

Rivista musicologica del Conservatorio di Musica
"Luigi Boccherini" di Lucca
n. 14 - anno 2023 - 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 del Conservatorio di Musica “Luigi Boccherini” di Lucca

N. 14 - Dicembre 2023

Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867, del 20.10.2007

Direttore responsabile: *Sara Matteucci*

Comitato di redazione: *Alessandra Fiori, Sara Matteucci*

Comitato scientifico: *Alessandra Fiori, Gabriella Biagi Ravenni, Guido Salvetti*

In questo numero hanno collaborato: *Maria Teresa Arfini, Maria Luisa Baldassari, Mariateresa Dellaborra, Carlo Fiore, Alessandra Fiori, Ezio Guerra, Marco Magistrali, Alessandra Rey Tommasi*

Realizzazione editoriale:

Sillabe s.r.l.

Scali d'Azeglio 22/24

57123 Livorno

www.sillabe.it

Direttore del Conservatorio di Musica “Luigi Boccherini”: *GianPaolo Mazzoli*

Presidente del Conservatorio di Musica “Luigi Boccherini”: *Maria Talarico*

Conservatorio di Musica “Luigi 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 9788833404301

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

CODICE 602

Rivista musicologica del Conservatorio di Musica
“Luigi Boccherini” di Lucca

n. 14 - anno 2023 - nuova serie

s i l l a b e

INDICE

LA PAGINA DEL DIRETTORE DEL CONSERVATORIO <i>di Gianpaolo Mazzoli</i>	7
EDITORIALE <i>di Sara Matteucci</i>	9
CONTRIBUTI	
I trii op. 63 e op. 80 di Robert Schumann <i>di Maria Teresa Arfini</i>	15
Bach a Napoli, scambi e contaminazioni tra Italia e Germania <i>di Maria Luisa Baldassari</i>	39
«Il terzo suono di Rameau» ovvero la ricezione della teoria ramista in Italia nel XVIII secolo <i>di Mariateresa Dellaborra</i>	53
Svjatoslav Richter interprete della Sonata op. 26 di Ludwig van Beethoven <i>di Carlo Fiore</i>	63
Guido Tirinnanzi, suonatore contadino a Turicchi <i>di Marco Magistrali</i>	73
I Tommasi, dialogo tra colori e note <i>di Alessandra Rey Tommasi</i>	107
STUDI SULLA MUSICA A LUCCA	
<i>Elena e Gerardo</i> di Marianna Bottini. Seconda parte: la musica <i>di Alessandra Fiori</i>	125
TESI DI LAUREA	
La sublimazione della poesia nelle trascrizioni di Franz Liszt da Lieder e liriche <i>di Ezio Guerra</i>	163

di Gianpaolo Mazzoli

La pubblicazione di «Codice 602» coincide come sempre con l'inizio del nuovo anno accademico, quindi con l'entusiasmo e i progetti che accompagnano ogni ripartenza.

Nelle prime settimane di novembre abbiamo accolto i nuovi allievi, molti dei quali arrivano da paesi stranieri e hanno scelto il “Boccherini” per portare avanti il loro sogno di fare della musica la loro professione. Pensando a loro, e a una sempre più ampia offerta didattica, abbiamo attivato due nuovi corsi: il triennio di Maestro collaboratore e il Biennio di Musica da Camera. Il nostro ufficio Produzione sta lavorando alacremente per definire la nuova stagione, con il Coro e l'Orchestra pronti per essere protagonisti di appuntamenti e collaborazioni importanti, mentre ci prepariamo a lanciare anche due concorsi internazionali, uno di canto intitolato a Giacomo Puccini e uno di violoncello dedicato a Luigi Boccherini. Allo stesso tempo, stiamo portando avanti importanti progetti che riguardano la nostra “casa”, lo storico Palazzo Lippi che è già stato oggetto di lavori di ammodernamento e speriamo sarà presto coinvolto in una importante ristrutturazione, così da essere sempre più accogliente ed efficiente per noi tutti che lo viviamo quotidianamente.

Quello che ci aspetta è dunque un altro anno pieno di sfide e siamo determinati a mantenere la posizione che abbiamo conquistato in questi anni nel panorama nazionale e internazionale dell'alta formazione musicale. Una posizione che deriva dalla nostra storia, di cui siamo eredi consapevoli e grati, e dalla volontà di offrire una proposta didattica al passo con i tempi. Quello della musica, infatti, è un mondo professionale complesso e in continua evoluzione ed è nostro dovere cercare di intercettare le esigenze degli allievi per permettere loro di costruire il futuro che sognano e per cui si impegnano.

In questo contesto si inserisce a pieno titolo l'attività di ricerca, ora più importante che mai visto che il “Boccherini” è a tutti gli effetti un Conservatorio di Musica. La ricerca musicologica è fondamentale per la

valorizzazione e la divulgazione del patrimonio musicale, per fornire interpretazioni e chiavi di lettura nuove di opere già ben conosciute e regolarmente interpretate, come per la riscoperta di pagine rimaste per troppo tempo nascoste nelle biblioteche e negli archivi.

Da anni la Rivista «Codice 602», curata dal M° Sara Matteucci, assolve questo compito, richiamando collaborazioni di grande prestigio e portando all'attenzione non solo degli addetti ai lavori, ma anche del grande pubblico argomenti di sicuro interesse, spesso legati anche all'attività di produzione del nostro Conservatorio.

EDITORIALE

di Sara Matteucci

Anche questa nuova edizione di «Codice 602», la quattordicesima, presenta un intervento collettivo di grande pregio verso la necessaria e sapiente edificazione del pensiero musicologico, rivelando una rinnovata urgenza. Negli attuali scenari culturali, dove l'approssimazione e l'artificialità dei costrutti di trasmissione del sapere rischiano di condurre ad un decadere della necessità del metodo scientifico rispetto alle trame musicali, la prassi musicologica come azione consapevole di ricerca inesausta e analisi svolta con cura, costituisce il *driver* per quella rete attiva e aperta del dibattito etico ed estetico della nostra cultura.

Un appuntamento editoriale come «Codice 602» rappresenta quindi l'occasione ideale per mantenere la giusta tensione, il punto di osservazione e di ascolto vigile che informa l'intuizione e la certezza che nuovi aspetti di studio possano non solo migliorare la nostra visione del passato, ma accompagnare con fiducia la rivelazione degli sviluppi contemporanei.

La nostra missione, tracciare nuovi confini e portare alla luce aspetti, nessi e angolazioni dove ancora non abbiamo posato lo sguardo, è quanto mai determinata e luminosa.

Non a caso, premiando questo aspetto, la Rivista esordisce con *I trii op. 63 e op. 80 di Robert Schumann* di **Maria Teresa Arfini**. Schumann compose quattro opere per l'organico violino, violoncello e pianoforte: i *Phantasiesstücke* op. 88 (1842), originariamente concepiti come una forma sonatistica poi trasformati in un ciclo di pezzi caratteristici; i due *Trii* in quattro movimenti op. 63 in Re minore e op. 80 in Fa maggiore, entrambi del 1847; infine il *Trio* op. 110 del 1851. Schumann arriva da alcuni anni di intenso studio del contrappunto bachiano e si accosta a questo genere cameristico con un duplice atteggiamento: da una parte recupera massicciamente le tecniche apprese dalle partiture di Bach, dall'altra sperimenta un'ardita concezione sia del fraseggio, sia della macro-forma. Tuttavia, nella sterminata letteratura secondaria su Schumann, curiosamente, i trii non hanno ricevuto la dovuta attenzione e, ad oggi, scarseggiano i contributi analitici approfonditi. Dopo un inquadramento generale, il contributo di Maria Teresa Arfini si focalizza in modo prezioso sulle peculiarità contrappuntistiche e sulle

novità fraseologiche di alcuni passi di queste due composizioni.

Il secondo prezioso articolo è riservato alla ricerca meticolosa di **Maria Luisa Baldassari**, con *Bach a Napoli, scambi e contaminazioni tra Italia e Germania*. Una ricerca che ha condotto all'evidenziazione dell'esistenza di un manoscritto settecentesco della biblioteca del Conservatorio di Napoli davvero inatteso. Il manoscritto, infatti, contiene una composizione che – con alcune variazioni – corrisponde alla fuga della toccata in Mi minore BWV 914 di Johann Sebastian Bach. L'intervento vuole sintetizzare lo stato degli studi su quest'opera, aggiungendo elementi alla conoscenza della musica italiana e napoletana in particolare da parte di Bach ed esaminando eventuali parentele stilistiche.

Restiamo nel Diciottesimo secolo con **Mariateresa Dellaborra** e «*Il terzo suono di Rameau*» ovvero la ricezione della teoria ramista in Italia nel XVIII secolo. La diffusione delle teorie di Rameau in Italia fu molto intensa durante questo periodo, esercitando un'importante influenza sui musicisti e i teorici delle generazioni successive. Il testo indaga il tipo di ricezione e le reazioni provocate al momento della loro prima attestazione, la reale ricaduta e, al contempo, i concetti più “popolari” di maggiore diffusione, quelli trascurati o mal interpretati, quelli approvati o, al contrario, criticati e rifiutati. L'indagine è stata compiuta attraverso 339 trattati manoscritti o editi durante il 1767 e il 1798 da autori italiani desunti dalla banca dati di ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana).

Multidisciplinare è l'approccio di **Carlo Fiore** con il suo *Svjatoslav Richter interprete della Sonata op. 26 di Ludwig van Beethoven*. Attraverso l'analisi delle registrazioni di Svjatoslav Richter delle Sonate op. 10 n. 2 e op. 26 di Beethoven (databili dall'inizio alla fine della sua carriera artistica) è possibile scrivere una biografia interpretativa del pianista russo fatta di similitudini, differenze e trasformazioni presenti nel modo di leggere ed eseguire la musica. Questo metodo di ricerca si basa sul trattamento filologico dei documenti audiovisivi e sulla loro collazione e “recensione critica”, strumenti utili a conferire uno statuto di maggior sistematicità e consistenza alla storia dell'interpretazione.

Il contributo significativo all'etnomusicologia in questo numero appartiene a **Marco Magistrali**. Nel suo *Guido Tirinnanzi, suonatore contadino a Turricchi* viene raccontata e descritta l'accurata ricerca etnomusicologica sull'esperienza di Guido Tirinnanzi (1917-2013), contadino mezzadro e suonatore di organetto diatonico in una contrada della Valdisieve, in provincia di Firenze. Il repertorio di Guido, che comprende sonate di differente origine accomunate da prassi stilistica, scaturisce da un pensiero antico in cui la performance musicale è imprescindibilmente legata a quella coreutica. Il ruolo cerimoniale assunto dal suonatore nei contesti di festa delle comunità contadine è costantemente evidenziato dalle testimonianze di Tirinnanzi, la cui competenza andava ben oltre la pratica strumentale, consegnandoci così

una visione a tutto campo sui processi culturali della musica e della danza nelle culture di tipo orale.

Il sodalizio tra musica e arte lo troviamo nell'articolo di **Alessandra Rey Tommasi** la quale ci presenta un approfondimento inedito su *I Tommasi, dialogo tra colori e note*, realizzato in occasione del centenario della morte del pittore Angiolo Tommasi. L'intenzione di partenza è quella di un omaggio ai fratelli Angiolo e Lodovico Tommasi, che ripercorre un periodo storico affascinante ricco d'incontri artistici. Sensibili alla musica, i Tommasi ebbero tra i loro amici più stretti i maestri Giacomo Puccini e Pietro Mascagni: a Torre del Lago i due fratelli, insieme a Puccini e altri amici comuni, pittori livornesi, fondarono lo storico cenacolo, il club “La Bohème”. Nel testo troviamo il senso di un'amicizia che dialoga attraverso le opere tanto che Lodovico, esperto violinista, quando Giacomo Puccini con *La Fanciulla del West* compie un tentativo di dodecafonia, cercherà di trasporre questa ricerca musicale in linguaggio pittorico. Profonda stima e amicizia li lega anche al loro concittadino Pietro Mascagni, di cui Angiolo dipingerà il celebre ritratto, opera acquisita dal Museo Civico di Livorno. Pietro Mascagni era solito invitare Angiolo Tommasi ad ascoltare le arie cui stava lavorando e Angiolo, ispirato dalla sua musica, realizzava dipinti come il ritratto *Santuzza livornese*. Dagli Archivi Tommasi emergono documenti, cartoline e fotografie tra cui quella di Pietro Mascagni al pianoforte, qui pubblicata per la prima volta, da cui è stato realizzato il ritratto.

La sezione «Studi sulla musica a Lucca» è dedicata al saggio di **Alessandra Fiori**, *Elena e Gerardo di Marianna Bottini. Seconda parte: la musica*. In un senso di continuità, la dott.ssa Fiori presenta il proseguimento del contributo pubblicato nell'edizione dello scorso anno (2022) della nostra Rivista. Presentiamo adesso quindi il completamento di questa importante e consistente ricerca e analisi drammaturgico-musicale sull'opera *Elena e Gerardo* di Bottini, la cui partitura – come avevamo già segnalato – è conservata nella biblioteca del Conservatorio “Boccherini” di Lucca. L'analisi drammaturgico-musicale dell'opera richiede una sua collocazione nel mondo operistico coevo, secondo due differenti prospettive, tra loro fortemente interconnesse. Da un lato il bisogno di contestualizzare il lavoro alla luce della produzione di drammi per musica del primo ventennio dell'Ottocento: un periodo che giustamente Stendhal definisce «interregno» e a tutt'oggi meritevole di approfondimento. Dall'altro, la valutazione di questa opera in riferimento alla ragguardevole collezione musicale della compositrice; questo anche al fine di poter svolgere confronti con altre partiture e in particolare con quelle possedute da Bottini. Nonostante l'autrice termini la sua opera in un periodo in cui Rossini aveva già composto la gran parte dei suoi lavori, vediamo che anche lei attinge a un ventaglio abbastanza ampio di soluzioni, optando spesso per schemi formali estravaganti, rispetto a quelli operativi da Rossini in poi.

Con grande soddisfazione concludiamo infine con l'eccellente tesi di Laurea (estratto) di **Ezio Guerra** dal titolo *La sublimazione della poesia nelle trascrizioni di Franz Liszt da Lieder e liriche*. L'obiettivo è quello di mettere in luce il valore creativo e artistico delle trascrizioni pianistiche di Franz Liszt, focalizzandosi in special modo su quelle realizzate a partire da brani appartenenti al repertorio liederistico o operistico di autori quali Rossini, Schubert, Schumann. Emerge quindi l'ingegnosità di certe soluzioni che Liszt escogita al fine di salvare e talvolta rafforzare l'efficacia drammatica del testo poetico di riferimento, restituendone una personale interpretazione. Il compositore rimane sempre fedele al materiale musicale di partenza, ma lo plasma seguendo precise esigenze espressive e sfruttando in tal senso le potenzialità tecniche e timbriche del pianoforte. È così che Liszt riesce a comunicare le suggestioni delle poesie – pur privando la musica della parola – filtrandole attraverso le proprie impressioni e percezioni, sviluppando uno stile personale sempre più ricco e facendo quindi delle trascrizioni un banco di prova per la sua intera produzione, specialmente per quanto riguarda il ramo della musica a programma.

A questo punto desidero esprimere gratitudine a tutti gli autori dell'edizione che saluta il 2023 con fiducia e intensità di presenza. Un ringraziamento speciale va alla collega Alessandra Fiori che mi ha affiancato nella ricerca e stesura di questa ultima edizione, alla casa editrice *Sillabe* e al Direttore GianPaolo Mazzoli per aver sempre sostenuto e incoraggiato la realizzazione di questa Rivista: nella convinzione che la ricerca musicologica e lo sviluppo del cosiddetto “terzo segmento” del mondo accademico musicale sia sempre più di fondamentale importanza per i Conservatori e non solo.

Buona lettura.

CONTRIBUTI

di Maria Teresa Arfini*

Schumann compose quattro opere per l'organico violino, violoncello e pianoforte: i *Phantasiestücke* op. 88 nel 1842, originariamente concepiti come un trio in quattro movimenti, ma dopo alcuni anni d'incerte sorti trasformati in un ciclo di pezzi caratteristici; i due Trii op. 63 in Re minore¹ e op. 80 in Fa maggiore, entrambi del 1847; infine il Trio op. 110 del 1851. Curiosamente, nella sterminata letteratura secondaria su Schumann i trii non hanno ricevuto la dovuta attenzione e, ad oggi, non sono moltissimi i contributi analitici approfonditi². In questa sede desidero soffermarmi sulla coppia di trii cui Schumann ha lavorato nell'estate e nell'autunno del 1847, dei quali

* **Maria Teresa Arfini** è professoressa associata di musicologia presso l'Università di Roma Tre. Attualmente è membro del comitato scientifico della rivista "Quaderni dell'Istituto Liszt. Rivista europea di musica romantica". Fa parte degli Study Group I.M.S. «Musical Iconography» e «Transmission of Knowledge as a Primary Aim in Music Education». Si occupa in particolare di musica dell'Ottocento tedesco, avendo al suo attivo monografie su Mendelssohn (*Felix Mendelssohn*, Palermo, L'Epos, 2010); Schumann («... un sì meraviglioso intreccio». *Il contrappunto nelle composizioni per pianoforte di Robert Schumann*, Firenze, Phasar, 2012), e curatele su Dante a la musica («AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M. T. Arfini e A. Rizzuti, Torino, Università degli studi, 2018) e Cherubini (*Luigi Cherubini. Il teatro musicale*, a cura di M.T. Arfini, F. Menchelli-Buttini ed Emilia Pantini, Würzburg, Studio Verlag, 2020); al momento sta lavorando a una monografia sull'ultima produzione pianistica di Liszt. Si è ultimamente dedicata anche alla musica contrappuntistica della prima metà del Seicento in Napoli e in Roma: fresco di stampa il saggio *Il repertorio di Capricci nella musica tastieristica napoletana del Seicento: peculiarità e influenze sulla produzione strumentale successiva*, in *Pietro Marchitelli, Michele Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, a cura di G. Oliveri, Lucca, LIM, 2023, pp. 99-118.

1 Segnalo, di prossima pubblicazione, l'edizione critica degli opp. 63 e 88 a cura di Elisa Novara; si veda ELISA NOVARA, *Per un'edizione critica della musica da camera di Robert Schumann / Studien zur kritischen Edition Robert Schumanns Kammermusik*, ph. D. diss., Università di Roma "Sapienza" e Universität Leipzig, a.a. 2013-2014.

2 Una descrizione generale dei due trii in esame si trova in CHRISTINE ELIZABETH BUNYAN, *Aspects of tradition and originality in the chamber music of Robert Schumann*, Diss., Rhodes University, Grahamstown (ZA), 1978; HANS KOHLHASE, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, 3 Bde., Hamburg, K.D. Wagner, 1979 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 19); GERD NAUHAUS,

il compositore andava fiero e nella cui stesura si era molto impegnato, completandoli nondimeno abbastanza velocemente.

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, in area tedesca, il genere cameristico del trio con pianoforte stava acquisendo un nuovo *status* di musica d'arte, a somiglianza del più stimato quartetto d'archi, che era assurdo a questo *status* già da diversi decenni. La cultura musicale tedesca dell'epoca, soprattutto dalle pagine delle riviste specializzate, desiderava distinguere il trio d'arte, complesso nella struttura e nel pensiero, dal facile trio destinato ai dilettanti, più o meno abili, che aveva avuto un buon successo nell'ambito della *Salonmusik*. Voleva altresì distinguere, operando una discreta semplificazione, la musica strumentale da camera tedesca, di derivazione prettamente beethoveniana, dalla modaiola musica da camera francese, di stile brillante e con una vena virtuosistica da concerto³. Se il quartetto tedesco aveva preso la sua posizione nel Pantheon della musica d'arte già con i maestri viennesi alla fine del Settecento e poi compiutamente con Beethoven, il trio si era attardato nelle retrovie dilettantistiche, con le eccezioni di pochi lavori, tra cui i trii di Schubert e poi quelli di Mendelssohn, e urgeva una

sua nobilitazione. Erano inoltre questi gli anni in cui la musica da camera nel suo complesso stava cambiando destinazione dall'intrattenimento privato, anche di altissimo livello in certi casi, alla sala da concerto, e se ne incoraggiava la pubblicazione.

Inserendosi in tale contesto Schumann comincia a pensare di scrivere trii con pianoforte già alla fine degli anni Trenta, nel periodo in cui recensisce alcuni trii sulle pagine della "Neue Zeitschrift für Musik"⁴, prendendo posizione sulle caratteristiche di questo genere cameristico. Nel diario dell'agosto 1836 troviamo le annotazioni: 22 Agosto, «Ideen zum Trio» («Idee per un Trio»); 24 Agosto «[...] Triophantasien» («Trio-fantasie»)⁵. Non sono stati però rinvenuti abbozzi di trii databili in questi mesi.

Nel dicembre 1842, dopo aver composto nell'estate i tre Quartetti per archi op. 41, nell'autunno il Quintetto con pianoforte op. 44 e il Quartetto con pianoforte op. 47, si getta infine nella composizione di un trio. Così il diario: 3 Dicembre 1842, «Trio v. Mendelssohn [op. 49]»; 6 Dicembre, «Triedgedanken» («trio-pensieri»); 7 Dicembre, «1ster Satz v. Trio fertig» («primo movimento del trio, pronto»); 8 Dicembre, «Fleißig u. glückl.[ich] im Trio» («diligente e felice nel trio»); 9 Dicembre, «Triedfleiß» («diligente nel trio»); 11 Dicembre, «Trio fast beendet» («trio quasi finito»)⁶. Infine, dopo alcune sospensioni del lavoro, il diario notifica la conclusione della composizione: 28 Dicembre, «Das Trio fertig geschrieben» («il trio è finito»)⁷. Questo trio, però, dovrà aspettare ben otto anni per vedere la pubblicazione, come ho scritto in esordio, e con un differente titolo, ovvero *Phantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello*. Nel 1850 il trio originario è diventato un piccolo ciclo di quattro pezzi caratteristici, ciascuno con il proprio titolo (*Romanze, Humoreske, Duett, Finale*). Il compositore aveva avuto difficoltà nel trovare un editore per un trio poco consueto, e soprattutto poco sonatistico come questo: vi riuscirà soltanto a patto di non chiamarlo più trio, ma trasformandolo, come appena visto, in una raccolta di pezzi caratteristici.

