamento dal mito o una negazione di esso, poiché egli non fugge ma ci si relaziona con libertà e creatività. Il protagonista è quindi la melodia dell'opera, che si muove liberamente sull'armonia delle voci sottostanti, creando qualcosa di bello e nuovo, proprio perché, come una melodia, segue l'impianto che gli altri elementi hanno creato, ma si allontana e ritorna arricchendo il tutto e generando nuove possibilità espressive. Per Schopenhauer, il canto è l'uomo dotato di libertà: così come ognuno di noi è capace di lasciarsi andare alla Volontà oppure di resistere prendendo altre strade, allo stesso modo la peculiarità della melodia è la sua libertà di adeguarsi o allontanarsi dall'armonia e dalle voci sottostanti. È facile capire adesso la citazione in cui Mann afferma di concepire un romanzo come una sinfonia.

Proust: la vita e la musica

Marcel Proust, scrittore francese spesso citato a proposito del tempo che passa e della potenza del ricordo, nasce il 10 luglio 1871 ad Auteil, che era allora un sobborgo nella periferia di Parigi. È figlio dell'alta borghesia: il padre Adrien è infatti un rinomato medico, mentre la madre Jeanne Weil, donna sensibile e colta, è figlia di una ricca famiglia ebrea; insieme

a questa, la nonna materna Adèle Berncastel, amante della musica e della letteratura, trasmetterà l'amore per la lettura e per le opere d'arte al nipote. Durante gli anni dell'infanzia, la famiglia di Marcel prendeva il treno il Venerdì Santo per passare le vacanze pasquali a casa degli zii: la casa delle vacanze, di cui tanto parla nella *Recherche*, è quella della zia Elisabeth, sorella del padre. Una parte importante del soggiorno a Illiers erano le passeggiate per le campagne, essenzialmente due: una più breve in direzione di Méséglise, che egli poi chiamerà la strada di Swann, ed una più lunga, la strada dei Guermantes. Non vi era niente di più salutare di questi momenti di svago per il piccolo Marcel, affaticato da una salute malferma e fragile, oppresso da problemi respiratori, culminati nel primo grave attacco d'asma (disturbo che non lo abbandonerà mai, di cui soffrirà anche il narratore della sua grande opera) a nove anni. A ciò si aggiunge una rara sensibilità (colta sin da subito dalla madre, con cui Marcel instaura un legame quasi morboso, così come accade al narratore della *Recherche*), che lo rende schivo e solitario, a differenza del fratello Robert, più aperto, il quale poi seguirà le orme del padre diventando un medico di successo. Si iscrive al Condorcet di Parigi, uno dei licei migliori della città, ed è proprio in questi anni che Proust, accanto alla vocazione letteraria, scopre il gusto di entrare nei salotti parigini, rivelando un'innata propensione alla vita di società: dagli incontri con scrittori, letterati, musicisti egli trarrà vari spunti per caratteristiche che attribuirà ai personaggi della *Recherche*. Oltre ai salotti, appassionatamente innamorato della musica, frequenta sale da concerto e l'Opéra che, ai tempi, costituivano i luoghi principali dove si poteva ascoltare e conoscere la musica. Vi è da sempre in Proust un'attenta, costante e passionale frequentazione musicale, infatti negli ultimi anni di vita confessa:

La musica è stata una delle grandi passioni della mia vita. Dico 'è stata', perché ora non ho più occasione di ascoltarne, altro che nei miei ricordi. Essa m'ha portato gioie e certezze ineffabili, e mi ha dato la prova che qualcos'altro esiste oltre il nulla, contro il quale sono andato sempre a sbattere, dovunque. Essa corre come un filo conduttore attraverso il labirinto di tutta la mia opera³.

I suoi musicisti preferiti sono inizialmente Mozart, poi Beethoven, Wagner, Schumann; ama il *Pelléas* di Debussy, le melodie di Fauré, Franck, i musicisti dei balletti russi, ma anche quella *mauvaise musique* (cattiva musica, che coincide con la nostra musica leggera), per lui detestabile ma non disprezzabile, dal momento che la si suona e la si canta più frequentemente e appassionatamente di quella buona e la si associa a sentimenti e stati

³ Citato in EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy*, trad. di Domenico de Paoli, Milano, Rusconi, 1983, p. 362.

d'animo. Secondo Proust è musica degna di venerazione nonostante abbia un posto nullo nella storia dell'arte, ma immenso nella storia sentimentale della società. Odiava invece Verdi, l'opera italiana in generale, il Verismo in particolare, considerato da lui una parodia della verità, un mezzo per eliminare la verità autentica, che per lui è quella intima e psicologica.

Nel 1896 esce il suo primo libro *I piaceri e i giorni*: si tratta di una raccolta di prose poetiche, ritratti e racconti, in cui egli appare uno scrittore promettente; tuttavia, l'opera passa quasi inosservata e viene accolta con severità da alcuni critici, in primis lo scrittore e giornalista Jean Lorrain, il quale fa anche delle insinuazioni sulle amicizie maschili di Proust, in particolare sul legame con Lucien Daudet, figlio dello scrittore Alphonse Daudet. Marcel è da questo momento considerato un dilettante: tale fama si manterrà fino alla pubblicazione dei primi volumi della *Recherche*.

Le sue condizioni di salute non sono molto buone: sa ormai di essere malato in modo inguaribile di asma cronica. Sarà nel personaggio del suo primo romanzo, vero e proprio canovaccio, purtroppo incompiuto, per la *Recherche*, Jean Santeuil (scritto tra il 1895 e il 1899, pubblicato postumo), che egli riflette su questa coscienza della salute perduta. In *Jean Santeuil*, romanzo sulla vita di un giovane appassionato di letteratura nella Parigi elegante di fine secolo, vi sono dei personaggi femminili in cui si riconoscono figure reali di giovani amici di Proust, come Lucien Daudet; a questo processo di mascheramento lo scrittore ricorre anche in seguito: per esempio, in Albertine, personaggio della *Recherche*, è riconoscibile una trasposizione della vicenda di Alfred Agostinelli, prima prigioniero dell'amore di Proust, poi fuggitivo verso un destino di morte. Agostinelli, che in primavera si è trasferito in casa dello scrittore come suo segretario, in dicembre parte per Antibes dove si iscrive a una scuola di volo; nonostante i tentativi disperati di Proust per farlo tornare, anche offrendogli del denaro, il giovane non cede e, alla fine del maggio 1914, muore in un incidente aereo. La storia con Alfred e il lutto per la sua scomparsa ispirano infatti la vicenda sentimentale tra il narratore e Albertine.