Schumann ritorna al genere del trio con molta più decisione nel 1847. L'anno precedente era stata Clara a comporre un trio per pianoforte, pubblicato come op. 17⁸, sotto il vigile occhio del marito, che poco dopo si accinge

Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit, in *Schumann-Studien* 7, hrsg. von Anette Müller, Sinzig, 2004, pp. 13-30; JOHN DAVERIO, "Beautiful and Abstruse Conversations". *The Chamber Music of Robert Schumann*, in *Nineteenth-Century Chamber Music*, New York, Routledge, 2004, pp. 208-241; qualche cenno più specifico in ANATOL MOLNAR, *Die beiden Klavier-Trios in d-Moll von Schumann (op. 63) und Mendelssohn (op. 49)*, in *Sammelbände der Robert Schumann Gesellschaft*, Bd. 1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961, pp. 79-85; GÜNTHER MÜLLER, *Schumanns Kammermusik mit Klavier - Positionen der Tradition und Perspektive*, in *3. Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1978* (3. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung), hrsg. von G. Müller und Geißler, Zwickau, 1979, pp. 4-16; MARKUS WALDURA, *Vier romantische Klaviertrios in d-Moll im Vergleich: Mendelssohn-Schumann-Hensel-Berwald*, in *Schumanniana nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, Sinzig, Studio-Verlag, 2002, pp. 785-813; *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium, 24. Mai 2002*, hrsg. von Arnfried Edler, Hannover, Hochschule für Musik und Theater Hannover - Institut für Musikpädagogische Forschung, 2004. Ne danno un cenno: SIEGMUND HELMS, *Der Melodiebau in der Kammermusik Robert Schumanns*, in "Neue Zeitschrift für Musik", CXXXI/4, 1970, pp. 194-196; ARNFRIED EDLER, *Schumann e il suo tempo*, tr. it. di Laura Dallapiccola, Torino, E.D.T., 1991 (ed. orig. *Robert Schumann und Seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982), pp. 145-150 e JOHN DAVERIO, *Robert Schumann, araldo di una "nuova era poetica"*, tr. it. a cura di Enrico Maria Polimanti, Roma, Astrolabio, 2015 (ed. orig. *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age*, Oxford, Oxford University Press, 1997), pp. 354-360. Sono dedicati ad altri trii, ma fanno cenno alle due composizioni qui esaminate: BODO BISCHOFF, *Robert Schumanns Klaviertrio g-Moll op. 110. Entstehung - Rezeption - Analyse*, in *Schumann Forschungen 3: Schumann in Düsseldorf. Werke - Texte - Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes*, Mainz, Schott, 1993, pp. 221-248; GÜNTHER KATZENBERGER, *Anmerkungen zur Bedeutung von Mittelstimmen-Instrumenten in Schumanns später Kammermusik*, in *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns*, cit., pp. 49-66; MICHAEL KUBE, *Brahms' Klaviertrio op. 8 H-Dur (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext*, in *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1), Tutzing, Schneider, 2001, pp. 31-57.

3 Per una panoramica più dettagliata, con ampio esame delle fonti secondarie dell'epoca, si veda NOVARA, *Per un'edizione critica della musica da camera di Robert Schumann*, cit., pp. 11-24 e 38-55; in generale anche GIANNI FRANCESCHI, *La musica da camera dell'Ottocento come problema compositivo: il Trio per pianoforte, violino e violoncello dal 1830 al 1860*, diss., Università degli studi di Firenze, a.a. 1993-1994.

4 Cfr. ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914⁵, I, pp. 168-180, e II, pp. 220-222. Schumann è fautore della nobilitazione del genere, che dovrebbe divenire sempre più complesso, articolato e organico.

5 ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher, Band II: 1836-1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1987, *Tagebuch* 8, p. 24.

6 ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher III, Haushaltsbücher 1837-1856, Teil I und II*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1982, I, p. 231.

7 Ivi, p. 233.

8 Il trio op. 17 di Clara, composto dal maggio 1846 al 12 settembre 1846, giorno del settimo anniversario di matrimonio degli Schumann, è stato stampato prima dei trii di Robert, nel settembre 1847.

nuovamente a comporne di suoi. La prima annotazione nel diario sul Trio in Re minore op. 63 risale al 3 giugno 1847: «Trio=Gedanken» («trio-pensieri»); il lavoro procede poi dall'8 al 16 giugno⁹. Il primo luglio, in una lettera a Ferdinand Hiller, afferma di aver completato il Trio, seppur in una versione preliminare: «Sonst habe ich ein Trio in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir Vieles sehr gefällt. Du sollst es, wenn Du wieder da bist, mit einem früheren, was ich vor einigen Jahren componirt, zusammen hören, auch das von meiner Klara [op. 17]» («Per il resto nell'ultimo periodo ho terminato un Trio, in cui ci sono diversi passi che mi piacciono molto. Quando torni dovresti ascoltarlo insieme ad un Trio precedente, che ho composto diversi anni fa, e anche quello della mia Clara»)¹⁰.

Durante l'estate 1847 vedono la luce anche gli schizzi preliminari del Trio per pianoforte op. 80 in Fa maggiore: dal 2 al 15 agosto Schumann comincia ad abbozzare quest'altro trio, mettendo a posto nello stesso tempo anche l'op. 63¹¹. Una bella copia del Trio in Re minore fu donata da Robert a Clara per il suo compleanno, il 13 settembre. Proprio quella sera Clara, il violinista Franz Schubert e il violoncellista Friedrich August Kummer lo eseguono per la prima volta; Clara è entusiasta della composizione: «es klingt [...] so jugendfrisch und kräftig, dabei doch in der Ausführung so meisterhaft [...]. Der erste Satz ist für mich einer der schönsten, die ich kenne» («suona così fresco ed energico, eppure così magistrale nella realizzazione [...]. Il primo movimento per me è uno dei più belli che conosca»)¹². Clara eseguirà ancora innumerevoli volte questo Trio, che vedrà la stampa pochi mesi dopo, nel giugno 1848 presso l'editore Breitkopf & Härtel di Lipsia, per l'intera sua carriera di concertista. Il Trio in Re minore ebbe anche un notevole successo di critica, a partire dalla recensione fattane da Alfred Dörffel sulla «Neue Zeitschrift für Musik» il 9 settembre 1848, che ne esalta in particolar modo il primo movimento, come Clara¹³.

Il trio op. 80, definito da Schumann ancora come terzo trio, invece, sarà completato nell'autunno del 1847. Lo *Haushaltbuch* registra, il 26 settembre: «am 3ten Trio zu schreiben angefangen» («cominciato a scrivere il terzo trio»)¹⁴; l'8 ottobre: «1ster Satz d. 3ten Trio aufgeschr[ieben] fertig» («finito di scrivere il primo movimento del terzo trio») e il 12 «d. Adagio v. 3ten

Trio ziemlich fertig» («l'adagio del terzo trio quasi finito»)¹⁵; infine il 25 ottobre «den letzten Satz d. 3ten Trio's m.[it] Freude beendet» («finito con gioia l'ultimo movimento del terzo trio»)¹⁶. E ancora, il primo novembre: «Beendigung des 3ten Trio's» («conclusione del terzo trio»)¹⁷. Parallelamente il diario continua a registrare parecchie esecuzioni casalinghe di trii, fatte da Clara e dai fratelli Schubert, indicate come «Trio-Soireen», nella quali, tuttavia, non sembra sia stato eseguito l'appena composto Trio in Fa maggiore¹⁸. Il compositore riteneva che abbisognasse ancora di una rilettura e di eventuali correzioni, che apporterà fino al settembre 1849. L'op. 80 vedrà la pubblicazione nel 1850 presso l'editore Schuberth di Amburgo, senza però ottenere il trionfo di critica toccato al Trio precedente¹⁹. Nondimeno Clara si era nuovamente espressa al riguardo con parole entusiaste: «[das Trio] zu den Stücken Roberts [gehört], die mich von Anfang bis zu Ende in tiefster Seele erwärmen und entzücken» («il Trio appartiene a quei pezzi di Robert che dall'inizio alla fine mi commuovono e mi deliziano»)²⁰.

Il diario del 1846, nella sezione generale che segue le note giornaliere, riporta questa affermazione del compositore: «Ich habe das Meiste, fast Alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit [...]. Erst vom Jr. 1845 an, wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componieren zu entwickeln begonnen» («ho composto la maggior parte, quasi tutti, dei miei pezzi più brevi sotto l'influsso dell'ispirazione, molti di essi con una velocità incredibile. Solo dal 1845 in poi, da quando ho preso a ideare ed elaborare tutto in testa, è cominciata a svilupparsi una maniera totalmente nuova di comporre»)²¹.

Cosa può essere accaduto nel 1845 per modificare, forse radicalmente, la prassi compositiva di Schumann? Forse qualcosa di più dell'essersi accostato, a partire dai primi anni Quaranta, a generi musicali complessi come la sinfonia o la musica da camera, certamente di realizzazione meno immediata della musica per pianoforte. Nel 1845 si era sistematicamente dedicato,

15 Ivi, p. 441.

16 Ivi, p. 442.

17 Ivi, p. 443.

18 «Sie [Clara] [...] seit dem Oktober wurde regelmäßig mit den beiden Schuberts eine Triomusik an einem bestimmten Wochentage studiert» («Clara da ottobre sta studiando regolarmente musica per trio con i due Schubert, in uno specifico giorno della settimana»); LITZMANN, *Clara Schumann*, cit., II, p. 174.

19 Per una panoramica ben documentata sulla composizione e ricezione dei due trii, oltre allo studio di Elisa Novara, si vedano: KOHLHASE, *Die Kammermusik Robert Schumanns*, cit., I, pp. 216 sgg.; NAUHAUS, *Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit*, cit., pp. 15-24.

20 Ivi, p. 20.

21 SCHUMANN, *Tagebücher*, Band II, cit., p. 402.

9 SCHUMANN, *Tagebücher III*, cit., II, pp. 428-429.

10 WILHELM JOSEPH VON WASIELEWSKI, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn, E. Strauss, 1880, p. 400.

11 SCHUMANN, *Tagebücher III*, cit., II, p. 435.

12 BERTHOLD LITZMANN, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, 1905, 1908, II, p. 167.

13 Per Dörffel il primo movimento del Trio è musica rivolta al futuro, verso una nuova evoluzione dello *Sturm und Drang*, oltre i sogni del Romanticismo; in «Neue Zeitschrift für Musik», XXIX, n. 21, 9 settembre 1848, pp. 113-115.

14 SCHUMANN, *Tagebücher III*, cit., II, p. 440.

come non mai prima e dopo, allo studio del contrappunto, sia analizzando importanti composizioni bachiane, sia con studi di teoria.

Effettivamente lo studio e l'analisi delle più importanti composizioni di Bach lo aveva impegnato già da alcuni anni, come testimoniano i diari. Per esempio, nel febbraio 1837 leggiamo: «Am Schluß des Monats an der „Kunst der Fuge“ v. Bach abgeschrieben, viel mit älterer Musik <geschrieben> verkehrt» («alla fine del mese ho trascritto l'Arte della fuga di Bach, e mi sono molto occupato di musica antica»)²²; il 13 settembre 1840: «Auch Kl.[ara] fängt an zu studieren, u. spielt die Fugen v. Bach u. Mendelssohn jetzt» («anche Clara comincia a studiare, e suona le fughe di Bach e di Mendelssohn»)²³; il 20 marzo 1842: «Im Contrapunct u. Fuge geübt» («esercitato nel contrappunto e fuga»)²⁴. Tuttavia, è dal gennaio 1845 che le annotazioni sugli studi contrappuntistici divengono quasi quotidiane²⁵. Robert e Clara studiano e analizzano Bach, compongono fughe e, dal mese di marzo, studiano il trattato di contrappunto di Cherubini. Si tratta di una vera e propria «Fugenpassion», culminante nella composizione, per esempio, delle *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60, per organo ovvero pianoforte con pedaliera.

Insieme alla seconda Sinfonia in Do maggiore op. 61, composta tra il 1846 e il 1847, sono proprio i due trii qui esaminati a poter essere i primi pezzi di maggior respiro appartenenti a questa dichiarata «nuova maniera»²⁶, dopo le composizioni per tastiera in stile bachiano dell'anno precedente, appena citate. Come sta emergendo dagli studi sulla prassi compositiva di Schumann, parrebbe venir meno in questo periodo l'abitudine di comporre direttamente al pianoforte, lasciando fluire la propria ispirazione dalle dita, quello che il giovane Schumann definiva «Phantasieren», sostituita da una pianificazione più razionale del lavoro, che tuttavia il compositore dichiara di fare nella propria testa, e non tanto tramite un progetto scritto, più facilmente verificabile dagli studiosi²⁷.

Nondimeno, cambia qualcosa nello stile e nella struttura di queste

composizioni della «nuova maniera», se può aver senso definirla così? Secondo John Daverio i due trii marcano un punto di svolta: oltre al più palese contrappunto imitativo già abbondantemente presente nella musica da camera degli anni precedenti, nei trii si troverebbe sovente una trama contrappuntistica che va a costruire la sostanza del materiale melodico con funzione tematica. In molti casi non vi si trovano linee melodiche assegnate ai singoli strumenti ma complessi contrappuntistici cangianti, in costante rivolto, assai difficili da districare²⁸.

Tuttavia l'intreccio inestricabile di idee musicali, che possiamo immaginare anche come reticolo contrappuntistico, non era nuovo per la creatività schumanniana. Nella lettera a Clara del 12 aprile 1838, per esempio, leggiamo: «[...] Meine Musik kömmt mir jetzt selbst so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen, und so wird sie auf alle, denen ich sie vorspiele [...]» («Ora la mia musica mi si presenta già meravigliosamente intrecciata in tutta facilità, sorge dal cuore ricolma di significato, e così è recepita da tutti coloro a cui la suono»)²⁹. Qui però l'intreccio delle parti, il caleidoscopio di melodie, parrebbe essere un frutto spontaneo della creatività, da apprezzarsi allo stesso modo semplicemente ascoltando.

Qualche anno dopo, in una recensione a tre sonate per pianoforte del 1842, Schumann scrive: «Wir wissen wohl von Bach und andern verwickelt kombinierenden Künstlern, wie sie auf wenige Takte, oft Noten, ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen, von Künstlern, deren inneres Ohr so bewundernswürdig sein schuf, dass das äußere die Kunst erst mit Hilfe des Auges gewahr wird» («Ben sappiamo come Bach e altri artisti che amavano le complesse combinazioni abbiano saputo costruire pezzi mirabili sulla base di poche battute o addirittura di poche note, dipanando lungo tutta l'opera quelle linee iniziali in innumerevoli intrecci: si trattava di artisti il cui orecchio interiore sapeva creare cose meravigliosamente raffinate, i cui artifici sono percepibili dall'orecchio esterno solo con l'aiuto dell'occhio»)³⁰. Qui il compositore pare invece consapevole che gli inestricabili intrecci contrappuntistici soltanto per pochi geniali musicisti possono sorgere spontanei, e che possano essere ben compresi soltanto con l'analisi della partitura, come diremmo oggi.

Queste riflessioni, forse contraddittorie, forse no, sono precedenti alla dichiarazione del 1845, e abbisognano di un'adeguata riflessione.

22 Ivi, *Tagebuch* 8, p. 23.

23 Ivi, *Tagebuch* 12, *Ehetagebuch* I, p. 101.

24 SCHUMANN, *Tagebücher* III, cit., I, p. 209.

25 Cfr. ivi, pp. 379 sgg.

26 Si noti la curiosa affinità della dichiarazione di Schumann con la nota dichiarazione beethoveniana del 1802 sulla propria «ganz neue Manier» di comporre. Mi permetto di rimandare al mio saggio: MARIA TERESA ARFINI, *Antonín Reicha e Beethoven. Una relazione controversa?*, in «Il Saggiatore musicale», XV, 2009, n. 1, pp. 5-33.

27 Per un inquadramento generale della prassi compositiva di Schumann, si veda: BERNHARD R. APPEL, *Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise*, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Metzler - Kassel, Bärenreiter, 2006, pp. 140-193, e Id., *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (Schumann Forschungen, 13), hrsg. von Robert-Schumann-Gesellschaft-Düsseldorf, Schott, Mainz, 2010.

28 Cfr. DAVERIO, «Beautiful and Abstruse Conversations», cit., pp. 208-241.

29 ROBERT SCHUMANN, *Jugendbriefe*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885. Citato da EUGEN LEIPOLD, *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, Ph. D. Diss., Universität Erlangen, 1954, p. 129.

30 SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, cit., II, p. 81.

Prima di affrontare tali questioni è necessario esaminare i due trii nei loro tratti generali e nelle loro caratteristiche specifiche. Essendo stati composti sostanzialmente negli stessi mesi, l'uno con maggiore speditezza e soddisfazione, l'altro con qualche esitazione, possono essere considerati opere gemelle. Sono entrambi in quattro movimenti e seguono uno schema sonatistico velatamente ciclico³¹. L'op. 63 presenta la variante dello schema che prevede lo scherzo in seconda posizione, come già il Quartetto con pianoforte op. 47.

Nel Trio in Re minore il primo movimento è in forma-sonata (*Mit Energie und Leidenschaft*); segue lo scherzo con trio (*Lebhaft, doch nicht zu rasch*) in Fa maggiore; poi il movimento lento (*Langsam, mit inniger Empfindung*) in La minore, con una sezione (*Bewegter*) in Fa maggiore; indi il finale (*Mit Feuer*), in Re maggiore, nuovamente in forma-sonata. Il secondo movimento avrebbe inoltre dovuto contenere un secondo trio in Re minore, ricco di imitazioni, non inserito nell'edizione a stampa³².

Il Trio in Fa maggiore ha uno schema ancor più regolare. Il primo movimento è in forma-sonata (*Sehr lebhaft*); il secondo movimento alterna una sezione lenta (*Mit innigem Ausdruck*), che va da Re^b maggiore a Do[#] minore, con una più rapida (*Lebhaft*), in La^b maggiore e Re^b maggiore; il terzo movimento è un valzer con trio (*In massiger Bewegung*) in Si^b minore; infine l'ultimo movimento (*Nicht zu rasch*), nel Fa maggiore d'impianto, è nuovamente in forma-sonata.

Nei due trii i movimenti in forma-sonata sono complessivamente quattro, ovvero tutti i movimenti iniziali e finali. Schumann impiega una forma-sonata regolare, senza tante concessioni alle forme parallele sperimentate, per esempio, nella musica da camera del 1842 e nelle sonate per pianoforte degli anni precedenti³³. Anche il piano tonale di tali movimenti è abbastanza conforme alla sistematizzazione teorica che se ne stava facendo in quegli anni. Piccole varianti, per dare maggiori sfumature al percorso, soltanto nella ripresa sia del primo, sia dell'ultimo movimento dell'op. 63, con la seconda area tematica rispettivamente in Re maggiore anziché minore (una sorta di anticipo del piano tonale del quarto movimento) e in Mi minore anziché Re maggiore.

Le sezioni di sviluppo di questi movimenti sono lunghe e articolate.

Nello sviluppo del primo movimento dell'op. 63, lungo circa il triplo dell'esposizione, possiamo riconoscere tre sezioni differenti: la prima (bb. 47-83), suddivisibile in ulteriori tre sottosezioni, elabora, in ciascuna di queste, elementi melodico-tematici dell'esposizione, presentandoli uno per volta, variandone il profilo intervallare, infine frammentandoli sino alla ripetizione dei soli intervalli melodici più rilevanti; la seconda (bb. 83-99) appare come un interludio, un episodio «come da lontano», sia per la dinamica *ppp*, sia per l'apparente semplicità del fraseggio e l'orditura totalmente omofonica; la terza (bb. 99-163) ripresenta infine una nuova elaborazione, più fitta e intricata, dei materiali tematici sviluppati nella prima e si conclude con un canone libero del tema principale della seconda area tematica. Pure lo sviluppo del quarto movimento del trio in Re minore è piuttosto lungo (da b. 133 a b. 256) e si divide in tre sezioni: l'ultima di queste (bb. 225-256) si apre con un fugato di un frammento tratto dalla seconda parte del primo tema, trattato per moto retto e contrario, cui si sovrappone il motivo di testa dello stesso tema, similmente a molte doppie fughe di Bach.

Anche gli sviluppi dell'op. 80 sono lunghi e assai elaborati. Quello del primo movimento (bb. 103-269) introduce un nuovo tema, dolce e cantabile, che ripropone l'intonazione del primo verso del Lied *Dein Bildnis wunderselig*, il secondo del *Liederkreis* op. 39 del 1840. La melodia è ben riconoscibile, seppur ritmicamente diversa.



Es. mus. 1a - R. SCHUMANN, Lied op. 39, n. 2 (bb. 1-4, sola parte vocale)



Es. mus. 1b - R. SCHUMANN, Trio op. 80, mov. I (bb. 106-113, sola parte del vl.)

Dopo che l'incipit di questo terzo tema è stato trattato in imitazione, si susseguono incalzanti ben tre diversi fugati, con svariati artifici contrappuntistici, come le entrate in stretto (primo fugato, da b. 162), il moto contrario o la doppia fuga (secondo fugato, da b. 196). In questo sviluppo l'elaborazione dei temi delle due aree tematiche dell'esposizione e del terzo tema è tutta sostanzialmente contrappuntistico-imitativa. Parimenti, lo sviluppo del quarto movimento presenta un fugato parecchio complesso: vi è l'impiego di due soggetti per moto retto e contrario (bb. 80-105), melodicamente correlati ai motivi della prima area tematica ma composti per l'occorrenza. Tuttavia, sia l'intera sezione di sviluppo, sia il fugato sono più brevi che nei movimenti precedentemente esaminati.

31 Infatti, ci sono pochi espliciti legami tematici tra i movimenti: per esempio, il secondo movimento del Trio in Fa maggiore riprende in apertura il terzo tema del precedente movimento; inoltre vi è il collegamento senza soluzione di continuità da terzo e quarto movimento dell'op. 63.

32 Cfr. NOVARA, *Per un'edizione critica della musica da camera di Robert Schumann*, cit., pp. 300-304.

33 Le forme parallele sono ripetizioni di una o più sezioni della forma-sonata in altre tonalità, che creano una sorta di forma raddoppiata su piani diversi. Per una panoramica delle forma-sonate in Schumann, e in particolare delle forme parallele, si vedano: LINDA CORREL ROESNER, *Schumann's "Parallel" Forms*, in "19th Century Music", XIV/3, 1991, pp. 265-278 e JOEL LESTER, *Robert Schumann and Sonata Forms*, in "19th Century Music", XVIII/3, 1995, pp. 189-210.

Se l'abbondanza di contrappunto imitativo, anche molto artificioso, non stupisce nelle sezioni di sviluppo, dove tradizionalmente è impiegato come il principale mezzo di elaborazione tematica, è più interessante la sua presenza nelle sezioni di esposizione (e corrispondenti sezioni di ripresa, ovviamente). Sovente si ha l'impressione che i temi appena presentati non possano fare a meno, dopo non troppe battute, di affastellarsi in imitazioni o sovrapporsi in canoni. Così accade per il secondo tema del primo movimento dell'op. 63 (canone a due voci, bb. 30-34) e al primo tema dell'ultimo movimento, montato in canone a tre parti a partire dalla battuta 29.

Nuovamente più ovvia la presenza di affastellamenti imitativi nelle lunghe sezioni di coda dei movimenti in forma-sonata. Ci sono entrate del primo tema in imitazione nella coda del quarto movimento del Trio in Re minore (da b. 363), e nella coda del primo movimento dell'op. 80 (da b. 427), dove l'incipit del terzo tema, la citazione liederistica, è trattato in imitazione per moto retto e contrario.

Quanto ho appena descritto nei movimenti in forma-sonata è una concezione compositiva netta e abbastanza consueta, sia nel piano armonico-tonale, sia nell'elaborazione del materiale tematico. Certamente abbonda l'elaborazione contrappuntistico-imitativa, ma quanto abbiamo visto è decisamente esplicito e ha una chiara funzione di strutturazione della forma.

Meno consueto, invece, l'ordito contrappuntistico presente nei restanti quattro movimenti non in forma-sonata, che non sono stati ancora presi in considerazione. La loro posizione nella macro-forma è speculare: uno scherzo seguito da un adagio nell'op. 63; un adagio seguito da un valzer nell'op. 80. Tre di essi presentano lunghe sezioni pressoché completamente in contrappunto imitativo: nel secondo movimento dell'op. 63, uno scherzo con trio, quest'ultimo è interamente congegnato come un canone a tre parti, per moto retto e contrario, sulla melodia principale dello scherzo ricondotta a un profilo ritmico uniforme e non più vivacemente puntato (bb. 77-141); il secondo movimento dell'op. 80, sulla cui complessa struttura formale mi soffermerò meglio in seguito, presenta costantemente imitazioni di frammenti tematici variamente elaborati; infine il terzo movimento del Trio in Fa maggiore, un *valzer lento* ovvero una *siciliana*, nelle sezioni di valzer iniziali e conclusive è scritto in canone a tre parti, coinvolgendo tutti gli strumenti. In questo è speculare allo scherzo dell'op. 63, dove il canone si trovava nella sezione centrale³⁴.

34 La ricerca di specularità potrebbe essere un motivo per l'espunzione del secondo trio contrappuntistico dal secondo movimento dell'op. 63.

Nei due movimenti centrali dell'op. 80, appena descritti seppur sommariamente, nell'ambiguo terzo movimento e nell'esposizione (e ripresa) del primo movimento dell'op. 63, si trovano invece le peculiarità compositive più rilevanti, sulle quali occorre fermarsi maggiormente.

Abbiamo visto che sia Clara, sia Dörffel apprezzavano del Trio in Re minore soprattutto il primo movimento; Schumann dal canto suo aveva dichiarato di esser particolarmente soddisfatto del secondo e del terzo movimento dell'op. 80. Nella lettera a Carl Reinecke del 1 maggio 1849, infatti, scrive: «Das Trio ist das von mir zuletzt komponierte (in F-dur) – es ist von ganz anderem Charakter als das in D – und wirkt freundlicher und schneller. Auf den Anfang des Adagio – und auf ein Allegretto (statt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt» («il Trio in Fa maggiore è l'ultimo pezzo che ho composto – ha un carattere del tutto diverso da quello in Re – ed è più gioioso e veloce. Sono sempre molto soddisfatto dell'inizio dell'Adagio e di un *Allegretto* (al posto dello Scherzo), quando ci si arriva»)³⁵.

Quali sono, dunque, le peculiarità di questi movimenti, così apprezzati dal compositore e dalla sua cerchia? Con ogni probabilità quanto la letteratura secondaria ha man mano definito *Kaleidoskoptechnik*³⁶, ovvero *Ars combinatoria*³⁷, oppure ancora, recuperando un'espressione di Schumann stesso, «arte dell'orecchio interiore»³⁸. Come ho già accennato, questa modalità di intrecciare i frammenti tematici, di rivoltarli nell'orditura contrappuntistica, va ben oltre l'esplicito contrappunto imitativo, pure sempre ben presente nelle composizioni schumanniane, già nella musica per pianoforte solo degli anni Trenta³⁹ ma in special modo nella musica da camera dal 1842 in poi.

Andando per ordine, è l'esordio dell'esposizione del primo movimento del Trio in Re minore a mostrare il maggiore interesse. Esaminando le prime sei misure, possiamo isolare un segmento tematico di tre misure (non quattro!), immediatamente ripetute con alcune variazioni.

35 GUSTAV JANSEN, *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886, p. 259.

36 Cfr. NAUHAUS, *Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit*, cit., pp. 13-30: 17 ss.

37 Cfr. DAVERIO, *Robert Schumann*, cit., pp. 354-358.

38 Cfr. EDLER, *Schumann e il suo tempo*, cit., pp. 145-150.

39 Mi permetto di rinviare al mio studio: MARIA TERESA ARFINI, «... un sì meraviglioso intreccio». *Il contrappunto nelle composizioni per pianoforte di Robert Schumann*, Firenze, Phasar Edizioni, 2012.

Mit energie und Leidenschaft.

Es. mus. 2 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. I (bb. 1-6)

Nella misura 1 il violino espone il frammento tematico cantabile T1A, mentre il basso del pianoforte espone il frammento T1B (si veda es. 2), sotto ad un accompagnamento arpeggiato; alla misura 2 i due strumenti si scambiano i frammenti tematici, con un'inversione in contrappunto doppio, e il violoncello, cominciando a suonare, raddoppia parte del frammento A, mentre l'accompagnamento della mano destra del pianoforte nello stesso momento raddoppia, in ritardo e con effetto eterofonico⁴⁰, parte del frammento B. Nella misura 3 le tre voci cantabili, ovvero violino, violoncello e basso del pianoforte, espongono tre nuovi frammenti tematici (T1C, T1D e T1E nell'es. 2), e l'accompagnamento della mano destra del pianoforte continua il suo parziale raddoppio eterofonico della parte del violino, senza abbandonare questo compito sino alla fine della prima area tematica.

A battuta 4 l'intero segmento è ripetuto, con alcune varianti: il frammento A comincia sull'ultimo *tactus* di battuta 3 con valori allungati e il primo intervallo invertito; il frammento B, parzialmente raddoppiato in ottave al basso, crea due profili intervallari differenti, che saranno molto utili nello sviluppo; l'incipit di A è ulteriormente variato a battuta 5; così pure a battuta 6 i frammenti tematici nuovi sono variati, D è per moto contrario, per esempio, ma sono lasciati al loro posto nell'orditura contrappuntistica, senza scambio di parti. Dopo una breve sezione di collegamento che spezzetta ed elabora il frammento C, il segmento di tre misure è ulteriormente ripetuto (bb. 11-14) con nuove piccole varianti.

Invece, nella seconda area tematica (da b. 26) il secondo tema è una normale frase eseguita in ottave dalla mano destra del pianoforte, raddoppiata alla terza dal basso, con cenni di raddoppio al violino; indi il secondo tema è eseguito in canone dal violino e dal violoncello (da b. 30, come già scritto).

40 Mi permetto nuovamente di rinviare al mio saggio: MARIA TERESA ARFINI, «Innere Stimmen». Slittamenti e rifrazioni della polifonia nella musica di Schumann, in *Incontri con Schumann*, Atti del Convegno (Imola, Accademia pianistica, novembre 2022), a cura di Maurizio Giani, Lucca, L.I.M., 2023 (in corso di pubblicazione).

[un poco] ritard... - - - - a tempo

Vl. *sfp* *p*

Vlc. *sfp* *p*

Pf. *sfp* *f*

T2

Es. mus. 3 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. I (bb. 26-32)

La lunga sezione di coda dell'esposizione riprende la tecnica del reticolo contrappuntistico: da b. 41 il violino presenta di nuovo il secondo tema T2, parecchio variato, cui si sovrappone, tutto di seguito, il primo tema al violoncello, con i frammenti A, B e C, uno dopo l'altro. Il pianoforte raddoppia parzialmente tali frammenti al basso, senza produrre il precedente raddoppio eterofonico negli arpeggi della mano destra.

[poco a poco] ritard... - - - - a tempo

Vl. *sf* *cresc.*

Vlc. *sf* *cresc.*

Pf. *sf* *cresc.*

T2

T1 A

T1 B

Es. mus. 4 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. I (bb. 41-44)

Il primo tema (ovvero, come appena visto, i frammenti A, B e C) da battuta 44 passa al violino, che lo suona nuovamente per intero, ma variando pesantemente il frammento C. Questa volta l'arpeggio del pianoforte riprende il raddoppio eterofonico del tema al violino e della linea del violoncello.

Es. mus. 5 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. I (bb. 44-47)

Subito dopo, nella lunga “prima volta” del ritornello (addirittura 7 battute), il frammento tematico C scompare per lasciare spazio a un fitto gioco di rivolti dei frammenti tematici A e B tra violino e violoncello (bb. 47-53), su un accompagnamento del pianoforte che tralascia, salvo sporadici cenni, il raddoppio eterofonico sino alle ultime due battute (bb. 52-53).

Es. mus. 6 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. I (bb. 47-53)

Nello sviluppo questi frammenti tematici saranno ancor più spezzettati, variati e ricombinati come in un caleidoscopio musicale, appunto, sino ad arrivare alle perorazioni con il solo intervallo generatore di quarta ascendente o quinta discendente (intervalli messi in risalto già alla b. 4, poi da b. 68), ma senza raggiungere il grado di complessità del contrappunto reversibile presentato nell'esposizione.

Il terzo movimento dell'op. 63, lento e breve (sole 57 bb.), è forse il più difficile a districarsi per i comuni mortali che non posseggono un adeguato «orecchio interiore» e che dunque devono giovare anche dell'«occhio» e della partitura. Ha una semplice struttura tripartita, con una sezione centrale un po' più rapida (*Bewegter*, bb. 20-42) e una breve ripresa variata della sezione d'esordio, di sole quattordici battute (bb. 43-57); semplice appare anche all'ascolto, con un profilo melodico continuo appoggiato tranquillamente su di uno strato "armonico" cangiante.

Nondimeno, se lo si considera con attenzione, si trova agli antipodi della semplicità. Il principio costruttivo di base è contrappuntistico: le linee tematiche passano costantemente da una voce all'altra; si potrebbe parlare di un ciclo di variazioni su *cantus firmus* se non fosse che nella sezione centrale il *cantus firmus* è diverso. In tale sezione centrale la struttura è abbastanza semplice: la melodia del violino, il *cantus firmus* B (bb. 20-27), è ripetuta alla quarta inferiore dal violoncello (bb. 27-34), indi la polifonia crea un reticolo di raddoppi o di piccoli contrappunti a specchio tra le varie parti sino alla citazione delle battute finali cadenzanti della frase tematica della prima sezione, il *cantus firmus* A (dalle bb. 8-9 alle bb. 41-42), con una stratificazione non sempre coincidente dei raddoppi. Le brevi sezioni iniziale e finale, rispettivamente di diciannove e quattordici misure, hanno invece un'orditura polifonica intricatissima: l'orditura pianistica, a parti variabili e quasi costantemente in ottave nella linea del basso, contrappunta e raddoppia, anche con qualche piccola sfasatura, le melodie degli altri due strumenti; il violino, sino alla prima metà di battuta 10, espone una linea "cantabile" (il *cantus firmus* A nell'es. 7) anche con un cenno di cadenza (bb. 8-9, già citate); tale linea sarà ripresentata dal basso in ottave del pianoforte, trasposta una terza sotto e riccamente contrappuntata dal violoncello con una nuova melodia (C nell'es. 7), in realtà composta con frammenti derivati dalle parti interne del pianoforte delle precedenti battute (cfr. es. 7). La ripetizione rivoltata di A è inoltre occultata dalla sua rilocalizzazione metrica, ora sul terzo *tactus* della misura 10 anziché sul primo come nella misura 1.

Es. mus. 7 - R. SCHUMANN, Trio op. 63, mov. III (bb. 1-21)

Inoltre, alla misura 19 si trova un'anticipazione del basso della sezione centrale, qui più volte ricorrente tra i vari strumenti. Infine, nella sezione conclusiva torna per la terza volta il *cantus firmus*, dapprima posto nuovamente al violino, indi alla voce superiore del pianoforte, una terza sopra e senza modificazione metrica. In questa sorta di ripresa l'orditura polifonica si schiarisce, diventa più trasparente e così pure il caleidoscopio di frammenti.

Dei due movimenti centrali dell'op. 80, che tanto piacevano a Schumann ogni volta che li riascoltava, quello con cui desidero concludere questo saggio è il secondo, l'adagio «con intima espressione» (*Mit innigem Ausdruck*). La sua struttura formale e il suo piano tonale sono assai complessi: possiamo trovare diverse sezioni di lunghezza variabile, delle quali la maggior parte sono trasposizioni in altra tonalità delle tre sezioni d'esordio, due con orditura contrappuntistico-imitativa e una «come da lontano», una semplice cantilena modale con accompagnamento accordale (prima occorrenza da bb. 23 a 32). Non è possibile qui dare una descrizione approfondita di tutti questi aspetti; mi limiterò a cercare gli elementi «combinatori» in una zona campione, ovvero l'esordio in Re^b maggiore. La stratificazione polifonica di questa pagina è meno intricata del movimento esaminato in precedenza, e la scrittura contrappuntistica è un po' più esplicita. Troviamo sin da subito un canone rigoroso alla quinta inferiore tra il basso in ottave del pianoforte (di nuovo le ottave: probabilmente Schumann desiderava che tale voce si sentisse bene nel reticolo contrappuntistico, qui come nel movimento lento dell'op. 63) e il violoncello (A nell'es. 8). Unica particolarità, l'attacco del canone presenta una distorsione ritmica (es. 8, b. 1): il vero antecedente è al violoncello, tuttavia l'attacco del basso del pianoforte arriva prima, con un Re^b tenuto, indi comincia l'imitazione sotto il Si^b tenuto del violoncello. Il canone va avanti sino a battuta 5, indi ricomincia, ma questa volta è alla seconda inferiore ed è incompleto. La mano destra del pianoforte accompagna con accordi costanti in terzine di crome; il violino invece esegue una linea cantabile di contrappunto che deriva dal terzo tema del primo movimento, l'autocitazione *liederistica* (B nell'es. 8). La cosa interessante, scaturita dal gioco caleidoscopico dei frammenti, è che un segmento di quest'ultima melodia costruisce un ulteriore gioco imitativo con i rispettivi segmenti delle due melodie in canone (x nell'es. 8, bb. 2-4).

Mit innigen Ausdruck.

The score consists of three systems, each with staves for Violin I (VL), Violin II (Vle), and Piano (Pf). The first system includes a tempo/mood marking 'Mit innigen Ausdruck.' and a dynamic marking 'p'. The second system includes a dynamic marking 'p'. The third system includes a dynamic marking 'f'. The score is characterized by intricate contrapuntal textures, including triplets and various articulations like slurs and accents.

Es. mus. 8 - R. SCHUMANN, Trio op. 80, mov. II (bb. 1-9)

La complessità dell'intreccio contrappuntistico qui raggiunta da Schumann è davvero notevole, e verrebbe da credere alla realtà della dichiarata «nuova maniera di comporre».

Però intrecci tematico-contrappuntistici di complessità non inferiore, seppur di diversa natura, si possono trovare pure nelle composizioni precedenti il 1845, anche in quelle per pianoforte la cui ideazione sarebbe sgorgata dalle dita di Schumann sulla tastiera, quelle che «si presentavano già meravigliosamente intrecciate in tutta facilità» perché Schumann forse pensava di appartenere al gruppo di quegli «artisti il cui orecchio interiore sapeva creare cose meravigliosamente raffinate» senza l'aiuto dell'«occhio», ovvero degli appunti, dei progetti e degli schizzi messi per iscritto. Basti pensare ai *Kreisleriana* op. 16, del 1838: nel secondo brano, ad esempio, si trovano due intermezzi che celano legami con il motivo tematico iniziale, spezzettandoli in un caleidoscopio contrappuntistico, denso di inversioni e rivolti⁴¹.

La vera differenza, dunque, non starebbe nel risultato dato alle stampe, ma al massimo nel processo creativo, che a tutt'oggi, per quanto ne so, non è ancora troppo conosciuto e, almeno per gli aspetti della creazione al pianoforte, forse quasi impossibile da conoscere più a fondo. Quello che ci resta riguardo a ciò sono soprattutto le dichiarazioni del compositore, incline come nessun'altro alla costruzione di sé come personaggio letterario e ideale, più vicino alla figura hoffmanniana del Kapellmeister Kreisler che alla realtà. D'altronde è proprio Johannes Kreisler il grande «improvvisatore» di densi intrecci contrappuntistici: «So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb, oder wirklich aufgeschrieben unvernichtet ließ. [...] dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel des seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten» («i suoi amici non riuscivano a fargli scrivere una composizione, oppure a impedirgli di distruggerla quando l'aveva scritta. [...] Invece si compiaceva di restare per lunghe ore al piano a rielaborare i più strani temi in imitazioni e variazioni contrappuntistiche, in passaggi pieni di grazia»)⁴². Forse il maturo Schumann, dopo il 1845, semplicemente non sentiva più la necessità di somigliare al Kapellmeister Kreisler.

41 Si veda al riguardo ancora: ARFINI, «[...] un sì meraviglioso intreccio», cit., pp. 169-170.

42 E.T.A. HOFFMANN, *Kreisleriana*, in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, München, Winkler, 1976, I, pp. 25-26.

BACH A NAPOLI, SCAMBI E CONTAMINAZIONI TRA ITALIA E GERMANIA

di Maria Luisa Baldassari*

Un manoscritto settecentesco della biblioteca del Conservatorio di Napoli¹, che contiene composizioni attribuite a Benedetto Marcello, riporta un brano anonimo che mostra una strettissima parentela con la fuga finale della toccata in Mi minore BWV 914 di Johann Sebastian Bach: risultano pressoché identici il tema e parte dell'esposizione nonché alcuni degli episodi interni, anche se alternati ad episodi completamente differenti². Salti e incroci delle mani presenti nel brano ne affermano in maniera inequivoca l'appartenenza a un ambito stilistico napoletano: simili procedimenti sono tipici della musica per tastiera partenopea ma usati rarissimamente da Bach.

* **Maria Luisa Baldassari** è diplomata in Pianoforte, Clavicembalo e Paleografia e Filologia musicale. La sua duplice formazione di esecutrice e studiosa le consente di operare nell'ambito della ricerca musicologica e in quello della prassi musicale, e ha scelto inoltre di dedicarsi all'organizzazione di eventi musicali didattici e culturali. Nel primo ambito si è occupata prevalentemente di musica sacra del XVII secolo, di musica italiana tra Quattrocento e Cinquecento e di iconografia in relazione alla prassi tastieristica: ha curato edizioni critiche, presentato relazioni e comunicazioni in convegni in Italia e all'estero e scritto articoli e recensioni per volumi e riviste specializzate. Ha inoltre curato la trascrizione di molte delle composizioni registrate con l'Ensemble Les Nations di cui è direttrice, tra i pochi in Italia a dedicarsi al repertorio vocale sacro del Seicento italiano. Con questo ensemble ha effettuato concerti in Italia e all'estero e registrato 9 CD di musiche sacre vocali e strumentali, ai quali si aggiungono due CD solistici per cembalo e organo. In qualità di solista, di direttore al cembalo e di continuista e con diverse formazioni orchestrali e cameristiche è stata invitata in vari festival italiani ed europei, in USA e in Canada. Ha inciso per Echo, Tactus, Rivo Alto, EMI, Brilliant e Nuova Era. È docente di clavicembalo al Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna. È cofondatrice e presidente dell'Associazione Collegium Musicum Classense per la quale codirige dal 1996 la rassegna di musica antica "I luoghi dello spirito".

1 Ms. Oc.2.4, olim 5327, f. 46. È d'obbligo per me ringraziare il dott. Cesare Corsi, responsabile della biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli, per il prezioso aiuto e l'estrema cortesia nel fornirmi tutte le informazioni necessarie.

2 Per un esempio delle differenze tra i due brani rimandiamo all'esempio 1, trascrizione sinottica di alcune misure della fuga bachiana e di quella napoletana che si trova in calce all'articolo.

La coincidenza è stata osservata da diversi studiosi: il primo è stato probabilmente Giorgio Pestelli che ne parla in un breve ma documentato articolo dedicato espressamente a questo brano³, che è stato commentato poi da Eleanor Selfridge Field nel catalogo delle opere di Benedetto e Alessandro Marcello⁴ e da Peter Wollny nelle note critiche alla Neue Bach Ausgabe⁵. Non è stato ancora chiarito se la fuga bachiana si sia ispirata al brano che d'ora in poi definiremo napoletano o viceversa o se addirittura ci sia stato un antecedente comune. L'ipotesi di una primogenitura di Bach è sostenuta sia da Wollny che da Selfridge-Field⁶, mentre Pestelli opta per il contrario.

A favore di una primogenitura italiana della fuga stanno considerazioni di carattere stilistico: la natura del tema⁷ e la sua struttura, che si basa fondamentalmente su un moto cromatico discendente ripetuto a varie altezze e che ritroviamo in moltissime composizioni napoletane. Parla a favore dell'origine italiana anche un semplice fatto statistico: il flusso di musiche dall'Italia verso l'Europa era infinitamente maggiore di quello che dall'Europa, e in particolare dalla Germania, si dirigeva verso l'Italia e Napoli. L'occorrenza di un tema tedesco rielaborato da un compositore italiano non è impossibile ma molto improbabile.

In direzione di una primogenitura tedesca sta soprattutto la datazione della composizione bachiana, la cui prima versione è presente in un ms. compilato da Johann Martin Schubart, allievo di Bach a Weimar tra il

1708 e il 1717, probabilmente antecedente a quello napoletano⁸.

Questo contributo non potrà sciogliere il dubbio ma si propone di presentare alcune ipotesi e aggiungere qualche elemento alla conoscenza del brano anonimo e del ms. che lo contiene nella speranza che possano contribuire a una futura soluzione; vuole inoltre portare all'attenzione di musicisti e studiosi la composizione napoletana, finora considerata unicamente come variante della toccata bachiana senza particolare valore artistico. Del brano verrà fornita in appendice una trascrizione, la prima integrale in età moderna.

Il ms. e le sue caratteristiche sono, a mio avviso, elementi fondamentali per una migliore collocazione della composizione in un contesto definito: conviene pertanto spendere un po' di tempo sulla sua descrizione.