Nel 1905 muore, due anni dopo il padre, la madre dello scrittore, un momento fra i più dolorosi della sua vita, acuito dai sensi di colpa per le ansie che sa di averle procurato con la sua fragile salute, la sua vita disordinata e le sue inclinazioni sentimentali. Dopo la loro morte, Proust preferisce non ricevere più gli amici in casa propria e prende l'abitudine di fare inviti e di soggiornare anche per settimane intere all'Hotel Ritz di Place Vendôme; ancora oggi questo albergo conserva al primo piano una stanza a lui dedicata. Lascia l'appartamento della famiglia e si trasferisce in Boulevard Haussmann, dove fa installare una camera interamente rivestita di sughero e isolata da ogni rumore esterno. È all'inizio del 1907, circa, che avvia la stesura della sua opera più ambiziosa, in un progressivo isolamento, assistito negli ultimi anni dall'autista Alfred Agostinelli e, dopo la morte di questo, dalla fedele governante Céleste Albaret.

La vita sociale dello scrittore, prima così ricca, si va man mano riducendo ad un numero ristretto di amici, mentre i suoi ritmi di vita sono completamente sconvolti: dorme per la più parte della giornata e lavora la notte al suo grande romanzo. Da qui in poi, la vita sempre più segregata e solitaria di Proust sembra scandita solo dal ritmo della sua opera. I vari volumi escono con regolarità, accolti con attenzione dalla critica; al riconoscimento e alla fama dello scrittore contribuisce soprattutto l'assegnazione del premio Goncourt, nel 1918, al libro *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Proust, sempre più isolato, sta terminando la revisione definitiva de *La Prigioniera* quando, nell'ottobre del 1922, si ammala di bronchite. Rifiutando qualsiasi assistenza medica, nonostante le insistenze del fratello Robert, cerca di resistere agli attacchi della malattia, particolarmente violenti e acuti dall'asma, e continua la stesura de *La Fuggitiva*, che riuscirà a portare a termine. La malattia gli impedisce di uscire di casa, così si abbona al Théâtrophone, un sistema che consente di ascoltare in diretta via telefono la programmazione di diversi teatri, sebbene con un'acustica mediocre. Il teatrofono, inventato dall'ingegnere francese Ail nel 1881, è il primo esempio di diffusione musicale in modalità *streaming*, con un abbonamento telefonico, questo strumento consentiva di ascoltare in diretta la produzione di molti teatri parigini e le sedute dell'Assemblea Nazionale: è così che Proust conosce per la prima volta *Pelléas et Mélisande* di Debussy, trasmessa dall'Opéra comique, e se ne innamora.

Marcel Proust si spegne a Parigi il 18 novembre 1922. Come gli ultimi volumi della *Recherche*, anche alcuni testi sono stati pubblicati postumi (*Chronique*, 1927; *Textes retrouvés*, 1968), incluse le numerose corrispondenze.

La musica per Proust e nella *Recherche*

Proust pone la musica al di sopra di tutte le arti, anche della letteratura; scrive infatti ne *La Prigioniera*: «Mi chiedevo se la musica non fosse l'esempio unico di ciò che sarebbe potuto essere – se non vi fossero state l'invenzione del linguaggio, la formazione delle parole, l'analisi delle idee – la comunicazione delle anime»⁴. Il suo rapporto con la musica è fatto di passione e di piacere nell'ascolto, di attenzione critica e curiosità verso le novità musicali e i nuovi linguaggi compositivi, con la capacità di godere anche della musica più leggera. Magnani, in *La musica in Proust*, scrive: «Egli amò la musica con l'ardore di un romantico; essa non fu soltanto per lui l'ispiratrice [...] di poetiche suggestioni, una fonte di sensazioni raffinate, ma la voce che porta testimonianza della realtà dello spirito, che richiama l'uomo alla sua superiore destinazione»⁵. La musica per Proust è manifestazione per

4 MARCEL PROUST, *La Prigioniera*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori Oscar Moderni, 2020, p. 1539.

5 LUIGI MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Ed. Giulio Einaudi, 1978, p. 23.

eccellenza del potere evocativo dell'arte, espressione immediata dell'anima umana, rivelazione dell'assoluto, fonte inesauribile di sensazioni e emozioni: non sorprende quindi che essa occupi un ruolo essenziale nella sua opera. Il tema musicale è un'idea reale che il compositore esprime e che consente l'accesso a un universo al di là di ogni pensiero razionale. La musica suscita, soprattutto nel personaggio di Swann, tutto un mondo di emozioni e pensieri sepolti: è un'occasione per rivivere pienamente un evento passato, attraverso di essa si può rivivere il tempo perduto, ossia dimenticato. La musica svolge così un ruolo analogo a quello delle altre grandi esperienze sensoriali che si trovano ne *La Recherche*, come per esempio quella della famosa madeleine. Tra la piccola frase della *Sonata* di Vinteuil e lo svolgersi dell'amore di Swann per Odette si stabilisce una corrispondenza segreta, e le fasi dell'amore del narratore per Albertine sono accompagnate dal *Settimino* dello stesso autore. *La Recherche* è accompagnata da una piccola frase musicale, cinque note che, da Swann al narratore, incarnano, esprimono e suscitano tutti i loro sentimenti. Sebbene il romanzo offra un riflesso della società del suo tempo, la piccola frase non è attribuita a un creatore esistente: Proust preferisce prendere spunto da diverse personalità per inventare un compositore di fantasia che chiama Vinteuil. Quest'ultimo è evocato soprattutto attraverso la sua musica, una *Sonata* e un *Settimino*, opere che costituiscono i potenti inneschi delle emozioni e dei ricordi che animano i personaggi. Se si pensa alla *Sonata* di Vinteuil, la colonna sonora dell'amore tra Swann e Odette, suonata nel salotto di Madame Verdurin, il posto in cui i due si incontrano e dove comincia a sbocciare il loro amore, si può ben capire in cosa consista la ricezione della musica: un trasporto psicologico in un'altra dimensione spazio-temporale, un viaggio guidato dal flusso sonoro che porta, appunto, in mondi e tempi diversi, in cui sarà proprio la musica a condurre i pensieri. Quindi la musica diventa una delle linee guida dell'opera di Proust, una linea guida che è ulteriormente potenziata dal ruolo della memoria e dal suo compito di riportare alla luce frammenti del passato rendendoli percepibili come presenti.

La musica di Vinteuil

La *Sonata* di Vinteuil incarna la relazione appassionata di Swann con Odette: egli la ascolta per la prima volta nel primo volume de *La Recherche*, ed è poi oggetto di una lunga descrizione, di cui sono da apprezzare la qualità poetica, la ricchezza delle immagini e il carattere quasi musicale.