Il ms. non compare negli inventari di S. Pietro a Majella fino al 1836: potrebbe essere stato acquistato successivamente ma anche appartenere a fondi acquisiti senza catalogazione nell'eterogenea composizione della biblioteca.

Ha forma oblunga, ad album, come molti manoscritti per tastiera, ed è composto di 19 quaderni numerati più 3 non numerati, per un totale di 86 carte⁹: questi ultimi fascicoli, su carta diversa e rifilati sul lato superiore, sono stati aggiunti a quella che era già una raccolta organica probabilmente al momento della rilegatura.

Mentre i primi 19 quaderni sono opera di un unico copista, gli ultimi 3, aggiunti probabilmente perché contengono musiche di Marcello, hanno contenuti meno coerenti e mostrano varie mani, diverse dalla precedente¹⁰; in questi ultimi quaderni troviamo anche due copie dell'incipit di un'aria di Giuseppe Sellitto¹¹.

3 GIORGIO PESTELLI, *Un'altra rielaborazione bachiana: la fuga della toccata BWV 914*, in "Rivista Italiana di Musicologia", vol. 16, n. 1, 1981, pp. 40-44.

4 ELEANOR SELFDRIDGE-FIELD, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue: with commentary on the composers, repertory, and sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 326-327.

5 *Toccaten - kritischer Bericht*, vol. 9.1 [a], a cura di Peter Wollny, Neue Bach Ausgabe, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1999, pp. 97-98.

6 *Toccaten*, cit., p. 98: «Ein besonderes Merkmal des Italienischer Werks ist der geradezu exzessive Gebrauch der Technik mit überschlagnenden Händen, eine Manier, die sich (zumindest in derart gehäufte Anwendung) in der Italienischer Klaviermusik nicht vor der zweiten Hälfte des 1720er Jahre findet. Dieser Befund – wie auch der uneinheitliche Charakter des Marcello zugeschriebene Stück – lässt vermuten dass der Schlusssatz von BWV 914 als Vorlage für das Italienische Werk diente und nicht umgekehrt». SELFDRIDGE-FIELD, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello*, cit., p. 327: «The use of an alternating note pattern within a running semiquaver context is not characteristic of Marcello's keyboard music. Given that many works in this source are fragments and arrangements, and that Bach's slightly longer work is now believed to have been composed before 1708, it is more likely that this is a poor copy of BWV 914 than a model for it».

7 L'affermazione di Wollny per cui «il tema della fuga rivela chiaramente il carattere tipico della Germania del Nord nella sua sorprendente lunghezza (4 battute con andamento di semicrome), nell'armonia e nel moto» non pare sostenibile se si prendono in esame per esempio alcuni brani di Durante, dove il tema è decisamente lungo (Toccata 4) o con struttura armonica e andamento assai simile (Toccata 8). I numeri fanno riferimento all'edizione moderna a cura di ROSANNA GIARRAFFA, *Francesco Durante, Toccate e Fughe per Organo o Clavicembalo*, Padova, Armelin Musica, 2004, a sua volta basata sul manoscritto di Giuseppe Sigismondo conservato nella Biblioteca di S. Pietro a Majella.

8 Per la datazione della toccata BWV 914 si veda in particolare l'articolo di PETER WOLLNY, *Vom "apparat der auserleßten kirchen Stücke" zum "Vorrath an Musicalien, von J.S. Bach und andern berühmten Musicis" – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs*, in *Bach Jahrbuch* 2015, pp. 99-154, dove si studia in dettaglio il più antico ms. pervenutoci a contenere la toccata.

9 Al 5° quaderno manca l'ultimo foglio ma non si notano mutilazioni nella musica: il fascicolo termina con una Toccata di Marcello in La maggiore mentre il successivo inizia con una Fuga Allegro in Sol minore. Il foglio iniziale del primo quaderno non numerato è aggiunto, incollato, e il fascicolo consta quindi di 5 e non 4 fogli. La cartulazione moderna è a matita, errata dalla c. 11 e corretta sempre a matita. La rilegatura è in pelle bianca e sulla seconda di copertina compare l'indicazione del suo costo, parzialmente coperto dall'etichetta della biblioteca: «*** 80, filatura d 90" oltre ad alcuni numeri cancellati, mentre sulla terza di copertina si legge "d. Felippo Speranza Lutrano mastro (?)» e altri numeri.

10 La prima è responsabile dei primi 2 quaderni e del recto della prima carta del terzo, mentre il prosieguo del 3° mostra una mano e un inchiostro diversi. La terza mano inizia a c. 85r ed è molto corsiva, estremamente inclinata a dx, responsabile di un solo brano. Il primo brano di Marcello contenuto in questa parte del ms. porta la data del 1726, ripetuta per la toccata di Damaso Testa.

11 L'aria è tratta dall'opera *Sesostri re d'Egitto*, con libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, rappresentata per la prima volta il 2 gennaio 1742 al Teatro Capranica di Roma. Una versione

Il ms. è catalogato sotto il titolo «Variazioni, o Partite per il Cembalo / o organo / del Sig.r Benedetto Marcelli Nob.e veneto» (vedi fig. 1). Attribuzione a Marcello hanno anche il 3' e il 4' brano del ms, mentre i successivi brani contenuti nei primi 19 fascicoli non riportano indicazione di compositore.

Il titolo è stato considerato dai catalogatori e dai tre studiosi sopra citati (Pestelli, Selfridge-Field e Wollny) come titolo collettivo riferito a tutta la raccolta; mi sento invece di affermare che si riferisce unicamente al primo brano, che è appunto una serie di 30 variazioni composte da Marcello. Siamo verosimilmente di fronte a una raccolta compilata copiando da fogli sparsi o altri mss. Questo può spiegare la ripetizione del nome di Marcello e i titoli ornati per la «Sonata per il cembalo del Sig.r Benedetto Marcelli» a c. 16r e per la «Toccata per il cembalo, et organo del Sig.r Benedetto Marcelli» a c. 18v: dove titolo e autore del brano erano presenti negli originali sono stati riportati con la stessa evidenza.

Se si accetta l'ipotesi che il titolo di copertina si riferisca al solo primo brano ne consegue che attribuire a Marcello tutte le composizioni adespote presenti nella raccolta (come propone tentativamente Selfridge-Field) non è un'ipotesi perfettamente corretta. In effetti studi successivi hanno identificato tra i brani anonimi opere di autori diversi.

L'analisi rivela che il ms. presenta sezioni dedicate a specifici musicisti: la prima, da cc. 1v a 29r contiene quasi solo composizioni di Benedetto Marcello, alcune con attribuzione, altre individuate dagli studiosi. Seguono due brani adespote e poi una sezione con composizioni per le quali è stata riconosciuta la paternità di Giovanni Benedetto Platti (32v-46v)¹². Da cc. 46v a 49v è presente la fuga oggetto di questo articolo, in Mi minore, un tono diverso sia da quello del brano precedente che da quello del brano successivo; a questo seguono una serie di composizioni senza nome di autore (49v-68r) apparentemente vicine alla produzione tastieristica napoletana nell'uso di moduli e procedimenti armonici. Chiudono il gruppo di 19 fascicoli due composizioni per le quali mi è possibile confermare l'attribuzione a Francesco Durante e che corrispondono alla Toccata e Fuga in Fa n. 1. Per un elenco dettagliato del contenuto del volume si veda la tabella relativa a conclusione dell'articolo.

Dall'organizzazione del volume pare trasparire la volontà del copista di raggruppare le musiche in funzione degli autori¹³, in modo da creare

manoscritta, staccata e non rilegata in volume, è presente nella Biblioteca di S. Pietro a Majella. Dal confronto dei due mss. è evidente che il copista del ms. tastieristico ha iniziato a copiare il brano avendo come riferimento il ms. dell'aria.

12 I riferimenti alle composizioni di Platti si basano sull'edizione delle sonate a cura di FAUSTO TORREFRANCA, *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna*, Milano, Ricordi, 1963.

13 Non si può tuttavia dimenticare che le composizioni circolavano spesso con attribuzioni diverse, e quindi l'assenza del nome dell'autore poteva anche indicare incertezza da parte del copista.

un'antologia tastieristica disposta in modo omogeneo: possiamo immaginare che gli originali che aveva a disposizione fossero già divisi per autore o che abbia compiuto egli stesso un'opera di selezione e combinazione¹⁴.

La lontananza della fuga oggetto di questo studio dal gruppo di composizioni di Marcello è quindi una ragione in più per non attribuirgliene la paternità, già messa in discussione da Selfridge-Field su basi stilistiche. Di contro, la mera vicinanza alla "sezione Platti" potrebbe fare pensare a un'attribuzione a questo autore, anche se lo stile della fuga non collima con quello del compositore. Il brano è però vicino anche alla sezione di composizioni anonime, e potrebbe appartenere a un autore di scuola napoletana.

Questa doppia vicinanza offre lo spunto per diverse ipotesi di individuazione del brano originale (posto che il termine abbia un senso nel contesto culturale del primo Settecento): la presenza nel ms. di composizioni di Platti apre un collegamento con la Germania, dove il musicista ha lavorato dal 1723 ca. alla morte nel 1763 come musicista alla corte dei principi vescovi di Würzburg: è possibile che la fuga bachiana, o qualche sua parte, fosse contenuta nella raccolta di musiche di Platti selezionata dal copista per il suo manoscritto. L'ipotesi più immediata in questo caso vorrebbe che Platti stesso avesse conosciuto l'originale bachiano e lo avesse rielaborato in stile italiano per creare una composizione autonoma. Tuttavia, come detto sopra, lo stile del brano rimanda a un ambito napoletano piuttosto che allo stile del musicista veneto-tedesco, in particolare per i numerosi e caratteristici salti e incroci delle mani.

Alcune cronache riferiscono però che un altro compositore rappresentato nel ms. avrebbe trascorso un periodo nelle regioni tedesche di Sassonia e Boemia: Francesco Durante. Entriamo qui in un campo di pura ipotesi perché non c'è alcuna conferma della presenza di Durante in Germania, quindi mi limiterò a raccogliere alcuni indizi che potrebbero avvalorare l'attribuzione del brano al maestro napoletano. Innanzitutto lo stile della composizione stessa: il basso cromatico, la linea del tema, i numerosi salti e incroci delle mani fanno parte del bagaglio compositivo di Durante a pieno titolo. Non abbiamo se non sporadiche notizie biografiche dei suoi anni tra il 1711 e il 1728: in questo lasso di tempo Durante avrebbe potuto recarsi in territorio tedesco, come suggerisce, con grande prudenza, Hanns-Bertold Dietz nella voce *Francesco Durante* di Grove Music Online¹⁵:

Nothing is known of Durante's whereabouts until 1728. It could have been during these years that he travelled to Austria [Bohemia] and Saxony, as some older sources report (though for periods when he now is known to

14 Le composizioni di Platti, in particolare, sono riportate secondo combinazioni che non corrispondono a quelle dei manoscritti accreditati come fonti vicine all'autore.

15 HANNS-BERTOLD DIETZ, *Francesco Durante*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08377> (accesso il 25/08/2023).

have resided in Naples). There is, however, no documentary evidence other than some unique sacred works attributed to Durante that are preserved in Brno, Prague and Dresden in local manuscript copies dating from the early to mid-1720s.

Il percorso professionale di Johann Sebastian Bach lo vede presente a Weimar, in Turingia, dal 1708 al 1717, in seguito a Köthen (Sassonia-Anhalt) fino al 1723 e dal 1723 a Lipsia (Sassonia); attorno al 1727 viene datata la sua revisione con aggiunte di una messa di Durante, catalogata inizialmente a suo nome e poi inserita tra le rielaborazioni con la sigla BWV Anhang 26.

Se si conferma una datazione molto anticipata della Toccata BWV 914 (1707-12) è più verosimile che durante il suo possibile soggiorno tedesco Durante abbia avuto sottomano la fuga bachiana e l'abbia rielaborata "alla napoletana". Se invece la fuga fosse più tarda (entro il 1717, data del passaggio di Bach a Köthen) potrebbe essere successo esattamente il contrario.

La rielaborazione di temi o di intere parti di composizioni di altri autori era una pratica diffusa e pacificamente accettata all'epoca del manoscritto: sono ben note le fughe bachiane "su tema di" autori suoi contemporanei, i pesanti prestiti handeliani da Bononcini o altri italiani. La rielaborazione poteva venire incontro a mutate esigenze esecutive o essere semplicemente un esercizio di composizione su di un tema reputato valido: un esempio in ambito strettamente napoletano ci viene dalla prima *Fuga* di Giacomo Sellitto, conservata in un ms. napoletano: la prima metà della fuga è praticamente identica a una toccata di Durante, mentre nella seconda metà viene inserita una lunga citazione da Alessandro Scarlatti. Le due parti sono combinate con episodi apparentemente originali¹⁶.

Per concludere e tirare le fila di questo viaggio tra Sassonia e Napoli: la ricerca di un'attribuzione della fuga contenuta nel ms. napoletano apre una serie di scenari che implicano scambi artistici e culturali inusuali. Una verifica delle ipotesi qui esposte richiede studi più ampi di quanto prefigurato da questo articolo: nuove ricerche sulla *Fuga* del ms. napoletano e sul manoscritto che la contiene potrebbero prendere in considerazione la "pista tedesca" che abbiamo cercato di delineare e che, compatibilmente con le difficoltà nella ricostruzione dei tortuosi percorsi di manoscritti e musiche, potrebbe gettare ulteriore luce sui rapporti musicali tra Germania e Italia all'epoca di Platti e Durante. Al di là delle ipotesi espresse sui possibili autori, si è voluto comunque riportare l'attenzione di studiosi ed esecutori verso una composizione effettivamente differente da quella bachiana e della quale è interessante scoprire l'intrinseco valore al di là di possibili paternità.



Fig. 1 - c. 1r: Ms. INac Oc.2.4, c. 1r



Fig. 2 - c. 47v: Ms. INac Oc.2.4, c. 47v, *Fuga*, miss. 19-33. Si notino i salti della mano destra a partire dalla metà della penultima riga e la scrittura stenografica della sinistra nelle ultime 4 misure

16 Il ms. è il 9613 della Biblioteca di S. Pietro a Majella. La toccata di Durante è la n. 2 in Re, quella di Scarlatti la "Toccata per cembalo d'ottava stesa" in Re.

J. S. Bach Fuga BWV 914 / Ms. INac Oc.2.4
miss.5-13

Bach BWV 914

Ms.INac Oc.2.4

Bach

Ms.

Bach

Ms.

es. 1 - Bach+Napoli: Confronto tra le miss. 5-13 della Fuga BWV914 e la Fuga del ms. INac Oc.2.4

Ms. INac Oc.2.4 - I numeri delle sonate e delle toccate fanno riferimento al catalogo di Eleanor Selfridge-Field per Marcello, all’edizione di Fausto Torrefranca per Platti e all’edizione di Rosanna Giarraffa per Durante.

	Carta	Titolo	Autore accertato	brano
1	1r	“Variationi, o Partite per il Cembalo o organo Del Sig.r Benedetto Marcelli nob.e Veneto”	MARCELLO	C702
2	13v	“Fuga” in sol minore	ADESPOTO (Marcello?)	C735
3	15r	“Sonata per il cembalo del Sig.r Benedetto Marcelli – Presto”. in La maggiore; alla fine “vs volti”	MARCELLO	C739a.2
4	17v	“Toccata per il Cembalo, et Organo, Del Sig.r Benedetto Marcelli” in La maggiore	MARCELLO	C739a.4
5	20r	“Fuga – allegro” in Sol minore	MARCELLO	C737a.1
6	23r	“Allegro” in Sol minore	MARCELLO	C737a.2
7	25r	“Andante” in Do maggiore	MARCELLO	C704.1
8	26r	“Allegro in Do maggiore	MARCELLO	C704.2
9	28r	“Allegro” in Fa maggiore	MARCELLO	C724a.1
10	29r	“Presto” in Sol maggiore	ADESPOTO (Marcello?)	Z730
11	31r	“Allegro” in Sol maggiore	ADESPOTO (Marcello?)	Z727
12	32v	“Preludio” in Do minore, alla fine “Siegue subito”	PLATTI	VIII
13	34v	“Allegro” in Do minore. a metà “Siegue la 2ª parte”	PLATTI	VIII
14	37v	“Cantabile” in Mib maggiore	PLATTI	VIII
15	39v	“Allegro” in Do minore	PLATTI	VIII
16	41v	“Allegro” in Sib maggiore, termina con la dicitura “Fine” e “Vs volti”	PLATTI	XVII
17	44v	“Allegro” in Sib maggiore	PLATTI	XVII
18	46v	“Fuga” in Mi minore	(BACH?)	
19	49v	“Allegro” in Mib maggiore. Termina con le diciture “Siegue” e “Vs volti subito”	ADESPOTO	
20	50v	“Adagio” in Do minore. Termina a 51r con la dicitura “Vs volti”	ADESPOTO	

21	51v	“a Tempo di Minuè” in Mib maggiore. Termina con la dicitura “Fine”	ADESPOTO	
22	52r	“Presto” in Fa maggiore. Termina con la dicitura “Fine”	ADESPOTO	
23	54r	“senza titolo” in Fa maggiore. Termina a 57r con la dicitura “Vs volti”	ADESPOTO	
24	57v	“All.o” in Fa maggiore Termina con la dicitura “Vs volti”	ADESPOTO	
25	61v	“All.o” in Do maggiore	ADESPOTO	
26	65v	“All.o” in La minore	ADESPOTO	
27	67r	“senza nome” in La maggiore	ADESPOTO	
28	68v	“All.o” in Fa maggiore	DURANTE	I
29	70v	“All.o” in Fa maggiore. L’ultima riga riporta “Largo arpeggio”	DURANTE	I
30	74r	“Toccata per il Cembalo 1726 = Venezia / Del Sig.r Benedetto Marcelli”, in Sol minore. Termina con la dicitura “Finis”	MARCELLO	C736a.1
31	75v	“Sonata fugata per il Cembalo del Sig.r Benedetto Marcelli”, in Sol minore. Termina con la dicitura “Fin”	MARCELLO	C736a.2
32	77v	“Venezia / Sonata per il Cembalo del Sig.r Benedetto Marcelli” in Re minore	MARCELLO	C720.3
33	80r	“Toccata per il Cembalo Del Sig.r Damaso Testa. 1726” in Do maggiore	TESTA	
34	83v	Incipit di partitura con la dicitura (a fianco, in verticale) “Capranica 1742 Del Sig.re Giuseppe Sellitti And.no Amorofo”		
35	84v	Simile al precedente		
36	85r	“senza titolo”, in Sol maggiore	ADESPOTO	

Ms I NAc Oc.2.4, Fuga

Ms I NAe Oc.2.4, Fuga

Ms I NAe Oc.2.4, Fuga

Apparato critico

mis.29-35, m.s.: nell'orig. sono presenti accordi invece di quartine, abbreviazione stenografica.

mis.31, m.d.: orig. Sol#

mis.61, m.s.: orig. Si legato al Do della mis. seguente

«IL TERZO SUONO DI RAMEAU» OVVERO LA RICEZIONE DELLA TEORIA RAMISTA IN ITALIA NEL XVIII SECOLO

*di Mariateresa Dellaborra**

È risaputo che le teorie di Jean Philippe Rameau hanno avuto un importante riflesso sui musicisti e i teorici delle generazioni successive, ma forse sfugge all'indagine quanto della loro intima essenza sia stato compreso dagli uomini del XVIII secolo, che tipo di reazione abbiano provocato nel momento della loro prima ricezione, quale sia stata la loro reale ricaduta e, al contempo, quali siano stati i concetti ad aver avuto una diffusione più ampia, quali trascurati o mal interpretati, quali approvati o, al contrario, criticati e rifiutati. Per tentare di fare luce su questo aspetto, potrebbe rivelarsi utile investigare tra i trattati scritti da autori italiani nel corso del XVIII secolo¹, non tanto facendo riferimento ai più autorevoli, già ampiamente

* **Mariateresa Dellaborra** ha pubblicato libri e saggi per Olschki, ETS, Brepols, L'epos, Lim, Ut Orpheus, Marsilio, Suvini Zerboni, Carisch, Rugginenti, Doblinger, compilato numerose voci per The New Grove (2 edition), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG, Bärenreiter) e Dizionario Biografico degli Italiani (DBI, Treccani) e curato l'edizione critica di composizioni strumentali (N. Paganini - edizione nazionale, G.B. Viotti, A. Rolla, S. Mercadante) e di opere (Giovanni Battista e Giuseppe Sammartini, N. Traetta, N. Jommelli, M. Portugal da Fonseca, A. Stradella - edizione nazionale) eseguite in prima assoluta presso importanti Festival internazionali. Già membro del comitato direttivo della Società Italiana di Musicologia (Edizioni societarie), attualmente al suo interno è responsabile della collana Strumenti della ricerca musicale (LIM), membro del comitato editoriale della collana Manuali (EdT), coordinatrice della collana Concerti e sinfonie 1780-1840 (Edizioni Suvini Zerboni) e degli opera omnia di Ercole Pasquini (Monumenti Musicali Italiani, Edizioni Suvini Zerboni). È altresì membro del consiglio direttivo della Società Editrice di Musicologia in quanto responsabile delle edizioni musicali e del comitato scientifico dell'Associazione Arcadia (Milano). È direttore responsabile della collana Musica pensante (Unicopli, Milano) e coordinatrice del gruppo di lavoro ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana), Firenze, Fondazione Franceschini.

¹ La ricognizione, effettuata grazie alla banca dati di ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana) (www.itmi.it), si è basata su 339 testi manoscritti o pubblicati durante il periodo 1767-1798 e ha restituito circa venti citazioni di Rameau.

esaminati², quanto soffermandosi su alcuni negletti o del tutto sconosciuti.

Può essere importante rimarcare che Rameau è citato prima di tutto come teorico e in secondo luogo come musicista e la parte della sua teoria recepita dai contemporanei è quella esposta nella cosiddetta seconda serie delle sue opere (cioè dalla *Génération harmonique*, 1737, in poi).