Aveva ascoltato un brano musicale da piano e violino. In un primo momento aveva gustato soltanto la qualità materiale dei suoni che gli strumenti secernevano. Ed era già stato un grande piacere quando, al di sotto della tenue linea del violino, esile, resistente, densa e direttrice, aveva visto a un tratto cercar d'innalzarsi in un liquido sciabordio

la massa della parte per pianoforte, multiforme, indivisa, piana e interamente ribollente come l'agitazione color malva dei flutti incantati e bemollizzati dal chiaro di luna. Ma a un certo punto, senza riuscire a distinguere nettamente un contorno, a dare un nome a ciò che gli piaceva, affascinato all'improvviso, aveva cercato di raccogliere la frase o l'armonia – nemmeno lui lo sapeva – che passava e che gli aveva aperto più largamente l'anima, così come certi effluvi di rose che circolano nell'aria umida della sera hanno la proprietà di dilatare le nostre narici. [...] Stavolta Swan aveva nettamente distinto una frase che s'elevava per qualche istante al di sopra delle onde sonore. Subito gli aveva proposto delle voluttà particolari, mai immaginate prima di udirla, e che (ne era certo) nient'altro al mondo avrebbe potuto fargli sentire; e aveva provato per lei come un amore sconosciuto⁶.

Questa è la prima volta che appare la famosa piccola frase che accompagnerà l'intera *Recherche* e che consentirà a Swann e al narratore, ogni volta che la sentiranno, di evocare i loro sentimenti romantici.

Con il suo ritmo lento lo dirigeva – prima qui, poi là, poi là, poi altrove – verso una felicità nobile, inintelligibile e precisa. E di colpo, al punto cui era arrivata e da dove egli si apprestava a seguirla, dopo una pausa d'un istante bruscamente cambiava direzione, e con un movimento nuovo, più rapido, sottile, malinconico, dolce e incessante, lo lasciava con sé verso prospettive ignote. Poi scomparve. Appassionatamente egli sperò di rivederla una terza volta. E in effetti riapparve, ma senza più parlargli con chiarezza, causandogli anzi una voluttà meno profonda. Ma, tornato a casa, ebbe bisogno di lei: era come un uomo nella cui vita una passante scorta per un attimo ha insinuato l'immagine di una bellezza nuova che conferisce un più alto valore alla sua sensibilità, senza ch'egli sappia se potrà mai almeno rivedere colei che già ama e di cui ignora persino il nome⁷.

Così come ignora il nome di un passante intravisto per strada, Swann non sa nulla di questa musica che lo ha così profondamente commosso e colpito; per una felice coincidenza, la udì di nuovo un anno dopo:

Ora, qualche minuto appena dopo che il piccolo pianista aveva cominciato a suonare in casa di Madame Verdurin, tutt'a un tratto, dopo una nota alta lungamente tenuta per due battute, egli vide avvicinarsi, sfuggendo da sotto quella sonorità prolungata, tesa come un sipario sonoro a nascondere il mistero della sua incubazione, egli riconobbe, segreta, fruscante e divisa, la frase aerea e olezzante che amava. Ed era così particolare, aveva un fascino così singolare e insostituibile, che per Swann fu come ritrovare in un salotto amico una persona che avesse ammirata per la strada e disperato di poter mai rivedere. Alla

6 MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 141-142.

7 Ivi, p. 142.

fine, s'allontanò, indicatrice, diligente, fra le ramificazioni del suo profumo, lasciando sul volto di Swann il riflesso del suo sorriso. Ma adesso lui poteva chiedere il nome della sua sconosciuta (gli dissero che era l'andante della *Sonata per piano e violino* di Vinteuil), la teneva, avrebbe potuto averla in casa sua tutte le volte che avesse voluto, cercare di apprendere il suo linguaggio e il suo segreto⁸.

Mentre il pianista suonava, per loro due, la piccola frase di Vinteuil era come l'inno nazionale del loro amore. Cominciava con la tenuta di tremolo del violino, che per qualche battuta s'offriva sola all'ascolto occupando tutto il primo piano, poi, di colpo, sembrava farsi da parte e, come in quei quadri di Pieter de Hooch cui la stretta cornice di una porta socchiusa conferisce maggiore profondità, da molto lontano, con un diverso colore, nel vellutato di una luce schermata, la piccola frase appariva, danzante, pastorale, intercalata, episodica, come d'un altro mondo. Passava con le sue pieghe semplici e immortali, distribuendo qua e là i doni della sua grazia, con un sorriso identico e ineffabile⁹.

Nello stesso momento in cui Swann la ascolta, la piccola frase della *Sonata* diventa memoria. Non si libera (e non si libererà mai) dalla situazione che rivive tramite il ricordo, così come il sapore di una madeleine; la musica attiva le forze della memoria, costringendo l'uomo a riprendere coscienza di una parte di sé, appartenente al passato. Ed è in questa forma che appare alla fine di *Un amore di Swann*, come una traduzione abbagliante dell'oggetto che rivela e dell'esperienza che si fa in quel momento:

Ma, tutt'a un tratto, fu come se fosse entrata [Odette], e quell'apparizione gli inflisse una così lacerante sofferenza che fu costretto a portarsi la mano al cuore. Il violino, infatti, era salito a note alte e lì restava come per un'attesa, un'attesa che si prolungava senza che rinunciassero a tenerle, nell'esaltazione che gli veniva dallo scorgere già l'oggetto della propria attesa che s'avvicinava, e compiendo uno sforzo disperato per cercare di resistere fino al suo arrivo, di accoglierlo prima di spirare, di far sì con tutte le sue forze che il varco rimanesse aperto ancora un attimo perché potesse passare, come chi regga il peso di una porta che altrimenti ripiomberebbe. E prima che Swann avesse il tempo di capire, di dirsi: “È la piccola frase della sonata di Vinteuil, non ascoltiamo!”, tutti i ricordi del tempo in cui Odette era innamorata di lui, i ricordi che fino a quel giorno era riuscito a custodire, invisibili, nella profondità del suo essere, ingannati da quell'improvviso raggio del tempo d'amore, supponendolo ritornato, si erano ridestati e, a volo d'uccello, erano risaliti a cantargli perduto, senza pietà per la sua presente sventura, i ritornelli dimenticati della felicità¹⁰.

Sebbene Proust descriva a lungo il carattere e gli effetti della piccola frase della *Sonata* di Vinteuil, non dice abbastanza per poter identificare con certezza un'opera o un autore a cui appartiene: resta quindi uno dei più grandi misteri proustiani. Ci sono però alcuni indizi: quando dedica *Du côté de chez Swann* allo scrittore Jacques de Lacretelle (1888-1985), Proust gli confida che diversi brani avrebbero, secondo lui, ispirato questa *Sonata*, in particolare la piccola frase, che non costituisce solo il leitmotiv sempre ricorrente nell'opera del compositore ma anche la voce stessa della musica, il suo stimolante richiamo che risuona lungo tutta *La Recherche*. Cita in particolare la *Sonata n° 1 per violino e pianoforte* di Saint-Saëns (1885), la *Ballata* di Fauré (1879) e la *Sonata per violino e pianoforte* di Franck (1886).

La *Sonata per violino e pianoforte in Re minore opus 75* di Saint-Saëns doveva essere l'emblema della *Sonata* di Vinteuil, infatti nella dedica del romanzo a Jacques de Lacretelle Proust scrive, nel 1918, che la piccola frase della sonata di Vinteuil, bella anche se mediocre, appartiene a una *Sonata per violino e piano* di Saint-Saëns. Il medesimo compositore compare anche nel *Jean Santeuil* grazie alla piccola frase: queste pagine saranno riprese in *Un amore di Swann* (Swann richiederà a Odette questo motivo, così come Proust a Hahn nella vita reale), nella cui prima stesura non compariva il nome di Vinteuil, bensì quello di Saint-Saëns. Si tratta della *Sonata in Re minore per violino e pianoforte*, ascoltata da Proust per la prima volta a casa di Madame Lemaire, eseguita da Ysaÿe. Negli arpeggi del pianoforte, che accompagnano la prima esposizione del tema, è riconoscibile «la tenue linea del violino, esile, resistente, densa e direttrice»¹¹ sotto la quale si percepisce come «un liquido sciabordio, la massa della parte per pianoforte, multiforme, indivisa, piana e interamente ribollente come l'agitazione color malva dei flutti incantati [delle onde del mare]»¹². Si constata con evidenza che la frase «dopo una pausa d'un istante»¹³ muta bruscamente di direzione e assume «un movimento nuovo, più rapido, sottile, malinconico, dolce e incessante»¹⁴. Anche la ripresa del tema della *Sonata* di Saint-Saëns trova corrispondenza nella *Sonata* di Vinteuil, in cui il violino sale alle note acute e lì rimane. Proust, che conobbe l'ammirazione del giovane Fauré per il maggiore Saint-Saëns, fa influenzare Vinteuil anche dalla *Ballata* di Fauré: questa descrive l'impatto della linea del violino sull'«agitazione malva» del pianoforte in modo più fine ed attuale.

Dell'opera di Franck, Proust ama soprattutto la musica da camera: la *Sonata per violino e pianoforte*, il *Quintetto*, il *Quartetto d'archi* e, in quanto a quest'ultimo, Marcel desiderava così tanto riascoltarlo che, nel 1916, si

8 Ivi, pp. 143-144.

9 Ivi, p. 148.

10 Ivi, p. 231.

11 Ivi, p. 141.

12 *Ibidem*.

13 Ivi, p. 142.

14 *Ibidem*.

offrì il lusso di convocare a casa sua il quartetto Poulet perché lo suonasse soltanto per lui. Nella *Sonata* di Vinteuil è facile riconoscere Franck nel bel dialogo tra il piano e il violino all’inizio dell’ultimo tempo della *Sonata in La minore per piano e violino*, il quale, per la severa struttura in forma di canone all’ottava, per la rigorosa esattezza e puntualità delle imitazioni, la semplicità e la spontaneità del dialogo, riesce in maniera eccellente a suscitare in Proust l’impressione di un linguaggio immediato, essenziale e diretto, dominato da inflessibili leggi.

Mai linguaggio parlato fu espressione di una necessità così inflessibile, né conobbe a tal punto la pertinenza delle domande, l’evidenza delle risposte. Dapprima il pianoforte si lamentò solitario, come un uccello abbandonato dalla compagna; il violino lo sentì, gli rispose come da un albero vicino. Era come agli albori del mondo, ancora non c’erano che loro due sulla terra, o meglio in quel mondo chiuso a tutto il resto, costruito dalla logica di un creatore, dove sarebbero sempre stati soli insieme: il mondo della sonata¹⁵.

C’è molto di César Franck nel personaggio di Vinteuil: sono entrambi insegnanti di pianoforte e organisti ed entrambi sono rimasti sconosciuti per molto tempo pur avendo scritto opere la cui ricchezza e novità le rendevano accessibili solo a una piccola cerchia di amanti della musica. Di loro Magnani scrive: «Timidi nella vita, essi avevano saputo trovare nell’esercizio della loro arte (la loro vita vera) sicurezza, audacia, forza»¹⁶.

Gli influssi wagneriani della *Sonata* di Vinteuil sono confermati da un brano de *La Prisonnière* dove il narratore, approfittando dell’assenza di Albertine per suonarla al pianoforte, rimane colpito dalla somiglianza tra una battuta della *Sonata* e un brano del *Tristano* (1865), fino a giungere a sovrapporre le due partiture:

Collocai sul leggio, sopra la *Sonata* di Vinteuil, lo spartito di *Tristano* [...]. Mi rendevo conto di quanto vi sia di reale nell’opera di Wagner rivedendo quei temi insistenti e fugaci che visitano un atto e si allontanano soltanto per tornare, e – a volte lontani, assopiti, quasi distaccati – sono in altri momenti, pur rimanendo vaghi, così prossimi e pressanti, così interni, così organici, così viscerali da far pensare, più che alla ripresa d’un motivo, a quella d’una nevralgia¹⁷.

Ne *La Prigioniera* viene menzionato il *Settimino* di Vinteuil. Questo volume è dedicato all’amore per Albertine che il narratore tiene come prigioniera con la sua gelosia morbosa, i suoi sospetti e le sue paure, in attesa di sposarla: a poco a poco il narratore si rende conto della vanità della vita,

ma il *Settimino* di Vinteuil conferma la certezza della possibilità di riscatto nell’arte. Il narratore fa un confronto, a mio avviso molto interessante e con una scrittura davvero affascinante in relazione all’evocazione di precise immagini, colori e sensazioni, tra la *Sonata* e il *Settimino* di Vinteuil:

Mentre la *Sonata* si apriva su un’alba liliale e campestre, dividendo il suo candore leggero ma per sospendersi all’intrico lieve eppure consistente d’un pergolato rustico di caprifoglio sopra gerani bianchi, era su superfici uniformi e piane come quelle del mare che, in un mattino di tempesta, cominciava, in mezzo a un acre silenzio, in un vuoto infinito, la nuova opera, ed era in un rosa aurale che, per costruirsi progressivamente davanti a me, quell’universo ignoto veniva estratto dal silenzio e dalla notte. Quel rosso così nuovo, assente nella tenebra, campestre e candida *Sonata*, tingeva tutto il cielo, come l’aurora, d’una speranza misteriosa. E già un canto lacerava l’aria, un canto di sette note, ma così strano, così diverso da tutto quanto avessi mai immaginato, al tempo stesso ineffabile e chiassoso, non più gemito di una colomba come nella *Sonata*, ma squarciante l’aria, vivo come la tinta scarlatta in cui era immerso l’inizio, qualcosa come un mistico canto di gallo, un richiamo, ineffabile ma sopracuto, dell’eterno mattino. L’atmosfera fredda, lavata di pioggia, elettrica – d’una qualità così distante, con pressioni così diverse, in un mondo così lontano da quello, verginale e popolato di vegetali, della *Sonata* – cambiava ad ogni istante, cancellando la promessa purpurea dell’aurora. A mezzogiorno, tuttavia, in un trionfo ardente e passeggero di sole, questa sembrava compiersi in una felicità greve, paesana e quasi rustica, dove il vacillare di campane scatenate e squillanti [...] sembrava materializzare la più spessa delle gioie¹⁸.

Quando Proust inizia a scrivere *La Recherche*, i suoi gusti sono profondamente influenzati dall’ascolto di *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Secondo Luigi Magnani, il *Settimino* di Vinteuil, per il suo carattere di novità inaudita, potrebbe assomigliare a *La Mer* di Debussy: esistenza autonoma della sonorità, raffinatezza armonica e libertà di forma sono le caratteristiche principali del *Settimino*, fatte proprie da Proust prendendo spunto dalla musica di Debussy. La prima impressione che il narratore riceve ascoltando quest’opera è di novità assoluta: «mi ritrovai in un mondo ignoto»¹⁹. La melodia che si diffonde risuona «così strano, così diverso da tutto quanto avessi mai immaginato, al tempo stesso ineffabile e chiassoso [...] qualcosa come un mistico canto di gallo, un richiamo, ineffabile ma sopracuto, dell’eterno mattino»²⁰. L’atmosfera fredda dell’inizio cambia in modo graduale: a mezzogiorno diviene tutto un tripudio di luci e di suoni. «Il

15 Ivi, p. 235.

16 MAGNANI, *La musica in Proust*, cit., p. 48.

17 PROUST, *La Prigioniera*, cit., p. 1474.

18 Ivi, pp. 1533-1534.

19 Ivi, p. 1533.

20 Ivi, pp. 1533-1534.

vacillare di campane scatenate e squillanti [...] sembrava materializzare la più spessa delle gioie»²¹, una gioia emanata dalla musica che, passando attraverso i vari strumenti, come un raggio di sole attraverso un prisma, si scompone ed assume varietà di timbri e ricchezza di colori. La musica di Vinteuil, nel suo divenire perpetuo, nel dinamismo sonoro, con continuo e discontinuo palpito ritmico, fluendo entro un ambito tonale accostato a una saldezza di forma, può benissimo essere accostata alla musica di Debussy che anch'essa sembra vivere nel godimento dell'istante sonoro che si rinnova continuamente; in particolare il *Settimino* è affine, dall'aurora al pomeriggio, a *La Mer*.

Quella libertà di struttura, rilevata da Proust quale caratteristica di Vinteuil, quell'abbandono degli schemi tradizionali, sostituiti da forme più adeguate alle esigenze di una ispirazione volta ad esprimere le più sottili sensazioni del colore e della luce, i più segreti palpiti emotivi, hanno infatti puntuale riscontro nella composizione di Debussy, ove i suoni che si susseguono senza determinata continuità né voluto contrasto, i motivi che affiorano sulle onde del tumulto orchestrale, gli sparsi frammenti melodici, come obbedendo all'imperativo di una loro insita legge, trovano salda coesione nella invisibile armatura di una coscienza tonale che, in *La Mer*, raggiunge l'evidenza espressiva e la perfezione formale di un'opera classica²².

L'affinità tra le due opere appare confermata già nell'inizio del commento di Proust al *Settimino*: l'inizio infatti «su superfici uniformi e piane come quelle del mare, [...] in mezzo a un acre silenzio»²³, si addice perfettamente alle prime battute, largamente distese e di ampio respiro del poema sinfonico di Debussy ispirato al mare. La musica di Debussy è una musica che vive di forti tratti impressionisti. Così come i pittori lasciano i loro studi e vanno a dipingere *en plein air*, così la musica di Debussy rappresenta la natura e le sensazioni che essa trasmette: come i contorni delle tele si ammorbidiscono cessando di delimitare la materia rappresentata, così nella musica i contorni si fanno sfuggenti, comunicando atmosfere immaginarie e sensazioni indefinite. Così come Debussy vuole musicare il mare, così Proust percepisce la musica come un flusso dai contorni sfumati, ricca di una carica evocativa all'interno dei suoni e delle armonie. «Se Debussy aspirava a tradurre in suoni i profumi della notte, i riflessi luminosi del giorno, la voce del vento e del mare, Proust percepiva nella musica le diverse sensazioni incorporate e fuse nei suoni, a formare una indivisibile armonia, un unico concerto»²⁴. Se Debussy sostiene che la musica sia per

l'inesprimibile, ovvero che essa cominci dove la parola finisce, per Proust l'essenza della musica sta nella capacità di risvegliare in noi quel che c'è di misterioso nella nostra anima, che comincia là dove il finito e tutte le arti che hanno per oggetto il finito si fermano.

Alla fine, Vinteuil personifica la cultura musicale di Proust, nel momento in cui quest'ultimo attinge alla sua personale riserva di motivi e temi musicali. Egli ama le musiche che sente a lui più vicine e utili in quel momento, che trovano una più profonda eco nel suo animo, e si avvale di ciò che più conviene ai suoi fini, guidato nella sua scelta non dalle suggestioni della moda, ma da un impulso spontaneo, da un criterio istintivo. In ogni episodio in cui uno dei suoi personaggi vive l'esperienza della musica della reminiscenza, quella che, senza che nessuno la prepari, suscita un lampo nel pensiero, produce l'emergere di un ricordo sepolto, tanto più immediatamente vivo di quanto non fosse stato prima che venisse dimenticato, Proust cita Vinteuil e la sua frase. Quindi il potere della musica, messaggera di un altro mondo, è quello di risvegliare in noi ciò che è più nascosto, di farci conoscere la parte ancora sconosciuta della nostra anima.