Essa viene quasi costantemente spiegata in opposizione o in parallelo a quella di Tartini se non addirittura confusa con quella, come nel caso delle *Efemeridi letterarie di Roma* del 1789 in cui si afferma che «i consoni e i dissoni derivano dalle ragioni geometriche: il terzo suono di Rameau, o per dir meglio, dell'italiano Tartini, serba la proporzione chiamata armonica; e così degli altri»³. Molto spesso è anche inserita nella *querelle* tutta francese dei rapporti tra la musica francese e italiana in relazione agli scritti di Rousseau. Nell'*Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini*⁴, l'autore riferisce di Rousseau che innalza «l'ingegnoso sistema di Tartini sopra quel di Rameau, del Serre, del P. Mersenne e di Saveur chiamandolo sistema di profondità e di genio, a portata di pochi, di nuovi esperimenti, e di bellezze ricolmo». Poco oltre (nota a p. 36) ribadisce che il sistema di Tartini «partendo da un'esperienza più nuova, più delicata e non meno certa, è giunto a conclusioni molto simili attraverso un cammino del tutto opposto». Anche Giovan Battista Dall'Olio ricorda che Rousseau «innalza molto al di sopra di quello del basso fondamentale e della generazione armonica di Rameau»⁵ il trattato di musica di Tartini e Rameau viene qualificato come «sistematico». Egli «occuperà sempre un posto distintissimo fra i maestri di cappella francesi, e i loro più profondi scrittori. I suoi *Elementi di musica*, la sua *Generazione armonica*, il suo *Codice di musica pratica* ec. meritano le più sincere lodi» (p. 73). Questo passo appare particolarmente significativo perché tra i pochi a citare espressamente i titoli dei trattati.

Altrettanto sintetica è la citazione dedicata da Giuseppe Liverziani⁶ inse-

rita nel capitolo Duodecimo (*Del Suono, ed Accompagnamento sul Cembalo*) che, insieme ai paragrafi contigui, tratta dell'accompagnamento come parte più nobile del suono, anche se più difficile.

Prima di entrare nell'esposizione di queste regole tanto si avrebbe a dire, quanto abbraccia l'intera materia del contrapunto. Ma siccome questa ispezione non appartiene al caso presente, darò una qualche idea delle cose più necessarie. I celebri Rameau francese, e Giuseppe Tartini da Padova furono i primi a scuoprire la fisica ragione, per cui l'Armonia ha il suo principio dalla Natura, e ne osservarono il *Fenomeno Fisico Armonico* con moltissime esperienze, che per brevità tralascio.

A Rameau e a Tartini va dunque il merito di aver «conosciuto» che gli armonici provengono dalla natura.

Un poco più puntuale ed estesa nell'enunciazione dei contenuti è la *Lettera dell'Abate Francesco De' Gori Pannilini di Siena*⁷. Innanzitutto l'abate considera l'opera di Tartini perfetta e completa e rapporta ad essa alcuni precetti del sistema di Rameau, trovandovi difetti o punti di contatto. Quindi, dopo aver descritto sinteticamente la questione della «risonanza della tesa corda sonora» dalla quale scaturisce il terzo suono, affronta l'argomento del «suono perduto di M. Rameau»: ne cerca la relazione col suono principale o fondamentale e la trova essere di 1 a 7. Poco oltre (p. 22) ricorda le sei note della scala diatonica individuata da Rameau, ma nel contempo rimarca che «per mancanza di principi sufficienti e necessari per una completa teoria si smarri per istrada, né seppe passare alla settima nota». Invece Tartini proseguì intrepidamente e condusse «la scala dal modo di *do* fino all'ottava, trovata avendo felicemente la settima *si*». L'ultima riflessione (p. 38) riguarda l'approccio, il metodo usato dai due musicisti nello studio della scienza armonica: entrambi hanno proceduto fondendo «ragione con la speriencia, e con tanto più di sodezza e di autorità».

Un parallelo più articolato tra i due teorici viene tracciato da Vincenzo Manfredini⁸ che rammenta come i loro sistemi siano fondati sull'esperienza della corda tesa che produce una serie armonica di suoni i più sensibili dei quali sono il 12° e 17° (cioè unisono, terza e quinta). Di Rameau riferisce inoltre la questione degli accordi fondamentali. Dopo aver affermato che sono due, cioè accordo consonante composto da terza, quinta e ottava, e dissonante (terza, quinta, settima e ottava) afferma che per Rameau e i suoi

e *Composizione Pratica*. Di Giuseppe Liverziani Romano compositore di Musica. Parte prima, Roma, stamperia Pilucchi Cracas, 1797, paragrafo 9, pp. 63-64.

7 Lettera dell'Abate Francesco De' Gori Pannilini di Siena Cavaliere Gerosolimitano sopra l'opera dell'abate Giuseppe Pizzati che ha per titolo *La scienza de' suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, e a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto*. Opera dell'ab. Giuseppe Pizzati divisa in cinque parti, Venezia, appresso Gio. Gatti, Pisa, Per Jacopo Grazioli, 1782, pp. 14-15.

8 VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche*, Venezia, Guglielmo Zerletti, 1775, pp. 34-35.

2 Cfr. almeno PATRIZIO BARBIERI, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 173-209; IVANO CAVALLINI, *Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a Padre G.B. Martini*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980; PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

3 *Efemeridi letterarie di Roma* tomo decimottavo contenente le opere enunciate nell'anno MDCCLXXXIX, Roma, Giovanni Zempel, 1789, p. 263.

4 *Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova, li 31 marzo l'anno 1770 con varie note illustrata, e con un breve compendio della vita del medesimo*, Padova, stamperia Conzatti, 1770, p. 23, ristampato come *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del santo di Padova*, Padova, Carlo Conzatti, 1792.

5 GIOVAN BATTISTA DALL'OLIO, *La musica*, Modena, Società Tipografica, 1794, p. 68 nella nota 78.

6 *Grammatica della Musica, o sia nuovo e facile metodo per istruirsi nell'intero corso della Musica, non per anche posto in ordine da alcuno, ove premesse le Notizie Istoriche, e le Proprietà della medesima, s'insegnano fin dai più remoti principi le Regole per ben Cantare, e Suonare il Cembalo, indi si procede allo studio del Contrapunto*,

seguaci sono invece tre, cioè il consonante, il dissonante e quello di quinta e sesta maggiore. Il concetto è ripreso in seguito quando puntualizza che il basso fondamentale esisteva ben prima della definizione data da Rameau, (ma semplicemente aveva il nome di fondamento) ed anzi lo si prediligeva nei primi esempi di contrappunto e di basso continuo. Il merito di Rameau consiste pertanto solo nell'aver dimostrato che «facendo l'analisi degli accordi, il gran numero dei medesimi si riduce a pochi, e per conseguenza, che il fondamento dell'armonia consiste in tre soli accordi che perciò sono detti fondamentali» (p. 59). Un altro procedimento di Rameau che viene confutato è quello delle cadenze interrotte in quanto nell'esempio riportato (p. 55) le due modulazioni non solo non posson dirsi cadenze, ma sono eziandio due modulazioni alquanto cattive, specialmente la prima».

Es. 1



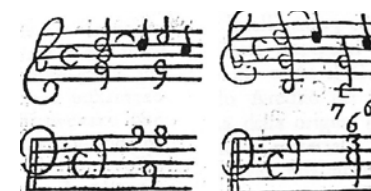
Nella seconda edizione della sua opera, Manfredini⁹ riprende solo quei concetti di Rameau che reputa fondamentali, considerando globalmente il suo sistema e il metodo espositivo degno di ammirazione e di essere posto a fianco di quello di Padre Martini, di Padre Paolucci e di Rousseau. Quindi valorizza al massimo grado il concetto di basso fondamentale (p. 38) che porta a riconoscere che «se il sig. Rameau non è stato il primo a scoprire l'origine degli accordi derivati, è stato il primo certo a spiegare, e mettere in chiaro il basso fondamentale, in cui appunto consiste la detta origine». Il tono, dunque, rispetto alla precedente edizione è meno critico e più chiare e obiettive ne risultano pertanto le conclusioni.

Altrettanto articolato e mirato è il discorso condotto da Tartini stesso quando chiama in soccorso Rameau¹⁰ per sostenere che «il fenomeno del terzo suono è di genere» e che nell'emissione del suono si ode anche il suono di $1/2$, $1/4$ e $1/6$, sebbene «non possibili a rilevarsi col senso». Poco oltre (pp. 25-27) la complessa spiegazione fisico-matematica conduce ad affermare che i cinque intervalli «in armonica proporzione» (ottava, quinta, quarta, terza maggiore, terza minore) sono della stessa natura del fenomeno del terzo suono e che si risolvono in esso. Ma nel momento in cui Tartini affronta la questione delle dissonanze, si trova in grave disaccordo col teorico francese e lo critica aspramente affermando che un errore «sì patente, e sì grave non fa molto onore» a chi «essendo professore di contrappunto lo ha proposto, e sostenuto». Infatti secondo Rameau «le dissonanze derivano

tutte dalla settima e nella settima risolvono». Tartini dunque sottopone ai seguaci di Rameau il seguente quesito (pp. 86-87) prendendo spunto dalla cadenza con una nona di dominante ora con il basso fondamentale, sul quale è costruito l'accordo di nona, ora invece con la terza.

Es. 2

Es. 3



In particolare gli interessa sapere se i due accordi di 8 e 9, che si creerebbero sulla prima (es. 2), potrebbero corrispondere ad accordi di 7 e 6 sulla seconda (es. 3). Inoltre se al posto della nona si ponesse la settima, gli viene spontaneo chiedere se questa settima, che si trova sul basso (es. 4), sia o possa mai essere la stessa settima che si trova sul basso della seconda cadenza.

Es. 4



Precisamente domanda se la quinta rispetto al basso, nella settima della prima cadenza, in cui era consonante, possa mai essere consonante in quest'ultima cadenza; cioè se lo stesso suono, quinta dal basso, cambi essenzialmente natura o no nelle due cadenze armoniche proposte (es. 5 e 6).

Es. 5

Es. 6



La sua drastica conclusione è la seguente: «Chi sostiene questa idea, convinto dal fatto, dalla cadenza e dallo stesso sentimento che all'orecchio musicale anche il più infelice fa conoscere la sostanziale diversità delle due armonie, è costretto a confessare il proprio errore».

Altrettanto persuaso dell'imperfezione e dell'insufficienza del sistema di Rameau è Giuseppe Pizzati, che dedica l'intero capo XII della quarta parte al sistema armonico partendo dall'affermazione che esso si fonda «sul fenomeno della risonanza del corpo sonoro»¹¹. Dopo averlo ampiamente e

9 VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche*, Venezia, Adolfo Cesare, 1792, pp. 3-4.

10 GIUSEPPE TARTINI, *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, stamperia del Seminario, 1767, p. 23.

11 GIUSEPPE PIZZATI, *La scienza de' suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto*, Venezia, appresso Giovanni Gatti, 1782, pp. 242-260.

minuziosamente descritto con parole di ammirazione e condivisione, si sofferma (p. 249) sul modo minore, non trovando però riscontri e muovendo critiche perché non sperimentabile praticamente. Parimenti sono criticate la creazione della scala minore e le spiegazioni addotte per la sua composizione interna nonché la creazione di intervalli appartenenti a un genere diverso dal diatonico. L'affermazione secondo cui «tutto il sistema di esso si riduce alla deduzione della scala dal basso che cammini per quinte, e alla deduzione, della settima che è l'origine di tutte le dissonanze, distinte in maggiori e minori» non è valida. Dunque in questo sistema è «buonissima la deduzione delle prime sei note della scala diatonica dalla successione di quinte nel basso onde si viene a costituire il tuono, o sia modo in tre fondamentali corde», ma è vano pretendere che ogni accordo abbia una sola base fondamentale e insoddisfacente è la deduzione del modo minore. La conclusione è che «il nostro autore avrà sempre il sommo merito di aver posto in buona vista [...] il principio fisico consistente nella risonanza del corpo sonoro».

Su una linea molto simile si muove Alessandro Barca¹², che parte dalla teoria della risonanza del corpo sonoro la cui ideazione è attribuita a Rameau e che il musicista espone nel *Traité de l'harmonie* e nella *Démonstration du principe de l'harmonie* ottenendo un buon numero di seguaci. Ripercorre interamente la genesi di tale teoria e la espone nelle linee essenziali («erigere la risonanza in primo principio dell'armonia», p. 334): il primo principio «la vera cagione immediata per la quale l'armonia del principale e aggiunti equisoni agli armonici ci piaccia e ci diletta non solamente, ma nel pieno di più equivalga al suono solo principale rabbellito e rinforzato» è la seguente: «essere il suono fisicamente composto dal suono principale e suoi armonici della più volte descritta serie». Se dalla risonanza dipendono le qualità del suono, la risonanza stessa può essere guida dell'armonia in generale. Il «suono incondito», ovvero lo strepito, si ha quando gli armonici non risuonano bene o non vi «sia risonanza del tutto». Si fa menzione anche all'armonia di terza minore con riferimento ai vari testi in cui Rameau la espone (p. 340), ma questa teoria fu confutata da le Serre; viene invece ammirato ampiamente il terzo suono di Tartini, al quale è dedicata una lunga dissertazione.

Oltre ad essere affiancato a Tartini, Rameau viene talora accostato ad altri teorici, spesso lontani per cronologia: Francesco Maria Colle nella dissertazione LXX¹³ affianca il nome di Rameau a quello di Zarlino, Sali-

nas, Doni, Kircher, Banchieri, Burette, Tartini e Riccati per gli studi ampiamente condotti sulle questioni più tecniche ed espressi in modo chiaro e comprensibile a tutti, grazie ai quali la scienza musicale ha compiuto avanzamenti considerevoli.

Lazaro Venanzio Belli¹⁴ collega invece Rameau a Padre Martini, del quale riferisce il pensiero: «Monsignor Rameau caratterizza il canto fermo come cosa insulsa e da uomini senza gusto e poi confessa che la musica non è fatta che per cantare le lodi di dio: la musique n'étañ faite que pour chanter les loyanges de Dieu».

Per lo meno singolare è il coinvolgimento di Mosè da parte del cavaliere Vincenzo Oliveri¹⁵. Il riferimento al personaggio biblico gli serve per affermare che «nella scienza dell'aritmetica, della geometria e del ritmo sia inclusa come inseparabile l'armonica, perché ai numeri à immediata relazione». Mosè, eletto da dio, non sarà stato certamente invaso da «fanatici trasporti», come possono invece esserlo stati Eulero, Tartini e Rameau oltre a tanti altri autori antichi o contemporanei. Dunque Rameau è posto al fianco di alcuni contemporanei per suffragare la teoria di Oliveri contro Eximeno, ma è ben conosciuta l'opinione di Padre Martini a proposito di Eulero: da Rameau «si può tutto imparare», dal secondo «non si raccolgono se non chiacchiere»¹⁶.

Alcuni aspetti specifici della teoria di Rameau affascinano i contemporanei. Padre Martini¹⁷, ad esempio, si sofferma sulla creazione della risonanza e la ripercorre minuziosamente prefiggendosi di spiegare come Rameau intenda dimostrare che «il Zarlino per avere li semitoni è forzato d'abbandonar il suo principio». In particolare spiega che il sistema studiato da Rameau è il fondamento di tutta la «tecnica e pratica musica». Martini dettaglia quindi il fenomeno per il quale insieme al suono fondamentale vengono a prodursi altri suoni acuti e cita passi da *La generazione armonica* condividendoli appieno.

La scoperta del basso e della natura dei vari accordi è sottolineata da

concorso dell'anno 1774, e coronata dalla reale accademia di Scienze e belle lettere di Mantova, Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, 1775, p. 114. La dissertazione viene commentata diffusamente nel tomo XIII del «Giornale de' Letterati d'Italia, Modena».

14 LAZARO VENANZIO BELLÌ, *Dissertazione sopra li pregi del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali, e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. Opera diretta alli Signori Chierici del V. Seminario Vescovile Tuscolano da Lazaro Venanzio Belli Canonico della V. Chiesa Cattedrale, e Maestro di esso Canto nel suddetto Seminario, Frascati, stamperia dello stesso Seminario, 1788, p. 35.*

15 *Lettere di un Accademico Filarmonico risponsive a due suoi amici, colle quali dimostra che la Teoria Musicale esiste nelle ragioni numeriche contraddette dal Sig. abate D. Antonio Eximeno nella sua Opera Origine della Musica*, in Pesaro, in Casa Gavelli, 1781, p. 8.

16 Lettera del 15 marzo 1743: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/search.asp>.

17 GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Delle proporzioni, o ragioni armoniche*, ms, I Bc, I. 37, cc. 163-180: 178r; 180r-v.

12 ALESSANDRO BARCA, *Introduzione ad una nuova teoria di musica. Memoria seconda*, 1786, in *Saggi scientifici e letterari dell'accademia di Padova*, Padova, a spese dell'Accademia, t. II, 1789, pp. 329-362.

13 FRANCESCO MARIA COLLE, *Dissertazione sopra il quesito: «Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell'educazione dei Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar ei potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione» presentata dal Signor Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolommeo de Colle e de' conti di Cesana, Bellunese, socio dell'Accademia Letteraria, e Georgica di Belluno al*

Florida Tomeoni che afferma: «La découverte de la basse fondamentale attribuée à Rameau a quelque chose d'ingénieux, mais elle ne suffit pas pour rendre raison de tous les accords usités en bonne harmonie»¹⁸ e prosegue (p. 3): «Rameau prétendoit avoir trouvé dans la nature le vrai fondement de toutes les loix de l'harmonie»¹⁹, ma confuta questo pensiero affermando che sono l'esperienza e le convenzioni degli artisti ad aver fissato le regole sullo sviluppo dell'armonia. Vengono poi (p. 12) dettagliati tutti gli «accords fondamentaux et leur dérivés selon le système de Rameau» e (a p. 19) «la manière de chiffrer la basse simplifiée par Rameau» che Tomeoni considera «la plus convenable», ma cui ha apportato «quelques corrections, qui consistent à donner une marque distinctive à plusieurs accords qui en manquoient; les ouvrages de Rameau et celles qui sont calquées d'après ses principes, présentent cet inconvénient, sur tout parmi les sept acc. de septième».

Es. 7

V^e^m. Leçon.

Des Accords Fondamentaux et leurs Dérivés

Il y a deux Accords Fondamentaux dans l'Harmonie, selon le Système de Rameau; Sca-vour; L'acc. Parfait, et l'acc. de Septième.
 Il se dérivent en sept Espèces, Sca-vour; Ace. Parfait, Majeur et Mineur, ce qui fait deux; Ace. de 7. Possible, à Simple, à 2, 3, 4, 5, 6, 7, Majeur.
 C'est de ces Accords que tous les autres dérivent, toujours selon Rameau.

The musical examples show two systems. The first system is for 'Ton Majeur' (Major Tone) and the second for 'Ton Mineur' (Minor Tone). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. In the major system, the treble staff shows three measures of chords labeled 'Basse Fond. ses dérivés', 'BF. dérivés', and 'BF. dérivés'. The bass staff shows corresponding chord progressions with figured bass notation (e.g., 5, 6, 7, 7, 6, +, 7, 6, +, +). The minor system follows a similar pattern with different intervals and figures (e.g., 5, 6, 7, 7, 6, 8, 2, 7, 6, +, +).

18 FLORIDO TOMEONI, *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples* (Paris, chez l'auteur, [1798]), p. 2. Questo concetto è ripreso anche in *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter [...]*, Paris, chez Charles Pougens, [1799], dove si dichiara «professeur de musique» e a p. 125 in cui precisa: «D'Alembert a senti aussi cette vérité, et voici comme il s'explique dans ses éléments de musique page 220».

19 Anche in questo caso nella *Théorie de la musique vocale*, pp. 128-129 aggiunge: «mais sur cela il suffit de rappeler les contestations de Rousseau et de d'Alembert sur la basse fondamentale».

Es. 8

[illegible]

Che «les écrits théorique de l'école de Rameau contiennent les premiers traits de la classification des accords universellement adoptée aujourd'hui» è ferma convinzione di Francesco Azzopardi²⁰, che proclamò l'esistenza di una vera e propria scuola legata alla figura del teorico-musicista francese.

L'autorità di Rameau è chiamata in causa anche per fornire definizioni di specifici termini della teoria musicale. Se ne avvale l'anonimo autore dei manoscritti *Principj di musica*²¹ per spiegare le varie accezioni del lemma «diesis enarmonico». Oltre a voler significare un tipo di musica un poco stravagante che passa da un carattere gaio e piacevole ad uno tetro e lugubre o viceversa, enarmonico in Rameau serve ad indicare una differente intonazione del suono e che «per accrescere di mezza voce, ossia semitono una nota più alterata dal diesis ordinario vi debba essere un altro diesis di diversa figura e più tosto sembra, che se le possa adattare il nome di doppio diesis perché non può accadere senonché in una nota ove prima vi sia inteso un altro diesis».

Di Rameau musicista si interessa invece solo un teorico, Ignazio Martinoni, che esprime il suo giudizio estetico mentre discute della superiorità della musica italiana sulla francese²². Partendo dall'indole delle due lingue – quella francese ricca di consonanti e di sillabe mute e scarsa di vocali sonore; quella italiana piena di accenti marcati, prosodia ritmica, dolcezza e flessibilità di pronuncia – giunge ad asserire che per superare tali difetti «i francesi coltivano l'armonia a danno della melodia e in questa sola consiste l'espressione. Lully grande talvolta nei recitativi, riuscì debole per lo più nelle arie e non di rado i calcoli matematici fecero trascurare a Rameau la

20 FRANCESCO AZZOPARDI, *Le musicien pratique, ou Leçons qui conduisent les élèves dans l'art du Contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique; etc., par il Signor Francesco Azopardi maître de chapelle de Malthe. Traduit de l'italien par M. Framery, Paris, Leduc, 1786, p. 7 ma p. 99 della nuova edizione corretta da Choron.*

21 Il trattato è conservato nella biblioteca della Fondazione Greggiati di Ostiglia con segnatura B. 14. Il passo è a c. 12v.

22 IGNAZIO MARTIGNONI, *Saggio sulla musica*, Como, Ostinelli, 1783, pp. 101-102.

metafisica del cuore». Per confermare la sua asserzione, lo studioso compone addirittura una quartina di settenari: «sorse Rameau: reggeagli | filosofia la mano: | giurano i cor sensibili, | che gliela resse invano» e conclude inesorabile che «il loro canto riesce generalmente monotono e le passioni le più contrarie hanno fra loro lo stesso tono, mentre la nostra lingua più cantante, ed armoniosa si presta a tutte le modulazioni della melodia».

Se si escludono i toni eccessivamente entusiastici o quelli, al contrario, ostili, i paragoni paradossali o le critiche senza motivazioni plausibili e le definizioni eccessivamente generiche, l'opinione che i contemporanei tramandano di Rameau porta a focalizzare l'attenzione su alcuni punti concreti del suo pensiero: innanzitutto il suo sistema si fonda sull'esperienza pratica, parte dalla natura e procede in modo sistematico (secondo Fanzago, Dall'Olio, Liverziani); si erige sulla scoperta del suono principale o fondamentale (si vedano De' Gori Pannilini, Tomeoni) dal quale prende avvio lo studio della serie armonica e degli accordi (si considerino Manfredini e Tomeoni); la risonanza del corpo sonoro è il fulcro che dà vita a una serie di riflessioni che sempre pongono la musica in rapporto alla matematica (si faccia riferimento a Barca, Pizzati, Tartini, Padre Martini). Un ritratto ben delineato, dunque, dal quale, attraverso i colori del secolo dei lumi emerge l'importanza dei concetti, la precisione del metodo di lavoro e, come anche rimarcava Debussy, l'attualità e la modernità del musicista.