Struttura musicale de *La Recherche*

L'opera di Proust è costituita da lunghe frasi: c'è chi sostiene che lo scrittore, in quanto asmatico, compensasse la sua insufficienza respiratoria con il respiro che dava alla sua prosa; altri invece paragonano le lunghe frasi agli arpeggi di un musicista usati per musicare l'esistenza dell'uomo. Quindi non solo la musica attraversa tutta la sua opera, ma la sua stessa scrittura è musicale. Per capire come lo scrittore riesca a convertire la musica in parole, è necessario analizzare la costruzione del romanzo, la scelta del vocabolario ed il ritmo della frase.

I gusti musicali di Marcel Proust prediligono Franck: non è un caso che lo scrittore mantenga il suo principio fondamentale di composizione, ovvero quello della forma ciclica che, mediante il risorgere di temi da un movimento all'altro, assicura grande coerenza nella struttura complessiva. Questo principio è fonte di ispirazione per molti prestigiosi compositori francesi che Proust apprezza: Saint-Saëns, Fauré, Debussy. Troviamo questa forma ciclica anche nella *Tetralogia* di Wagner e nel processo del leitmotiv wagneriano: molti critici hanno rimarcato che Proust possa essere considerato un traduttore in letteratura del leitmotiv di Wagner, dal momento che il romanzo è costruito sul ritorno insistente degli stessi motivi, ovvero la piccola frase di Vinteuil.

Di seguito, un brano da *Un amore di Swann* in cui Marcel Proust evoca la piccola frase della *Sonata* di Vinteuil: «e così come, in un paese di montagna, dietro l'immobilità apparente e vertiginosa di una cascata si scorge, duecento piedi più in basso, la figura minuscola di una gitante – la piccola frase

21 Ivi, p. 1534.

22 MAGNANI, *La musica in Proust*, cit., pp. 40-41.

23 PROUST, *La Prigioniera*, cit., p. 1533.

24 MAGNANI, *La musica in Proust*, cit., p. 25.

era apparsa, lontana, aggraziata, protetta dal lungo frangersi di quel sipario trasparente, incessante e sonoro»²⁵. Questo è un esempio di musica verbale che si basa sulla scelta di parole la cui sonorità è evidenziata da allitterazioni e assonanze. Si nota anche lo scontro di termini: la cascata appare di una «immobilità vertiginosa»²⁶, un aggettivo inaspettato, scelto probabilmente più per il suo suono e la sua forza evocativa, che per il suo significato. Questi tratti stilistici, che antepongono la musicalità alla logica, sono propri di Proust, la cui prosa è ricca di confronti e metafore. È da notare la ricchezza del vocabolario dove dominano i suoni lunghi, i quali suggeriscono una melodia lenta e meditativa. Il significato del «lungo frangersi»²⁷ è ambiguo: da un lato rimanda all'immagine della cascata, ma che può essere intesa anche come l'accompagnamento del pianoforte da cui emerge la piccola frase.

Il racconto adotta la forma del monologo interiore che fa uso di flussi di coscienza e si sviluppa attraverso frasi lunghe ricche di subordinate. Nel ritmo della frase proustiana, la progressione verso la fine è ostacolata da qualsiasi tipo di parentesi, le quali appesantiscono la frase e ritardano il racconto, così che molto spesso le articolazioni logiche del discorso si perdono per strada. La ramificazione e la separazione della frase costituiscono un processo stilistico che porta il lettore a lasciarsi trasportare dalla musicalità del linguaggio, dato appunto da questa frase lenta il cui flusso è guidato all'inconscio.

Il tempo musicale proustiano

La *Recherche* è un ritratto della società francese al tempo di Proust, delle sue abitudini e delle sue passioni; allo stesso modo è la storia di una vocazione artistica che si realizza dopo una lunga esperienza di tempo perduto, che è possibile ritrovare, ovvero rivivere nella sua assoluta verità, nell'arte. In completa opposizione all'oggettività del realismo, la narrazione, prendendo spunto dagli studi della psicologia del tempo sulle “intermittenze” della memoria, si avvale del punto di vista soggettivo di un narratore protagonista, a partire da un evento casuale: la sua memoria viene risvegliata improvvisamente dal sapore ritrovato nel gustare una madeleine e ciò fa inaspettatamente riaffiorare alla coscienza tutto un mondo dimenticato. Questa memoria che procede per intermittenze, tramite cui si può recuperare il tempo perduto, è una sensazione improvvisa suscitata dalle cose che risvegliano in noi il passato, è memoria involontaria che è altro dall'intelligenza. Il tema della memoria involontaria è il filo conduttore di tutta *La Recherche*: si può dimenticare addirittura la perdita della persona amata; poi, improvvisamente, inaspettatamente e senza alcun intervento consapevole

e attivo del nostro io, qualcosa (un oggetto, una musica, un odore) ce la ripropone in tutta la sua forza e la memoria che riemerge è doppiamente dolorosa, dal momento che ravviva sia la sofferenza della perdita sia il senso di colpa per aver dimenticato tutto ciò.

Il pensiero sul tempo di Proust si articola secondo diversi livelli, che vengono rispecchiati dalla musica nelle sue diverse tipologie. Innanzitutto, c'è il tempo basso, materiale, quotidiano: è quello della cattiva musica, dei valzer e delle canzonette. Persino gli umili suoni della natura quali il ronzio delle mosche, il cinguettio delle rondini o le grida degli ambulanti, consentono di risvegliare un momento passato e riportarlo alla memoria involontaria: quindi questa musica rappresenta la vita nella sua genuinità e quotidianità ed è, come la madeleine per esempio, un punto di partenza, un pretesto per suscitare ricordi.

Un livello superiore è rappresentato dalla percezione soggettiva di una melodia. La reminiscenza suscitata in Swann dall'ascolto della piccola frase della *Sonata* di Vinteuil è assolutamente personale e soggettiva, gli riporta alla memoria il suo amore pieno di contrasti per Odette, le gelosie, i rimpianti, la felicità perduta: «tutti i ricordi del tempo in cui Odette era innamorata di lui, i ricordi che fino a quel giorno era riuscito a custodire, invisibili, nelle profondità del suo essere, ingannati da quell'improvviso raggio del tempo d'amore, supponendolo ritornato, si erano ridestati»²⁸. Qui la riflessione sul tempo si sposta su un altro piano, in cui la piccola frase per Swann non è solo un riferimento pratico, una semplice occasione di risveglio della memoria, come la madeleine: Proust passa a una considerazione della musica e dell'ascolto di essa che trascende dal mondo fisico e che porta l'uomo in una dimensione del tutto nuova a cui si accede soltanto grazie ad essa stessa.

Vi sono quindi due modalità per rievocare alla mente il tempo perduto secondo Proust: una consiste nella capacità di recuperare il passato, a partire da dati sensibili, quotidiani, quasi insignificanti; l'altra non è facilmente definibile, essendo quasi mistica e contemplativa, e consente di attingere a una realtà temporale superiore, si può quasi definire un tempo paradossalmente extratemporale, una dimensione fuori dal contingente. È il momento in cui sia le parole umane sia la fantasia devono farsi da parte perché in questa dimensione le idee musicali si rivelano le uniche reali e necessarie, come se la musica fosse un linguaggio sovrumano.

Il rapporto con Reynaldo Hahn

O mio piccolo Reynaldo, o mio grande affetto della vita (*Marcel Proust a Reynaldo Hahn*, febbraio 1904).

²⁵ Proust, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 178.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 231.

Mio caro piccolo Marcel, il mio amico più caro [...] una delle persone che più ho amato in vita mia (*Reynaldo Hahn a Marcel Proust*, ottobre 1922)²⁹.

Nei salotti parigini Proust, oltre ad ascoltare musica del suo tempo e opere del passato, nel 1894 vi conosce Reynaldo Hahn, un compositore eclettico e un critico musicale. I due uomini, oltre ad essere amanti per due anni in una relazione appassionata, mantengono per tutta la vita un rapporto estetico, culturale e intellettuale ricco di scambi e confronti. C'è in un primo tempo un rapporto tra loro di vera e propria passione reciproca, alimentata da amore, attrazione e rispetto, oltre ad essere punteggiata da contrasti e gelosie soprattutto da parte di Proust (vi sono alcune lettere che documentano tutto ciò), in un secondo tempo un'amicizia molto profonda, sincera e serena che continua per tutta la vita (questa è un caso raro per Marcel, i cui amori e relazioni non duravano a lungo).

Reynaldo Hahn (1875-1947) nasce a Caracas e arriva in Francia all'età di tre anni; già da piccolo si rivela un bambino speciale, un prodigio, ed è amato e richiesto nei salotti della ricca borghesia dal momento che è dotato di un grande talento musicale, specialmente nella voce. Debutta infatti a sei anni esibendosi in alcune arie di Offenbach e rivelando una voce sottile ma potente, mentre inizia a comporre a soli otto anni. Al conservatorio di Parigi è allievo di Massenet, che lo stima tantissimo, ed oltre ai suoi insegnamenti riceve anche quelli di C. Gounod e C. Saint-Saëns. Conosce sin da bambino il successo, ma è attraversato da profonde crisi di malinconia dovute molto probabilmente alle aspettative che chi lo circonda ha su di lui e che lo assillano, o più semplicemente dovute al suo carattere instabile, che passa improvvisamente dall'allegria alla tristezza. «Reynaldo è omosessuale, ma ostenta un disprezzo profondo per quelli che chiama “invertiti”. Forse non ha ancora realizzato appieno la sua natura o la nega anche a se stesso»³⁰: da queste informazioni si evince quanto sia tormentata, difficile e in conflitto con se stessa la personalità di questo artista.

Probabilmente Hahn riteneva che quegli aspetti dell'omosessualità che trovava così deplorabili negli altri non lo riguardassero affatto, un atteggiamento che Proust descrive nella *Recherche* in questo modo: [...] «D'altronde, l'invertito, messo in presenza di un altro invertito, vede non soltanto un'immagine sgradevole di se stesso – la quale, puramente inanimata, potrebbe solo far soffrire il suo amor proprio – ma un altro se stesso, vivo, attivo nel medesimo senso, capace dunque di farlo soffrire nei suoi amori»³¹. Anche se in Francia, a differenza

dell'Inghilterra, essere omosessuali non è più un reato dal 1792, ciò non cambia molto la percezione che la società ha nei loro confronti. [...] Gli omosessuali rappresentano un'anomalia nel sistema sociale; sono visti con sospetto, derisi ed evitati, accusati di commettere atti contro natura³².

I due si incontrano nel maggio 1894 in uno dei martedì di Madame Lemaire, dove Hahn canta le sue composizioni su *Les Chansons grises* di Verlaine: «Marcel, incrociando il suo sguardo, è conquistato dalla bellezza e dalla vitalità, ma anche dalla serietà e dall'intelligenza che Reynaldo emana»³³.

Due ragazzi si guardano, si osservano nella serra di Madeleine Lemaire: uno bello, vigoroso, proveniente da un mondo lontano, conosce e parla perfettamente quattro lingue, ha già viaggiato in lungo e in largo per l'Europa e assaporato la soddisfazione e il peso del successo; l'altro segnato da una salute fragile, mai uscito se non raramente dal suo Paese, parla solo francese, ed è ancora alla ricerca di un suo futuro. Entrambi di origine ebraica, per parte di madre Marcel e di padre Reynaldo. Entrambi omosessuali. Due aspetti fondanti le loro formazioni, indissolubili e determinanti nelle loro esistenze come nella loro arte: nella società del tempo sono già avvertiti come duplice condanna. Due ragazzi di appena vent'anni che non immaginano come, in questa sera di primavera, sia nato qualcosa che riempirà per sempre le loro vite³⁴.

A favorire l'incontro tra i due è Madame Lemaire, sotto la cui protezione Marcel e Reynaldo vivono il nascere e l'evolversi della loro storia, così come nella *Recherche* accade a Swann e Odette nel salotto dei Verdurin.

Hahn, specializzato ormai sin da piccolo nell'intrattenimento salottiero, fa come proprio tratto stilistico e interpretativo una musica che è una sorta di recitar cantando, in cui la stabilità ritmico-formale viene sacrificata per evidenziare e privilegiare il testo cantato: la sua musica e il suo far musica sono destinati a una borghesia amante della musica, colta e aristocratica. Di lui Proust dice:

Quando egli si mette al pianoforte, con la sigaretta all'angolo della bocca, tutti tacciono, si mettono attorno a lui e l'ascoltano. Ogni nota è una parola o un grido. La testa lievemente ripiegata indietro, la bocca malinconica, un poco sdegnosa, lascia sfuggire la voce più triste e più calda che ci sia. Questo strumento di genio, di nome Reynaldo Hahn, stringe i cuori, inumidisce gli occhi, li piega uno dopo l'altro in una silenziosa e solenne ondulazione. Mai, dopo Schumann, la musica, nell'intento di dipingere il dolore, la tenerezza, il sollievo

29 LORENZA FOSCHINI, *Il vento attraversa le nostre anime*, Milano, Mondadori, 2019, p. 3.

30 Ivi, p. 26.

31 MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, IV: *Sodoma e Gomorra*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori Meridiani, 1989, II, p. 159.