SVJATOSLAV RICHTER INTERPRETE DELLA SONATA OP. 26 DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

di Carlo Fiore*

Musicologia e critica musicale si sono spesso interrogate sui reciproci statuti e sulle differenze che qualificherebbero il lavoro dell'una rispetto a quello dell'altra¹: il dibattito è tutt'altro che terminato e ad esso si è aggiunta da una decina d'anni un'altra querelle legata all'opportunità o meno di attivare dottorati di ricerca nei conservatori: può esistere una "ricerca musicale" fatta dai musicisti e per i musicisti senza che i musicologi se ne impossessino? Questioni interessanti quanto l'eterna *crux desperationis* epistemologica sulla precedenza dell'uovo sulla gallina, che si superano considerando i testi musicali e le ricerche su di essi e ammettendo che sia lo "scienziato", sia il critico, sia l'interprete

* **Carlo Fiore** è musicologo, critico musicale e art director, insegna Storia della musica al Conservatorio di Palermo. Fra le sue pubblicazioni figurano i libri *Preparare e scrivere la tesi in musica* (2000), *Josquin des Prez* (2003), *Madonna* (2003), *Il libro di musica* (2004), *Bach Goldberg Beethoven Diabelli* (2009), *Gruppo di famiglia con Beethoven* (2021) e una vasta bibliografia comprendente anche saggi per l'Enciclopedia Italiana. Dal 1999 collabora come critico al mensile "Classic Voice" per il quale ha anche curato la collezione di libri-disco «Antiqua»; dal 2014 è segretario dell'Associazione nazionale critici musicali. Come art director ha curato l'immagine di istituzioni musicali come il Teatro Massimo, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il Macerata Opera Festival, il Teatro Palladium, il Teatro Coccia, il Festival della Valle d'Itria, il Festival Duni, Urbino Musica Antica, i Pomeriggi Musicali di Milano e collaborato con editori e istituzioni come L'Epos, gli Amici del Teatro alla Scala, Giuseppe Barile Editore, Società Editrice di Musicologia (di cui è fra i fondatori), Brepols, Leuven University Press, le Gallerie degli Uffizi, l'Istituto Italiano di Cultura di New York, l'Arma dei Carabinieri, la Fondazione Falcone.

1 Alcuni titoli esemplificativi del panorama italiano recente: Mario Baroni, *Musicologia, semiotica e critica musicale*, in "Musica/Realtà", 1/2, 1980, pp. 29-49; Giuseppina La Face Bianconi, *La critica musicale italiana: un autoritratto*, Firenze, Olschki, 1991; Giorgio Pestelli, *La pulce nell'orecchio: temi svolti di critica musicale*, Venezia, Marsilio, 2001; *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi, 2008; *La critica e la divulgazione musicale in Italia*, Atti della giornata di studi (Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018), a cura di Antonio Carocchia, Vicchio, Logisma, 2018; dal 2019 l'Associazione nazionale critici musicali pubblica presso LIM un annuario contenente una selezione di recensioni apparse durante l'anno appena trascorso, alimentando in questo modo – cioè facendo di se stessa una fonte storiografica – il rapporto tra le due prospettive.

perseguono il Sapere – talvolta misurabile talvolta no – e la sua trasmissione, adoperando sedi pubblicistiche, scegliendo registri linguistici e metodologie, elaborando forme di presentazione e stili letterari in base all’angolazione scelta, al tipo di approfondimento prefissato, ai lettori, perfezionando poetiche della forma, del suono, del gesto, dell’espressione. Basta quindi il normale buon senso a superare le staccionate settoriali, non prima di aver affrontato almeno un’obiezione: può darsi che vi sia se non una differenza, almeno una tendenziale preferenza, tra musicologia e critica musicale, nel concentrarsi la prima sul “testo” e la seconda sull’atto esecutivo? Lo studio delle tradizioni orali, nuovamente il buon senso e un minimo d’immaginazione insegnano che il concetto di testo musicale non implica necessariamente la presenza di carta, pentagrammi e note ma è sufficiente che esista un gesto sonoro dispiegato nel tempo, e conservato come tale, per poterne trattare il dato sonoro alla stregua di testo, facendone cioè documento storico e argomento dell’analisi. Da questa premessa la storia e l’analisi dell’interpretazione possono ambire a uno statuto più solido rispetto all’opinismo erudito – condizione nella quale la critica ha ugualmente espresso figure e contributi consistenti – adoperando per esempio le registrazioni come fonti musicali e documenti a pieno titolo, e trattandole con gli strumenti della storiografia e della filologia; finalmente dialogando con l’interprete anziché rivolgendosi ad esso con le arti pur nobili della divinazione e dell’intuito.

Fra le possibilità operative, propongo l’esercizio della “recensione critica”, espressione volutamente ridondante e pleonastica che combina il registro linguistico e le finalità della recensione con quello descrittivo-interpretativo della filologia. Un primo tema svolto secondo questa traccia apparirà prossimamente in una miscellanea dedicata ad Arturo Benedetti Michelangeli², ed è durante la stesura di quel saggio che ho iniziato a valutare anche altri casi di musicisti appartenenti alla medesima generazione, come per esempio Svjatoslav Richter (Żytomyr, 20 marzo 1915 - Mosca, 1° agosto 1997), di cinque anni più anziano rispetto al pianista bresciano. Il caso Richter è istruttivo perché, avendo realizzato poche incisioni in studio ma essendo stato spesso registrato dal vivo, della sua arte rimane un tracciato interpretativo fatto non tanto di “edizioni a stampa” o di “belle copie d’autore” ma consistente di una tradizione di “manoscritti autografi”.

L’oggetto di questo studio è la Sonata n. 12 in La bemolle maggiore op. 26 di Ludwig van Beethoven, della quale ho raccolto le seguenti fonti sonore (d’ora in avanti indicate tramite sigla) che, pur non rappresentando la totalità dei documenti sonori disponibili (alcuni dei quali è stato impossibile reperire perché presso collezioni private o in edizioni non circolanti),

rappresentano un campione significativo per cronologia:

SIGLA	DATA	ETÀ	LUOGO	RIPRESA	EDIZIONE
1951	29/01/1951	36	Mosca, Dom Soyuzov (Casa dei sindacati)	live, mono	Parnassus, PACD 96046/7
1959A	12/06/1959	44	Kiev, Filarmonica	live	TNC H 1461-62 ADD
1959B	12/11/1959	44	Praga, Rudolfinum	live	Praga / Chant du Monde / Supraphon PR 254020
1960A	28/02/1960	45	Bucarest, Atheneum	live, mono	Electrecord ECE 060
1960B	19/10/1960	45	New York, Carnegie Hall	live, mono	Columbia M2L272
1960C	29-30/11/1960	45	New York, Webster Hall	live, mono	RCA LM/LSC 2545
1966	19/11/1966	51	Ferrara, Teatro Comunale	live	Philips / Music and Arts 438 617-2
1976A	15/10/1976	61	Mosca, Conservatorio	live, video	Toshiba/EMI TOLW-3537
1976B	9/12/1976	61	Budapest, Zeneakademia	live	BMC CD 171
1994A	23/09/1994	79	Firenze, Teatro Verdi	live	
1994B	13/10/1994	79	Monaco di Baviera, Herkulesaal	live	Live Classics LCL 491
1994C	30/10/1994	79	Bonn, audizione privata	live	Mezhdunarodnaya Kniga

Sarebbe auspicabile poter disporre di un quadro ancor più completo della biografia sonora di Richter: infatti la sola Sonata op. 26 di Beethoven è stata pubblicata in circa ottanta edizioni differenti che si suddividono tra ristampe delle versioni pubblicate dalle case discografiche internazionali e copie di collezione privata in gran parte irreperibili. Il campione analizzato, tuttavia, è rappresentativo perché quasi tutte le ristampe fanno capo alle fonti censite; oltre a questi documenti sonori, sono state dichiarate dai proprietari – che però non le hanno messe a disposizione – registrazioni anche del 1967, 1965, due altre versioni risalenti al 1976, quattro risalenti invece al 1977, una addirittura del 1995; altre ancora, per esempio Mosca 1956 oppure Lugano 1977 sono apparse a stampa in tirature di cui non è stato possibile reperire copia.

Dopo aver studiato il caso Michelangeli³, confrontare il metodo con un artista di carattere opposto si rendeva necessaria, da qui la scelta di Richter, il cui profilo non potrebbe essere più diverso. Lo iato che separava i due

2 Images I-II e Children’s Corner di Debussy: recensione tardiva di un disco storico, in Arturo Benedetti Michelangeli, a cura di Maria Teresa Arfini, Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Quodlibet, Macerata, in corso di stampa.

3 Cfr. nota 2.

lo leggiamo già dagli appunti del pianista russo che commenta in termini niente affatto lusinghieri un concerto del collega di cinque anni più giovane, ascoltato a Tours il 26 giugno 1975, nel quale il bresciano eseguiva proprio l'op. 26 di Beethoven, quindi la Sonata D537 di Schubert, tre *Images* di Debussy, la Sonata in Si bemolle minore di Chopin e “Le gibet” di Ravel (da *Gaspard de la Nuit*):

Come sempre irreprensibile. Le note proprio come sono scritte. Tecnicamente perfetto. Ma rimane sempre glaciale. Beethoven: Il Trio della marcia funebre è così formale e asciutto da far pensare a una svolta comica (anziché a una salva di artiglieria). Schubert: mi è piaciuto. La partitura è stata riprodotta esattamente. Debussy: Nessuna obiezione. Nessuna impressione. Chopin: La Marcia funebre e soprattutto il Trio sono stati eseguiti con un notevole livello di approfondimento. Dell'intero concerto è stata la parte migliore. Ravel. Come Debussy. Un concerto eccellente. Ma che non comunicava amore per la musica⁴.

L'op. 26 di Beethoven è una delle composizioni appartenenti al repertorio di Richter sin dall'adolescenza (si ritiene abbia eseguito la sola “Marcia funebre”, insieme ad altri brani, nel 1934 presso il Consolato tedesco di Odessa in un concerto per la morte di Paul von Hindenburg⁵). La Sonata per intero risulta suonata in pubblico da lui per la prima volta nel 1943 per un totale di 123 esecuzioni concertistiche⁶. Di seguito il quadro sinottico delle durate (rilevate singolarmente col cronometro).

SIGLA	ETÀ	Andante (tema)	Andante (var. 1)	Andante (var. 2)	Andante (var. 3)	Andante (var. 4)	Andante (var. 5)	Scherzo	Marcia funebre	Allegro
1951	36	1'02"	0'57"	0'48"	0'48"	0'46"	1'30"	2'54"	5'54"	2'20"
1959A	44	1'18"	1'09"	0'48"	1'05"	0'51"	1'43"	2'54"	6'18"	2'16"
1959B	44	1'15"	1'05"	0'49"	1'09"	0'51"	1'39"	2'50"	6'07"	2'16"
1960A	45	1'15"	1'05"	0'48"	1'10"	0'57"	1'40"	2'50"	5'48"	2'15"
1960B	45	1'13"	1'04"	0'46"	1'04"	0'48"	1'38"	2'42"	5'41"	2'10"
1960C	45	1'22"	1'04"	0'48"	1'11"	0'51"	1'43"	2'52"	6'10"	2'16"
1966	51	1'16"	1'07"	0'50"	1'05"	0'52"	1'39"	3'00"	5,57	2'21"
1976A	61	1'15"	1'06"	0'50"	1'01"	0'50"	1'33"	3'03"	6'00"	2'27"
1976B	61	1'15"	1'05"	0'49"	1'03"	0'50"	1'37"	3'01"	5,59"	2'44"
1994A	79	1'20"	1'14"	0'57"	1'10"	0'57"	1'50"	3'20"	6'47"	2'55"
1994B	79	1'15"	1'07"	0'50"	1'06"	0'51"	1'40"	3'02"	6'01"	2'23"
1994C	79	1'23"	1'12"	0'56"	1'07"	0'56"	1'44"	3'18"	6,33	2'48"

4 Bruno Monsaingeon, *Svjatoslav Richter. Notebooks and Conversations*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 218; sottolineato nell'originale.

5 Ivi, p. 381.

6 Ivi, p. 386.

Ascoltando **1951**, l'impostazione di partenza della Sonata interpreta l'“Andante con variazioni” in senso razionalista, derivando tutte le variazioni a partire dagli elementi melodici e armonici del tema. Lo Scherzo viene eseguito in forte contrasto col movimento precedente e accentuando la divisione binaria e senza ancora approfondirne le componenti di polifonia latente. Lo stesso può dirsi della “Marcia funebre” e dell'“Allegro” conclusivo, letti come altrettanti brani di carattere: mesto il primo e agile il secondo come fosse uno studio a moto continuo.

A partire da **1959A** il pianista rallenta accentuando il rubato e dando maggior rilievo alla condotta delle parti, evidenzia ancor più le dinamiche, scolpisce i momenti di ritenuto, posiziona con precisione nello spazio sonoro le componenti polifoniche. Talvolta, per esempio in **1959B**, la tendenza al rubato giunge fino a momenti di sospensione onirica e si avverte una concezione umoristica di tipo romantico, vicina alla musica di Schumann. In **1960A** e **1960B** procede il lavoro sull'articolazione e sulla scoltatura dei piani sonori secondo una visione pre-romantica dello stile di Beethoven; questo processo di definizione continua fino a **1960C**. Le registrazioni del 1960 – di per sé dotate di alto valore simbolico e storico in quanto documenti dell'epifania di Richter negli Stati Uniti che da pochi anni erano usciti dal maccartismo – si possono considerare come punto di riferimento anche per la valutazione delle registrazioni successive nelle quali si spinge ora sul pedale dell'enfasi retorica (**1976A**), ora su quello dell'introspezione riflessiva (**1976B**), elementi presenti in misura discontinua anche in **1994A** e **1994B**.

A partire da queste considerazioni quasi meccaniche, dal confronto delle registrazioni derivano conclusioni il cui spessore critico non va oltre il buon senso comune: per esempio il fatto che lungo l'arco di una carriera, i tempi rapidi e talora anche quelli lenti tendono a rallentare è una costante sia caratteriale sia fisiologica di molti musicisti non più giovanissimi. Ma se il dato anagrafico-muscolare di per sé può importare poco, più interessanti sono i confronti legati alle mutazioni di velocità rispetto alla quantità di dettagli semantici e alla maggior esperienza maturata. Su questo aspetto ci si confronta da tempo su temi da considerarsi ormai “classici” della critica. Un esempio consiste nelle due registrazioni in studio delle *Variazioni Goldberg* di Bach eseguite da Glenn Gould e apparse nel 1956 e nel 1982⁷, che differiscono per molti sottili parametri ma hanno innanzitutto scelte di tempo in molti casi dilatate nella versione posteriore, rispetto al meccanismo giovanilistico della precedente, ma senza che venga meno il virtuosismo dell'eloquio, poiché la quantità di

7 Cfr. il mio *Bach Beethoven Goldberg Diabelli*, Palermo, L'Epos, 2009, che indica anche la bibliografia e la discografia retrospettive. L'incisione del 1956 è apparsa come Columbia Masterwork ML 5060, quella del 1982 come CBS Masterworks, IM 37779.

dettagli e la proiezione della struttura ne risulta incrementata. Di segno diverso è il confronto tra le esecuzioni della Sonata op. 106 “Hammerklavier” di Beethoven registrate fino a oggi da Maurizio Pollini: se quella del 1977 è governata da geometrie moderniste e nervose, in quella del 2022 il pianista ottantenne, lanciandosi in una sfida al titanismo, trasforma i nervi in furia e le geometrie in utopie. Aggiungiamo ancora le due incisioni della Sinfonia n. 3 op. 55 “Eroica” ancora di Beethoven con la direzione di Jordi Savall alla testa del Concert des Nations la prima nel 1994 e la seconda nel 2019, pochissimo distanti l’una dall’altra a dispetto del quarto di secolo. E ancora Beethoven con la Sinfonia n. 7 op. 92 incisa da Claudio Abbado nel 1966 e poi nel 1987, quindi nel 2001, in una progressiva presa di distanza dal gigantismo sinfonico che caratterizzava l’interpretazione di Beethoven ancora nel secondo dopoguerra, per andare verso un recupero di concezioni più cameristiche e di tempi più prossimi a quelli dei metronomi d’autore.

Tornando a Richter, l’analisi delle fonti sonore è utile per confermare l’individuazione degli ascolti del 1960 come depositari di un momento aureo dell’arte di Richter. Se infatti si confrontano all’annata di riferimento i lati estremi della discografia – quindi **1951**, **1960A-B-C**, **1994A-B-C** – si nota una modifica interpretativa rilevante tra **1951** e **1960A-B-C**, la cui lezione resta in seguito immutata salvo minime disegualianze tra un’esecuzione e l’altra (la tabella del raffronto cronometrico mostra numerose vicinanze e addirittura coincidenze).

L’“Andante con variazioni” è funzionale all’ascolto comparativo perché, essendo composto di sei parti distinte e relativamente indipendenti, permette di osservare in durate più brevi un maggior numero di varianti interpretative, che la stessa brevità induce a individuare non solo nelle scelte di conduzione generale ma in dettagli maggiormente rivelatori. Cosa accade nei venti secondi in più che separano il Tema di **1951** da quello di **1960C**? Il brano non solo viene rallentato ma si trasforma da disegno a matita di un paesaggio nel quale i chiaroscuri e le profondità vanno immaginati mentre il tempo scorre inesorabile e cadenzato, in scenario tridimensionale che si staglia in un tempo sospeso. Come sempre il linguaggio connotativo ed evocativo – indispensabile per la critica ma talora abusato – rischia di sfociare nell’opinismo; si ascoltino però gli incipit di **1951** e **1960C** considerando la differenza d’incedere ritmico che nel primo caso tende a liquidare il levare del ritmo ternario, col risultato di donare al tempo un carattere quasi danzante, mentre nel secondo lo integra entro un flusso trasognato e scorrevole nel quale il ribattuto sul primo grado della tonalità d’impianto non viene semplicemente ripetuto ma mostrato ogni volta in una diversa prospettiva, come indicato dall’edizione a stampa e anche dalla funzione di prolungamento insita nella frase (esempio 1).



Nel movimento successivo, “Scherzo”, si ascolti – a fronte di una durata quasi uguale – la notevole differenza di peso e tensione conferita al segmento musicale aereo sospensivo (cifra stilistica fra le più tipiche di Beethoven) delle miss. 29-44: la funzione espressiva è chiara al pianista sin dall’inizio, ma in **1951** alcune disegualianze e minimi rallentando diminuiscono il senso di trapasso d’imprevedibile durata che invece in **1960B** è evidente (esempio 2).



Sottolineando nel dato biografico del pianista la lunga esperienza come pianista accompagnatore in teatro, attività che lo impegnò per una decina d’anni prima d’iniziare gli studi di perfezionamento con Heinrich Neuhaus, si può intendere l’interpretazione della “Marcia funebre sulla morte d’un Eroe” in termini di drammaturgia musicale, di “messa in scena” pianistica realizzata tramite le trasformazioni del parametro agogico: infatti rispetto all’incedere nervoso e ondivago, erratico di **1951** con forte accento sul battere

della misura, in seguito lo scenario musicale di questo “descrittivo” viene maggiormente caratterizzato, per esempio l’attacco di **1960C** conduce già dal primo bicordo in levare l’ascolto nella dimensione introspettiva di chi si avvia a seguire il corteo funebre. Similmente cambia l’interpretazione di mis. 13 nel passaggio da *piano* a *pianissimo* che da **1960A** in poi viene arricchito da una minuscola quanto preziosa sospensione che valorizza il tono di sospiro accorato che poi si volge alla protesta di miss. 18-19 che però il “narratore” beethoveniano subito smorza riprendendo a seguire religiosamente il corteo funebre (esempio 3).



Analogo procedimento di rifinitura si nota poco dopo nel rinunciare a mis. 30 al *rallentando* presente in 1951 affinché l’episodio successivo (la «salva di artiglieria» come egli stesso la definisce commentando il concerto di Michelangeli) giunga con maggior stupore. Mentre in **1951** l’“Allegro” conclusivo stupisce per il meccanismo “metallurgico” cadenzato da martellate sull’incudine degne del modernismo di Prokof’ev, in **1960C** le quartine della mano sinistra descrivono ondate sonore in crescendo che s’infrangono sugli accordi in staccato, per esempio alle miss. 81-96 (esempio 4).



Ho adoperato gli aggettivi «ondivago» ed «erratico» per la “Marcia funebre” di **1951** pensando a Harold Schonberg (1915-2003), critico musicale che nel secondo paragrafo di un suo articolo definiva proprio Richter «an erratic pianist». Il collega – che restò lungamente scettico su Richter – in quel momento non si sbagliava: i concerti che commentò non potevano che apparire insoliti a chi avesse avuto modo di ascoltare il medesimo interprete negli anni precedenti; avendo invece a disposizione esempi tratti dall’intero arco di carriera del pianista, l’ascolto del lascito fonografico posteriore conferma quanto la Sonata op. 26 di Beethoven tende a dimostrare, cioè che il consolidamento dello stile pianistico di Richter coincide con gli anni intorno al 1960 e che le prove di un artista di quarantacinque anni non erano la conclusione di un percorso o l’ennesimo cambio di rotta interpretativo ma l’inizio di una stagione incredibilmente fertile per la storia del pianoforte.

Bibliografia essenziale

- PIERO RATTALINO, *Svjatoslav Richter: il visionario*, Varese, Zecchini, 2005
 KARL AAGE RASMUSSEN, *Svjatoslav Richter: Pianist*, Boston, Northeastern University Press, 2010
 EUGENE MONTAGUE, *Agency and Creativity in Musical Performance*, in “Gli spazi della musica”, III/1, 2014, pp. 49-69
 SERGIO DELLA MURA, *Svjatoslav Richter: romantico in forma classica. Beethoven - Liszt - Schubert*, Empoli, Ibiskos Uliveri, 2015
 MERI HERRALA, *Pianist Svjatoslav Richter: The Soviet Union launches a ‘Cultural Sputnik’ to the United States in 1960*, in *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, a cura di Simon Mikkonen e Pekka Suutari, Farnham, Ashgate, 2016, pp. 87-105
 SVJATOSLAV RICHTER, *Genio e sregolatezza. Conversazione sulla musica*, Napoli, Pagano, 1998
 SVJATOSLAV RICHTER, Bruno Monsiegeon, *Scritti e conversazioni*, Milano, Il Saggiatore, 2015
 HAROLD C. SCHONBERG, *An Evaluation of Richter*, in “The New York Times”, 8 gennaio 1961

di Marco Magistrali*

Premessa

Questo articolo si propone di raccontare e descrivere il mondo musicale che Guido Tirinnanzi ha condiviso con me dal settembre 2004, data del nostro primo incontro, al febbraio 2013, data della sua morte. Ci siamo conosciuti durante una campagna di ricerca etnomusicologica sul campo, condotta dall'Associazione La leggera¹, il cui scopo era documentare e comprendere la cultura musicale di estrazione contadina, mezzadrile e montanara in

* **Marco Magistrali**, laureato in Discipline della Musica all'Università di Bologna con Roberto Leydi, nel 1990 ha iniziato a occuparsi degli aspetti etnomusicali ed etnocoreutici di alcune comunità agricole in Abruzzo orientale (Associazione Altofino e dal 2008 Associazione Bambun). Dal 1997 svolge ricerche in Toscana sulla musica di tradizione orale, nelle province di Firenze, Arezzo e Siena, i cui ambiti di approfondimento sono le forme e gli stili della musica per il ballo, le modalità e le tecniche dell'apprendimento musicale, le tradizioni di questua rituale, i repertori e gli stili del canto tradizionale. Vive in Valdisieve (FI) dove coltiva la terra ed è suonatore, cantore, responsabile del Centro di Ricerca e Archivio L.A.S.C.I.T.O., direttore artistico e responsabile delle attività didattiche per La leggera a.p.s. Ha firmato e curato diverse pubblicazioni tematiche per l'Associazione La leggera (FI), l'Associazione Bambun (TE), l'Ecomuseo del Casentino (AR), le Edizioni Nota (UD).

¹ La leggera è un'associazione di promozione sociale fondata il 31 maggio 2001 a Doccia, nel comune di Pontassieve, Firenze. Il suo interesse specifico è incentrato sui linguaggi della musica, della danza, del canto, del teatro e della narrazione di tradizione orale in Toscana, in particolare dell'area in cui i suoi componenti vivono e operano, cioè in Valdisieve. Nata come progetto di comunità dall'incontro di un nutrito gruppo di giovani con la generazione erede della cultura contadina e montanara, ha scelto da subito un approccio misto tra apprendimento per trasmissione diretta e osservazione partecipata, e tenta tuttora di vivere nel presente i saperi ereditati e documentati. Oltre al proprio centro di ricerca e archivio (ANDREINI, CLEMENTE 2007), dal maggio 2021 La leggera gestisce il Circolo Culturale Contadino di Colognole, alle pendici di Monte Giovi. Collabora con associazioni ed enti vari e sostiene alcune altre realtà tradizionali resistenti. Ha all'attivo numerose pubblicazioni. Il sito è consultabile al link: www.laleggera.eu. La ricerca, che si inserisce in massima parte nell'ambito delle attività promosse dall'Associazione La leggera, si configura come intensiva e di lungo periodo, insistendo da oltre vent'anni soprattutto sul territorio della Valdisieve e del Casentino (province di Firenze e Arezzo); si tratta di una ricerca partecipata, caratterizzata da un forte e durevole scambio

Valdisieve². Guido mi era stato segnalato come suonatore contadino “a orecchio” da diversi abitanti della frazione di Turicchi, nel territorio comunale di Rufina, poiché all’età di ottantasette anni suonava ancora abitualmente alla festa patronale dei SS. Pietro e Paolo. Durante la nostra frequentazione si possono distinguere grossomodo due fasi: la prima caratterizzata da incontri individuali in ambiente domestico, nei quali si è sviluppata una relazione di racconto/ascolto; la seconda caratterizzata da contesti pubblici, più o meno informali, di trasmissione/condivisione di conoscenza oltre che di pratica dei linguaggi espressivi della musica e della danza oggetto del suo sapere. Fin dal primo incontro Guido ha reagito con curiosità, interesse e forte motivazione verso il progetto che gli andavo proponendo, tanto che nel tempo ne è diventato a tutti gli effetti un attore progettuale, posso dire che abbiamo costruito insieme, tappa a tappa, la nostra esperienza. I primi eventi pubblici sono stati le presentazioni della pubblicazione in cd: “Zighinetta” (MAGISTRALI 2006), poi è seguito un lungo periodo di laboratori sulla musica di tradizione orale per il ballo in Valdisieve, condotti da lui per mezzo della mia mediazione, oltre che di laboratori intergenerazionali di ballo e danza di cultura contadina, condotti da me insieme a Filippo Marranci, ai quali appunto partecipava anche Guido. Abbiamo quindi condiviso la partecipazione a decine e decine di “veglie” e feste da ballo nei vari circoli della zona, dove Guido ha costantemente suonato con la formazione musicale dei Suonatori della leggera³. Nel 2010 siamo stati invitati da Fabio Mugnaini,

intergenerazionale. Le numerose campagne di ricerca sono state finanziate da enti pubblici locali e dalla Comunità Europea. Nel 2008 è stato istituito il Centro di ricerca dell’associazione, ospitato presso la Biblioteca Comunale di Rufina (FI), di cui fa parte, insieme a una collezione bibliografica e discografica specializzate, l’archivio L.A.S.C.I.T.O. (La leggera Archivio Sociale della Cultura Immaterialmente nella Toscana Orientale), nel quale sono conservati i materiali prodotti nel corso della ricerca sul campo: documenti sonori, audiovisivi, iconografici, manoscritti. Due sono gli strumenti di accesso attualmente disponibili per la porzione di archivio digitalizzata e descritta: un dettagliato catalogo relativo a parte della documentazione sonora, che offre indicazioni analitiche utili allo studio dei formalizzati orali, e un inventario relativo a parte della documentazione sonora e audiovisiva, realizzato con la piattaforma XDams, attraverso la quale è stato possibile avviare il riordino dell’archivio. Nel 2021 la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana ha dichiarato l’archivio LASCITO di interesse storico particolarmente importante. Dal 2003 al 2006 l’attività di ricerca etnomusicologica a cui si fa riferimento in questo articolo è stata promossa e finanziata dagli enti locali attraverso il progetto: “Memorie in movimento”, con il sostegno del Progetto regionale “Porto Franco” e realizzata da Marco Magistrali, Filippo Marranci e Daniele Franchi.

2 Con il nome Valdisieve s’intende comunemente l’area collinare e pedemontana percorsa dal tratto inferiore del fiume Sieve, affluente di destra dell’Arno, che va all’incirca dal paese di Dicomano fino alla confluenza in Arno presso Pontassieve. Il paesaggio è caratterizzato da una serie di valli secondarie che scendono verso quella principale dal contrafforte appenninico di Monte Giovi (992 mt.) e dalla dorsale Monte Falterona (1.654 mt.) – Secchieta (1.449 mt.), variando rapidamente dalle aree pianeggianti del fondovalle, alla collina, all’alta collina, alla montagna vera e propria.

3 Formazione musicale nata nel 2000 poi diventata a pieno titolo rappresentativa dell’Associazione La leggera, il cui obiettivo è di condividere il patrimonio culturale contadino e montanaro

docente di Storia delle Tradizioni Popolari presso l’Università di Siena, per una lezione/concerto, alla quale partecipò anche Pasqualina Ronconi⁴.

I. A VEGLIA CON L’ORGANETTO

Guido è nato nel 1917 in una famiglia di mezzadri contadini in un podere a La Rata, poco sopra Turicchi⁵. Qui il popolamento è a case sparse, elemento proprio della condizione mezzadrile, a un’altitudine che varia tra i 300 e i 500 mt. s.l.m. in costa a un poggio esposto a Sud Ovest che dal fondovalle del fiume Sieve sale gradualmente a quota 700 mt. e svalica nella valle del torrente Moscia fino alla borgata di Bucigna. In casa di Guido non suonava nessuno ma la musica era presente quotidianamente poiché, come per la maggior parte delle famiglie contadine⁶ in Valdisieve, il canto era pratica ordinaria che permeava molti momenti nella giornata (MAGISTRALI 2009, pp. 5-9) e il ballo caratterizzava buona parte delle occasioni di veglia⁷, sia con la presenza di uno o più suonatori, che nella condizione più frequente della pratica del “canto a ballo”, cioè del ballo in famiglia soltanto per mezzo del suono e del ritmo della voce, senza accompagnamento strumentale. Vi erano poi le occasioni di festa in cui la partecipazione era allargata a tutta la comunità. Al tempo dell’infanzia di Guido l’area di Turicchi – La Rata contava circa quattrocento abitanti, compreso l’insediamento di Contea posto sulla riva del Sieve, e vi erano attivi una decina di suonatori di organetto⁸, chitarra, clarinetto, mandolino e violino.

Guido - Ho cominciato a suonare per natura. Io quando sentivo suonare l’organino, perché allora ancora non c’era la fisarmonica c’era solo l’organino⁹, sia che suonasse il Buccioni o Savino di Giovanale o il Bulletta, eran

partecipando attivamente ai processi di rivitalizzazione dei linguaggi espressivi tradizionali e alla vita culturale delle comunità della Valdisieve.

4 *Benvenuto ‘un t’aspettavo!*, Marranci Filippo, Nota Udine 2009.

5 Turicchi e La Rata sono due borgate di antico insediamento umano a case sparse, tipico dell’organizzazione paesaggistico-sociale mezzadrile che, pur essendo ciascuna tuttora parte di due territori comunali differenti (Rufina e Londa) sono poste sullo stesso poggio, per cui hanno costantemente condiviso la vita culturale nel corso della storia.

6 Per conoscere i repertori di canto di tradizione orale in Toscana orientale documentati prima dell’attività de La leggera Aps si veda CARPITELLA 1977 e PRIORE 2002-2011.

7 Nella cultura contadina la veglia è uno spazio fisico temporale dedicato a cucire le relazioni nella vita sociale della famiglia, a trasmettere, a elaborare e a produrre cultura, giochi, aneddoti, novelle, canti, sonate e balli, nonché piccoli lavori secondari di tipo manuale, come intrecciatura e cucitura. Il tempo della veglia occupa le ore dopo il tramonto del Sole in cui ancora non si dorme ma, a causa dell’oscurità, non è possibile svolgere i lavori nei campi e appunto si resta “svegli”. Dunque è soprattutto nel periodo invernale che si possono avere quelle lunghe ore di veglia nella stalla o nella cucina della casa.

8 Prima delle ricerche svolte da La leggera le uniche pubblicazioni che riguardano l’uso dell’organetto diatonico in area culturale toscana sono quelle relative al suonatore/cantastorie Eugenio Bargagli per la zona maremmana e senese (GALA 2001).

9 Nel 1829 a Vienna il costruttore di organi Demian realizza i primi organetti diatonici

tre! Il migliore era il Bulletta. Con Bulletta io ero ragazzino lui era adulto avrà avuto cinquant'anni ma quando nelle veglie si terminava a ballare, perché le famiglie avevano un orario... grossomodo fino a mezzanotte e poi il ballo finiva, sicché allora si mettevano a parlare e sapeva che mi piaceva suonare l'organino e mi diceva: «Guido t'ho lasciato l'organino sulla tavola, se vuoi provarlo» e mi mettevo a suonare io, magari una mezz'oretta poi la famiglia aveva bisogno di andare a letto! Nulla è così!¹⁰

I suonatori qui nominati erano tutti “orecchisti”, cioè portatori di una cultura musicale orale e non scritta i cui repertori erano appresi oralmente, parte tramandati dai suonatori più anziani e parte frutto degli incontri e degli scambi che i singoli individui avevano durante la propria vita. L'organetto diatonico¹¹ si era diffuso sul territorio da poche decine d'anni, alcune sonate viaggiavano con la diffusione dello strumento ma la maggioranza erano il frutto del riadattamento sullo strumento, i cui limiti sono piuttosto rigidi, di temi musicali antecedenti e soprattutto di canti eseguiti per il ballo. Sono quattro i suonatori di “organino”, termine usato in terra di lingua toscana per intendere l'organetto diatonico, che Guido poté ascoltare nella sua infanzia: Masotto, il Fantucci, il Bulletta e il Buccioni.

Marco - Della tua generazione sei stato l'unico ad avere imparato?

G. - Sì sì, io avevo uno zio che aveva un organino che poi in tempo di guerra nel 15/18' morì, poi morì anche la moglie insomma quest'organino rimase a mia nonna che era la sua madre. Poi lo regalò a Dino, mio cugino, che però non aveva predisposizione per suonare e così rimase nell'armadio. Io avevo quattro o cinque anni ... poi dopo un po' mia zia disse: lo regalo a Guidino, mi chiamavano così ...

M. - Quanti bassi aveva l'organino con cui hai cominciato?

Quello di tuo zio.

G. - Quattro bassi e una fila e mezzo al canto, come questo!¹²

M. - Ma come hai fatto a imparare?

G. - Guarda Marco, dove io potevo arrangiarmi di sentire un po' di musica... lo facevo! E poi con tanto impegno, tanta voglia ... tanto che mi piaceva l'organino io arrivai a superare Bulletta, davvero! Allora il mi' babbo,

utilizzando il sistema bitonico, per il quale al medesimo tasto corrispondono due note di altezza diversa a seconda della direzione impressa al mantice. Solo molti anni più tardi, nel 1897, vengono costruite da Soprani le prime fisarmoniche cromatiche che utilizzano il sistema unitonico, ovvero in cui il tasto produce un suono di medesima altezza indipendentemente dal movimento del mantice.

10 Estratto dal documento audio-video ARM083 conservato in LASCITO, presente su Youtube e visionabile con il nome di: *I fiorellini di Guido*.

11 Organetto diatonico è il termine usato comunemente per definire la fisarmonica diatonica. Per approfondire: Giannattasio F. 1979.

12 L'organetto che Guido riprese a suonare nel 2004, con l'occasione della campagna di ricerca in atto, è stato costruito da Ianni di Giulianova (TE), a circa a metà anni '70 del secolo scorso. Dagli anni '60 in poi Guido era già passato a suonare esclusivamente la fisarmonica cromatica a piano, essendo nel frattempo caduto in disuso l'utilizzo dell'organetto.

quando vide che davvero c'era stoffa, conosceva un signore a Dicomano che aveva un bell'organo, tipo quello di Masotto. Allora gli chiese a questo signore se poteva prendere quell'organino e lui gli disse di sì perché era anziano e non andava più a suonare. Insomma si comprò¹³ e continuai a studiare fino a che cominciarono a chiamarmi anche alla Rufina, a San Piero a Strada, da tante parti¹⁴.

I suonatori che frequentò e dai quali apprese le sonate che andarono così a costituire il suo primo repertorio sono il Bulletta e il Buccioni. Quest'ultimo all'epoca aveva circa cinquant'anni, era un «pigionale»¹⁵ che abitava alle pendici del poggio, nel paese di Contea, e suonava un organino a due file al canto e dodici bassi¹⁶.

M. - Queste sonate di organino che hai detto che sono più vecchie vengono sempre da questi due suonatori?

G. - Fammici pensare un po'... dunque ... dunque ... in linea di massima sì! Ce n'erano altri di suonatori ma erano scadenti¹⁷.

Rispetto al Buccioni il Bulletta abitava molto più vicino a Guido, per cui poté frequentarlo più agevolmente, instaurando con il maestro un assiduo rapporto di apprendista suonatore. Il Bulletta, all'anagrafe Pilade Piladi, una trentina d'anni più grande di Guido, per anni si portò dietro l'allievo in tutti i giri da suonatore nelle veglie in casa della zona.

G. - Bulletta era nocentino. Era stato preso a' Nocenti a Firenze, cioè poi adottato da una famiglia... Serqui che abitavano a Vamperti, un grande podere. Questo ragazzo con altri otto fratelli, chiamiamoli fratelli, è cresciuto in questa grande casa di campagna, arrivato a vent'anni si è sposato con questa ragazza ... chiamata: Daria Bartolozzi e ha preso un poderino alla Rata, e ha messo su famiglia, casa alla Rata. Io l'ho conosciuto lì. Lui si chiamava Piladi Pilade, era il cognome che gli avevan' dato ai Nocenti, nell'Istituto degli Innocenti.

M. - Che organino suonava?

13 Dopo qualche anno dall'incontro con il gruppo dei Suonatori della leggera, nel 2009 Guido desiderava applicarsi su di uno strumento che somigliasse al suo secondo organetto, quello che aveva acquistato da ragazzo, per cui ne comprò uno nuovo dal costruttore Castagnari, a tre file al canto e diciotto bassi, che ha poi suonato fino al 2013. Ma era fisicamente molto impegnativo per lui: «Questo tipo di organetto ci ha questi bassi ma io non li volevo questi bassi perché sono superflui, che non si usano mai e allora per me non andava bene. Però il costruttore ha voluto mettere questo sistema, ma io non li adopero». In realtà nella prassi Guido arpeggiava alcuni bassi alternati in terza sulla tonica in chiusura di mantice.

14 Estratto dal documento audio ARA019 (18'40").

15 Termine che connota l'operaio a giornata, senza podere, dunque soggetto a pagare un affitto per la casa, quasi sempre in paese. Nella mentalità contadina mezzadrile il pigionale era considerato come un “condannato” a procurarsi costantemente il denaro per sopravvivere.

16 Insediamento nato attorno alla stazione ferroviaria dopo la costruzione della linea Pontassieve-Borgo San Lorenzo (1913). Si veda: PARRINI *et al.* 2022.

17 Estratto dal documento audio ARA019 (12'25").

G. - Mi sembra un organino a tre file di bottoni. A passaggio e scala semitonata, dodici bassi, un organino, organetto non proprio piccolo piccolo.

M. - Hai mai visto il Bulletta suonare con qualcun'altro?

G. - No non suonava con altri. Lui non frequentava i circoli. Lui andava con l'organino a suonare per le case dei contadini, nelle occasioni di festa.

M. - Qual'è l'ultima volta in cui l'hai sentito suonare?

G. - Bulletta nel '40 perché dopo morì¹⁸.

Sulla diffusione dell'organetto diatonico nell'area della Valdisieve è estremamente interessante l'aneddoto che Guido ci riporta al riguardo dei "trincaglieri", venditori ambulanti che visitavano le case dei mezzadri stagionalmente, seguendo percorsi consolidati che garantivano loro ospitalità e vendite. In occasione di queste visite venivano organizzate veglie che riunivano il vicinato. I trincaglieri provenivano quasi tutti dal versante adriatico dell'Abruzzo teramano. Quest'attività stagionale si era affermata in particolare tra i contadini più poveri di Garrufo, frazione del Comune di Campi: viaggiavano per diversi mesi a piedi attraversando l'Appennino e facendo abitualmente tappa in alcune tipografie storiche di Foligno (PG) dove si rifornivano di santini, portavano poi con sé "chincaglieria" utile ai mezzadri, cioè a dire forbici, pettini per pidocchi e vari tipi di lame; alcuni di essi erano poi abili nell'impagliatura delle sedie. Spesso i trincaglieri trovavano ospitalità presso alcune famiglie con cui instauravano dei veri e propri rapporti di fiducia e amicizia¹⁹, al punto che nella piana tra Pistoia e Firenze, punto di conclusione della migrazione stagionale, più di uno vi si è poi trasferito sposando una ragazza della famiglia che l'ospitava. L'area adriatica marchigiana e abruzzese già dalla seconda metà dell'Ottocento ospitava numerosi laboratori artigianali per la costruzione di organetti diatonici²⁰ e alcuni di questi ambulanti si procuravano appositamente uno o più organetti che potevano non solo suonare alle veglie, ma anche vendere in occasione delle fiere e dei mercati nei paesi. È facile immaginare che per mezzo dei venditori/suonatori ambulanti insieme agli organetti circolassero anche le melodie e le sonate. Giustappunto Guido racconta:

- C'era un suonatore ambulante con un organino piccolino piccolino, vendeva le madonne, era abruzzese, girava dappertutto questo madonnaio, questo signore. [...] C'era una famiglia gli dava sempre da dormire e la sera ballavan' sempre quando c'era questo madonnaio. [...] Da lui ho imparato a sentire questa tarantella! E mi sembra anche potevan' ballarla anche a tre

coppie! Nelle case l'ho sentita suonare questa tarantella però anche da altri suonatori non solo dall'abruzzese²¹.

All'inizio degli anni '30 Guido iniziò a incontrare sporadicamente un maestro suonatore nel centro di Rufina, detto Pimpi di Cianfa, già più che sessantenne, che gli insegnò, sempre "a orecchio", a utilizzare gli accordi e le triadi per l'accompagnamento armonico. Pimpi di Cianfa aveva infatti una lunga pratica perché suonava da diversi decenni accompagnando un clarinetista per le feste nelle campagne in tutta la media Valdisieve:

- [...] forse il clarinetista suonava in musica [cioè musica scritta] ma questo suonatore che aveva l'organino faceva più come "accompagnatura" che canto, però era abbastanza bravo e delle direzioni, delle posizioni, delle note e degli accordi, lui mi consigliava un po' [...] ²².

A Rufina, in paese, Guido ebbe occasione di conoscere una realtà musicale diversa da quella della campagna, era la musica che ballavano nelle sale da ballo dei circoli, in cui formazioni miste di strumenti a corde e a fiato suonavano anche motivi moderni, ballabili e repertorio canzonettistico degli anni '30:

- Musica moderna non quella del Bulletta. Canzoni recenti del 1930. [...] Forse questo gruppetto suonava nei circoli, ma io ero ragazzino non potevo frequentare troppo quello che succedeva, io l'ho sentiti a Rufina in piazza, in Contea per la strada²³.

Iniziò dunque un periodo di grande fortuna come suonatore per Guido, che all'epoca, ancora da solo veniva chiamato a suonare a veglie e feste anche molto distanti da casa propria, fino addirittura a due ore di cammino a piedi, come accadeva per esempio quando andava a Galiga, oppure a Colognole, nei poggi di Monte Giovi sulla riva destra del Sieve, opposta a quella di Turicchi e La Rata:

- Ma anche a Pomino e Castiglioni ci voleva comunque circa un'ora di cammino. Non c'era altre possibilità, mancava le strade, mancava i mezzi e mancava i soldi e ... a piedi! Alle volte mancava anche le scarpe²⁴.