32 FOSCHINI, *Il vento attraversa le nostre anime*, cit., pp. 29-30.

33 Ivi, p. 27.

34 *Ibidem*.

davanti alla natura, ha avuto tratti di verità così umana e di bellezza così assoluta³⁵.

Si rivedono nel mese d'agosto dello stesso anno al castello Réveillon, sempre da Madame Lemaire, e vi trascorrono insieme un mese. In quell'estate Reynaldo si innamora di Marcel, considerandolo un giovane affascinante, un letterato eccelso e un musicista che parla di letteratura e che gli riserva grande considerazione.

Tra i due inizia un'intensa e assidua corrispondenza di lettere, scritte con un linguaggio a dir poco criptico, che solo loro due possono capire, come se tutto ciò che vi era di bello e passionale in questa relazione dovesse rimanere esclusivamente per i due.

Affinché si possano capire solo tra loro, Proust si inventa il *langage*, un linguaggio criptico e sulle prime indecifrabile, dove lo scambio ricorrente dei fonemi storpia le parole come fanno i bambini, le dentali abbondano, i verbi sono all'infinito e il suono riecheggia il Medioevo e il tedesco antico. È come se Marcel avvertisse la necessità di superare gli accenti drammatici e ultimativi del passato, rifugiandosi in una lingua assolutamente nuova, che ponga sia lui sia Reynaldo in uno spazio indefinito fuori dal tempo. Persino i loro nomi vengono cancellati e sostituiti da una lunghissima serie di appellativi impronunciabili. [...] Il tono delle lettere è allegro, ironico, scherzoso, con l'intento di sollevare Reynaldo dalla sua perenne tristezza che col passare degli anni è divenuta cronica, e distrarlo dalle difficoltà a cui il musicista va incontro dopo i brillanti, lontani esordi della carriera. Al tempo stesso ricorda molto da vicino lo stile delle lettere della madre, Jeanne Proust, piene di domande sulla salute del figlio, ma alleggerite da chiacchiere, osservazioni ironiche sui conoscenti, episodi divertenti e citazioni letterarie³⁶.

Con lui Proust visita la Bretagna e Venezia, e a lui legge per la prima volta *Du côté de chez Swann*, testimonianza dell'immensa stima che Marcel nutriva nei confronti di Reynaldo. Hahn è l'unica persona che Proust accetta di ricevere sempre fino all'ultimo, ricevendolo ad ogni ora: è a lui che viene annunciata per primo la morte di Marcel ed è lui stesso ad informare gli amici dell'accaduto. Dopo la morte dello scrittore, egli diventa nel 1935 critico musicale de «Le Figaro» e nel 1945 direttore dell'Opéra di Parigi. Muore nel 1947; la sua tomba è a Parigi accanto a quella di Marcel, nel cimitero del Père Lachaise.

Fra Proust, convinto wagneriano, amante di Fauré e Debussy, e Hahn,

che predilige Gounod, Saint-Saëns e Massenet, vi è un elemento di disaccordo, ovvero il canto. Per lo scrittore de *La Recherche*, l'essenza della musica consiste nel risvegliare in noi quella parte della nostra anima a cui tutte le arti che hanno per oggetto il finito non possono accedere; Hahn, invece, considera la musica subordinata alla parola e pensa che ciò funga ad esprimere meglio sentimenti particolari: infatti per lui la voce è un elemento fondamentale da cui la musica non può prescindere. È soprattutto Reynaldo ad aiutare Marcel a capire la musica, a raccogliere per lui gli elementi sparsi da cui nasce la piccola frase di Vinteuil. Dopo aver ascoltato la *Sonata in Re minore per violino e pianoforte* di Saint-Saëns a casa di Madame Lemaire, nella camera di Reynaldo, Proust lo prega spesso di suonargli al pianoforte quel pezzo che gli piace tanto, la piccola frase: così la piccola frase di Saint-Saëns diventa l'inno del suo amore per Reynaldo, come quella di Vinteuil diventa l'inno dell'amore di Swann per Odette.

Famoso per la sua musica vocale, Reynaldo Hahn ha composto anche belle pagine strumentali, tra cui la *Sonata per violino e pianoforte*, la cui prima esecuzione, il 3 dicembre 1926, da parte di Gabriel Bouillon e Magdalena Tagliaferro, viene applaudita calorosamente e viene considerata dai critici un piccolo capolavoro di equilibrio, concisione ed eleganza. L'aspetto affascinante domina in questa partitura, che evita i conflitti e i contrasti violenti. Nel primo movimento, di cui lo stile di Fauré probabilmente è ispirazione, i due strumenti si scambiano le parti della melodia e dell'accompagnamento senza scontrarsi, raggiungendo molta più intensità solo al culmine dello sviluppo. In questo movimento sono evidenti due elementi che si ripetono, si intrecciano, si scambiano e si fondono tra violino e pianoforte: l'elemento A si riscontra da subito nelle prime battute del violino, mentre l'elemento B si ha per la prima volta tra la quarta e la quinta battuta del numero 3 (costituito da tre note, è una sorta di commento del violino al pianoforte). In contrasto con gli altri due tempi, Hahn riserva il massimo slancio e brio al secondo movimento, cui appone il sottotitolo “12 C.V., 8 Cil., 5000 giri”; anche questo presenta due elementi: l'elemento A si ha al pianoforte nella quarta battuta, mentre l'elemento B, che consiste in una serie di crome discendenti, è al violino tra la battuta 17 e 18 del numero 3. Anch'essi si scambiano e si intrecciano senza sosta tra le voci dei due strumenti. Il finale ha un tempo moderato: inizia citando l'elemento B del primo movimento al pianoforte, per poi immergersi in un'atmosfera soffusa con una tristezza quasi dolorosa; il ritorno del tema iniziale della *Sonata* porta a una conclusione serena, tranquilla, simile a un addormentamento. Si può parlare di sonata ciclica, perché come inizia così finisce, proprio come la *Recherche* di Marcel Proust, citando appunto il tema iniziale in modo quasi etereo e sognante.

35 *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, Rassegna (Monfalcone, 24 aprile - 19 giugno 1987), a cura di Carlo de Incontrera, Monfalcone, Comune di Monfalcone Assessorato alla cultura Editore, 1987, p. 59.

36 FOSCHINI, *Il vento attraversa le nostre anime*, cit., pp. 117-118.

finito di stampare nel novembre 2022
presso Global Print, Gorgonzola, MI
per conto di
s i l l a b e