Nell'estate i suonatori venivano chiamati per le feste che seguivano ai grandi lavori collettivi di raccolta. Per giorni più famiglie erano riunite a lavorare in uno sforzo comune, oppure alcuni prestavano le braccia, ad esempio alcuni figli, per concentrarsi in un lavoro che andava eseguito in

18 Estratto dal documento audio ARA019.

19 Documenti sonori contenenti le interviste a Filippo Di Francesco Mario Di Giuseppe il 7 dicembre 2007 a Quarrata (PT) conservate in LASCITO.

20 Soprani, Castelfidardo (AN) 1863. Di Leonardo, Chieti, 1871. Ianni, Giulianova (TE) 1882. Tavani, Casoli di Atri (TE) 1888. Pistelli, Poggio San Vittorino di Teramo (TE) 1888.

21 Estratto dal documento audio ARA015 (31'10").

22 Estratto dal documento audio ARA017.

23 Estratto dal documento audio ARA017.

24 Estratto dalla videoregistrazione della lezione tenutasi all'Università di Siena nel 2010, presso il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, prof. Fabio Mugnaini, conservata in LASCITO.

poco tempo e richiedeva molta fatica. Erano opportunità per una socialità allargata rispetto ai contesti ordinari di tipo strettamente familiare. Erano giorni che permettevano incontri, nuove amicizie, relazioni e a suggellare il termine del tempo/periodo di lavoro c'era sempre la festa nelle aie con il ballo e i suonatori:

- Grande festa succedeva alle mietiture del grano... la vendemmia... ecco allora per la gioventù si apriva qualche cosa di diverso. In quelle occasioni venivano fatte nelle case coloniche ... niente grandi spazi, però si ballava e ci si divertiva, per quelle occasioni [i padroni di casa] si consigliavano e decidevano e poi magari invitavano suonatori secondo quello che era in piazza ... è così!²⁵

D'inverno per tutto il periodo di Carnevale, che tradizionalmente si apriva al passaggio della Befanata²⁶, cioè dalla vigilia dell'Epifania fino al Mercoledì delle Ceneri, quando iniziava la Quaresima, si ballava nelle grandi cucine delle case, con il suonatore seduto su di una sedia sistemata sopra al tavolo, vera e propria icona della "veglia a ballo" in casa. Erano soprattutto le famiglie dei contadini che avevano figlie femmine a organizzare i balli in casa e a mettere da parte dei risparmi per remunerare i suonatori.

Dal Secondo Dopoguerra si diffuse invece sempre più il ballo in sala, la gente iniziò a frequentare i circoli e le Case del Popolo (FANELLI 2014) fiorite ovunque vi fosse anche solo una piccola comunità, così i ballerini chiedevano a Guido le canzonette di moda. Lui a questo punto si comprò una fisarmonica a piano e provò ad "ammodernarsi", continuando al contempo a coltivare la terra. Cominciò ad applicarsi sul nuovo strumento sempre da autodidatta e raggiunti i primi risultati si propose con un organico composto da tre suonatori: fisarmonica, clarinetto e chitarra²⁷. Con questi si recava nelle sale da ballo in paese: a Londa, a Dicomano, Contea, I Casini, Scopeti, Rufina, pur continuando anche a suonare nelle campagne con e per i contadini. In quei decenni però le case coloniche si stavano svuotando, il sistema mezzadrile scricchiolava sotto il richiamo dell'industria e del miraggio operaio, tanto che nel settembre 1964 fu emanata la Legge 756 che vietava la stipula di nuovi contratti mezzadrili a partire dal 23 settembre 1974. I contadini, diventati operai, se n'erano andati in nuovissimi appartamenti e condomini nel fondovalle e le grandi proprietà erano praticamente

rimaste quasi integre ma spopolate. Questo non accadde però a Turicchi, per via della storia peculiare che lo contraddistingue. Pur essendo compreso dal punto di vista geografico nel contado fiorentino per almeno sette secoli non ne fece amministrativamente parte: il territorio di Turicchi dall'età feudale (il primo documento è del 1027) fu sottoposto al potere temporale dei Vescovi di Fiesole che, con il titolo di Conti di Turicchi, pur riconoscendo il dominio di Firenze prima e del Granducato di Toscana poi, vi amministravano in forma del tutto autonoma la giustizia, approvavano gli statuti e imponevano le tasse (COFACCI 2001). Questo speciale privilegio fu abolito solo negli anni 1773-74, quando la Contea di Turicchi fu definitivamente sottratta alla Mensa Vescovile fiesolana e compresa nella Comunità di Pelago, ma influenzò di fatto la vita del luogo per un tempo molto più lungo oltre la sua conclusione. Oggi la distribuzione delle proprietà agricole nell'area di Turicchi rispecchia grosso modo le divisioni dei poderi al tempo della mezzadria, perché dal Secondo Dopoguerra la maggior parte dei contadini che vi risiedeva ha potuto riscattare case e terra. Questa possibilità ha permesso alle famiglie di restare sul posto, di continuare a esercitare l'attività di coltivatori diretti e poi nei decenni successivi di integrare magari i redditi agricoli con ulteriori salari provenienti da attività diverse da quelle del podere. Un esempio evolutivo della condizione mezzadrile che in realtà ritroviamo anche in altre aree, come le Marche e l'Abruzzo Settentrionale. Nei poderi invece di pertinenza delle grandi proprietà terriere delle antiche famiglie nobiliari fiorentine, poste più a valle o più a monte al di fuori degli antichi confini della Contea, le cose sono andate diversamente e i poderi non sono mai stati ceduti/venduti ai contadini. Dunque sul poggio di Turicchi è stato proprio il permanere della conduzione familiare nella gestione agricola del territorio e del paesaggio che ha permesso il protrarsi di forme attualmente scomparse nel resto della Valdisieve dove, al contrario, la parcellizzazione delle proprietà contrastava con la scelta dei grandi proprietari terrieri verso una prospettiva di valorizzazione industriale della produzione agricola, effettivamente poi realizzata e tuttora in essere. A Turicchi per esempio resistono ancora oggi le consociazioni agricole e il mantenimento dei terrazzamenti, azioni inadatte e non convenienti al modello di monocultura imperante. Anche da un punto di vista sociale a Turicchi fino a ieri è rimasto vivo l'uso di unire le "forze" tra la gente rimasta nei poderi in occasione dei lavori di raccolta, elemento dovuto alla presenza antropica di tipo residenziale. La permanenza nel tempo della pratica del ballo antico in questa borgata appare quindi inscindibilmente connessa alle condizioni della vita socio-culturale dei residenti passati e presenti e l'incontro che ho avuto con un contadino suonatore come Guido Tirinnanzi, la cui esperienza ha traghettato la cultura orale contadina attraverso il nuovo millennio, è frutto anche di questi diversi modelli di gestione del territorio.

25 Altro estratto dalla videoregistrazione indicata nella nota precedente.

26 La vigilia dell'Epifania, cioè la sera e la notte tra il 5 e il 6 gennaio di ogni anno, è considerata un giorno speciale nel calendario contadino di tutta la penisola, perché avviene uno dei passaggi più importanti dell'anno, cioè quello in cui, con grande varietà di forme tradizionali locali, un gruppo di personaggi si muove nello spazio comunitario con azioni drammatiche e/o con canti e suoni, visita le case con un'azione cerimoniale di questua itinerante, andando così a "cucire" la comunità di contadini e suggellare l'inizio del periodo di Carnevale, tempo dedicato alle relazioni umane e sovranaturali (KEZICH 2015; MAGISTRALI 2012, 2020, pp. 100-104).

27 Al clarinetto Stefanino Masini e alla chitarra Danilo Masetti.

II. SONATE NUOVE E ANTICHE

Durante uno dei primi nostri incontri Guido dichiara:

- Dovete mettere insieme ... fare una bella *quadriglia* a Doccia ... ma una grande *quadriglia*. Ci vorrebbe qualcuno che la comandasse e sapesse tutti i *giochi*. Come si può fare per trovare ...?

M. - Ma quella che abbiamo fatto quando tu suonavi ... anche se pur breve non ti è piaciuta?

G. - sì, fu abbastanza bella, io magari non mi misi a vedere le coppie che ballavano ma mi sembra poche coppie che ballavano questa *quadriglia*.

M. - erano cinque coppie.

G. - la *quadriglia* è bella se è lunga perché ci va ni' mezzo tanti di quei *giochi* che ci si stanca a suonare! Però ci vuole ragazzi, persone insomma ballerini che sappino fare questi *giochi*: il *granscé*, il *dietrofronte*, il *firuli*, lo *zizzà* e poi tanti tanti altri *giochi*. [...] Nella *quadriglia* ci sono venticinque posizioni di cambio, si può ballare in tutte queste varianti. Però ci vuole un maestro che guidi tutta questa organizzazione. [...] Qui bisognerebbe trovare uno che sappia comandare la *quadriglia*. Marco, portami ... voglio rivedere questi balli!²⁸

Negli anni a seguire durante i progetti di ricerca messi in atto fu possibile incontrare diversi ballerini che erano stati un tempo stimati comandanti di *quadriglia* nella zona tra Turicchi, La Rata e Londa, come ad esempio Giuseppe Rigacci e Remo Tirinnanzi, i quali parteciparono insieme a Guido alle feste organizzate apposta per riattivare la danza della *quadriglia*. Quella “bellezza” cui anelava Guido, indicando l'importanza della presenza di ballerini “consapevoli”, si mostrò in tutta la sua forza e potenzialità. È la bellezza di una danza collettiva che si genera dall'estemporaneità (MAGISTRALI, MARRANCI, VALENTINI 2023), in cui le figure si susseguono senza una sequenza prestabilita, dove il numero delle coppie non è rigidamente fissato e il disegno dei corpi è scandito da una pulsazione rapida ma immersa in un tempo straordinario, lungo e dilatato. Sia nella festa pubblica che nella veglia a ballo in casa le *quadriglie* venivano danzate e suonate più volte nell'arco della serata.

G. - Ogni serata la *quadriglia* veniva ripetuta ogni quattro, cinque balli!²⁹

Nell'area della Valdisieve abbiamo raccolto da diversi suonatori più sonate indicate per *quadriglia* costituite da due o più frasi, fino anche a cinque, il cui materiale melodico risulta estremamente variegato (MAGISTRALI, MARRANCI, VALENTINI 2023). Per Guido la sonata per *quadriglia* è una sola: quella che suonava il Bulletta. Formata da una concatenazione di più frasi, in sequenza non rigida, è costituita da tre parti, ma può accogliere nella

prassi esecutiva ulteriori temi già usati per altri balli, come ad esempio la frase inserita qui di seguito, denominata D, che ritroviamo adottata come seconda parte della sonata definita da Guido con il nome di *tarantella*. In un incontro di ricerca avvenuto nel 2014 nella sua casa di Rovezzano (FI), al quale partecipò anche il ricercatore e suonatore còrso, Bernardu Pazzoni³⁰, ad una precisa domanda di quest'ultimo Guido rispose in maniera altrettanto concisa:

Bernardu - Quante musiche ci sono per ballare la *quadriglia*?

G. - È solo l'originale. Una! Per quel tipo di ballo è una³¹.

Ma subito dopo aver ascoltato due esecuzioni musicali di *quadriglia* in cui Guido inserì variazioni e addirittura parti musicali differenti, Bernardu chiese se questo comportamento era permesso nella prassi tradizionale e Guido prontamente rispose:

- Certo che ci sta bene! Ci si può aggiungere qualunque cosa, basta di farla tornare sulla musica, sul motivo e sul tempo, puoi metterci quello che vuoi, però bisogna sapercelo mettere!³²

Nei primi anni di frequentazione Guido, quando suonava una *quadriglia*, utilizzava una struttura ricorrente fondata sull'alternanza delle frasi A e B, su cui innestava una terza frase dal respiro più ampio (denominata C) e sporadicamente una quarta frase (D)³³. Negli anni successivi invece, quando ha iniziato a condurre il laboratorio intergenerazionale nel quale insegnava e condivideva con gli allievi suonatori il proprio stile e repertorio musicale tradizionale, si è trovato di fronte alle difficoltà dovute proprio alla struttura aperta e, pur ribadendo verbalmente l'importanza di mantenere la sequenza libera, col tempo, per facilità organizzativa, ha fissato nei contesti didattici la sequenza delle frasi, fino a definirla rigidamente in AABBC. Erano purtroppo scomparse le “intrusioni” di altri motivi melodici che contraddistinguevano le sue prime esecuzioni. Il carattere variantivo nelle ripetizioni delle frasi si è invece mantenuto costante per tutta la durata della nostra frequentazione e conoscenza. Per questo alle trascrizioni delle frasi di *quadriglia* ho accostato esempi di variazioni delle tipologie più frequenti.

30 Etnomusicologo attualmente Responsabile della Fonoteca del Museo della Corsica di Corte, suonatore di violino e organetto.

31 Estratto dal documento audio-video ARM083, presente su Youtube e visionabile con il nome di: *I fiorellini di Guido*.

32 Come nota 31.

33 Ciò si deduce dall'insieme dei documenti audiovisivi registrati tra il 2004 e il 2013, conservati in LASCITO, nonché dalla mia pluriennale esperienza diretta a fianco di Guido, sia nei contesti di festa che negli incontri settimanali del laboratorio didattico.

28 Estratto dal documento audio ARA019 (0').

29 Estratto dal documento audio-video ARM083 conservato in LASCITO, presente su Youtube e visionabile con il nome di: *I fiorellini di Guido*.

*Quadriglia*³⁴

parte A:

parte A con variazioni di tipo ritmico e melodico:

parte B:

parte B variazione di tipo ritmico e melodico:

parte C:

parte D:

34 Le trascrizioni musicali inserite in questo contributo, poste come esempi, hanno una funzione descrittiva; sono state pertanto realizzate al fine di ottenere la massima leggibilità e comodità per la comparazione, utilizzano dunque il sistema proporzionale, ogni frase viene disposta su un rigo e tutte le sonate sono state portate in tonalità di Sol+ o La-. Le trascrizioni della sonata di quadriglia qui riportate sono relative ai documenti audio video ARM083 e CACOLL.

Nel repertorio di Guido il cosiddetto *Ballo a i' canto* è una sonata specifica ereditata dalle generazioni più anziane, la cui forma coreutico-musicale appartiene alla tipologia di ballo a invito rintracciabile fino ad oggi nei repertori di ballo tradizionale di molte parti dell'Italia Centrale, dalla Romagna all'Abruzzo, dalla Toscana all'Umbria. Il ballo a invito è documentato fin dal Trecento (GALA 1992) e assume nelle differenti aree diverse forme coreutico-musicali, le quali restano comunque caratterizzate da forti analogie sia a livello musicale che testuale. Fa parte di quei balli riconducibili alla sola esperienza contadina e montanara del ballo in casa, cioè che non hanno mai “varcato la soglia” delle sale da ballo. A differenza delle altre aree della Valdisieve a Turicchi il *Ballo a i' canto* è rimasto nella pratica delle veglie in casa fino agli anni '60 del secolo scorso, cosicché con la sinergia della formazione musicale dei Suonatori della leggera e insieme a Guido, Remo e Fiorella Tirinnanzi, Silvano Morandi e gli altri abitanti di Turicchi è stato facile riattivarne la pratica in fase di ricerca.

Remo - Il *Ballo a i' canto* gli è questo discorso qui: allora veniva fatto, organizzato perché maggior parte eran' sempre tutti giovanotti e ragazze, perché dice io voglio ballare con quello, perché i' primo, i' primo giro l'erano le donne che cercavano gli 'òmini, i' secondo giro gli erano gli 'òmini che cercavan' le donne³⁵.

G. - L'ho fatt'anch'io tante volte il *Ballo a i' canto* ma nelle case di campagna, al circolo mai. Soltanto in Contea c'era un caposala, si chiamava Romeo di Pignatta, e lui comandava sempre la *quadriglia* e questo Romeo qualche volta lo faceva il *Ballo a i' canto*. Ma nei circoli usava poco al mio tempo³⁶.

*Ballo a i' canto*³⁷

Un caso interessante che mostra i processi di appropriazione che caratterizzano la cultura orale emerge dal ballo/sonata denominato *sciòrtisse*, considerato dalle attuali generazioni anziane il ballo per eccellenza dei propri vecchi, quello specificatamente locale. Anche in questo caso è utile riprendere le indicazioni specifiche che Guido dava ai suoi “allievi apprendisti”

35 Remo Tirinnanzi, brano n. 11, *Ballo a i' canto*, in “Zighinetta” 2006.

36 Guido Tirinnanzi, estratto dal documento audio ARA017 (36'10”).

37 Da Guido Tirinnanzi, Rovezzano (FI), brano n. 12, *Accompagnamento per il Ballo a i' canto*, in “Zighinetta” 2006.

dell'Associazione La leggera. Il primo e più forte insegnamento riguardo la *sciòrtisse*, ribadito fino allo sfinimento, era di «fare i fiorellini», come Guido definiva le ornamentazioni e le micro-variazioni, cioè di variare sempre in qualche piccola cosa l'esecuzione. Un invito cioè a creare ogni volta percorsi nuovi e continuamente variati rispetto allo schema comune, condiviso e collettivo della sonata/ballo. Ma per esempio in questo caso dove si annida la possibilità di scelta? Considerando la forma ci si accorge dell'estrema rigidità cui questa soggiace a livello macro-strutturale. I ballerini e i depositari della memoria del ballo usano quattro termini per definire altrettanti elementi gestuali dell'alfabeto coreutico locale della *sciòrtisse*, ovvero: salterello, passettini, inchino e giravolta. Nel caso di questa specifica azione ballata la concretizzazione nasce dalla combinazione di essi in sequenza definita. Si tratta di un'unica frase musicale in cui trovano spazio a livello coreutico due parti principali: quella definita dei *salterelli-passettini-inchino* e quella delle *giravolte*. Riportiamo qui di seguito la trascrizione musicale di tre *giri* suonati, in cui è possibile vedere, comparando le interpretazioni attuate nella prassi esecutiva, lo spazio di variazione per ogni parte, così da rendersi conto che il loro sviluppo risulta notevolmente diversificato, pur restando costanti gli accenti e i tempi di riferimento del ballo. In particolare si evince che l'uso della dinamica assume un carattere contemporaneamente espressivo e funzionale.

Sciòrtisse³⁸



38 Trascrizione dedotte dai documenti sonori 1977, 1978 e 1988 in LASCITO audio.

A livello di linguaggio coreutico i gesti soggetti alla scelta estemporanea dei ballerini sono quelli legati alla relazione spaziale (con varie possibilità di *presa*), all'ampiezza dei movimenti, al carattere posturale, nonché a un certo numero di varianti per la *giravolta*. Nel caso della sonata-*sciòrtisse* il carattere della formalizzazione è legato al numero di battute, al rapporto interno degli accenti principali, allo sviluppo ritmico e melodico nell'articolazione della frase. A livello micro-strutturale è richiesto un intervento elaborativo e interpretativo individuale i cui spazi deputati sono la variazione nei modelli ritmici all'interno dei singoli motivi (ribattuti, staccati, tenuti), nelle ornamentazioni e abbellimenti vari, nelle contrazioni e dilatazioni temporali, nelle variazioni d'intensità per delineare un'ampia gamma di accenti. Alcuni tratti dunque a livello di struttura non possono essere mutati poiché fondanti l'identità del ballo e della sonata, pena la non riconoscibilità della stessa da parte dei ballerini e dei presenti. Altri tratti devono continuamente essere soggetti alla variazione che, seppur minima, rende la sonata viva, sfuggendo alla monotonia. È difficile individuare con certezza le origini storiche della forma ballo-sonata della *sciòrtisse*, ma è certo che la forma musicale e la macrostruttura della forma danzata la riconducono al gruppo delle *schot-tische*, danze di coppia diffuse nella nostra penisola attorno alla prima metà dell'Ottocento, incluse nei manuali di danza da sala. Eppure la tradizione dei contadini, nelle testimonianze raccolte durante la ricerca sul campo, lo riporta come ballo antico, in grado di contenere significati da tramandare fino all'oggi. Nella cultura degli ex mezzadri la *sciòrtisse* è indissolubilmente legata al ballo in casa e alle feste sull'aia proprie del mondo contadino. È lecito supporre che probabilmente sia giunta a Turicchi, così come nelle altre comunità rurali della Valdisieve, attraverso epicentri di diffusione appartenenti al ceto artigiano dell'Ottocento. È certo invece che nelle campagne ha di fatto incontrato una cultura con un proprio e specifico linguaggio musicale e coreutico, così vitale e creativo, al punto di poter accogliere e appropriarsi della *sciòrtisse* traducendola nel proprio stile³⁹. Il fatto che anche una danza/sonata che nasce con forma e struttura chiusa possa divenire, a contatto con il linguaggio espressivo delle comunità contadine, un contenitore di variazioni, testimonia la forza di un pensiero compositivo che individua nella variazione e nell'elaborazione un valore capace di permeare le forme espressive più disparate, di forma, modalità e origine storica lontane e diverse.

Quando Guido afferma che nella *sciòrtisse* «bisogna fare i fiorellini e cambiarli ogni giro, perché altrimenti è monotono!» sottintende che la sonata e il ballo sono materia viva, immersa nel fluire del tempo che, seppur soggetto a ripetizioni cicliche, porta con sé continue trasformazioni ai viventi. L'idea di mantenere sempre in vita la sonata, come vivo deve essere il ballo, si concretizza nella necessità di continue variazioni contenute nelle

39 Per la definizione di stile si veda STARO 1992.

ripetizioni di frase sullo schema dato. Non è un vezzo, non è un elemento solo di gusto, bensì un comportamento obbligato per non «ammazzare» la sonata che, come ogni cosa morta, resterebbe sempre uguale a sé stessa. Perciò con questo ragionamento Guido ci consegna un'importante eredità: la sonata o il ballo in oggetto non devono essere «rappresentate», devono essere al contrario sempre vissute. La possibilità di «stupire» chi ascolta e chi balla, anche se relegata a piccoli apporti come nel caso della *sciòrtisse*, andando quindi a costruire un percorso ritmico e sonoro che non sia sempre uguale a sé stesso, sta proprio nel tentativo di coinvolgere i presenti alla performance nel vivere un tempo unico e straordinario, non importa se bellissimo ma certamente irripetibile. Suonare in questo modo è la differenza che corre tra l'eseguire una partitura in modo lineare e il ragionare secondo un susseguirsi di concetti. Guido suonava e suggeriva di costruire la frase sonora come un discorso parlato, dunque il contrario di un testo scritto. Non a caso per parlare della sua musica usava i termini: «parola» e «frase». La parola non corrisponde alla nota, bensì ad un concetto che visivamente per Guido erano i movimenti delle dita e della mano o dei corpi quando danzano. Movimenti che uno dopo l'altro vanno a costruire la frase, cioè il profilo melodico, il disegno dell'azione danza (STARO 2012). Questo emerge ancor più chiaramente in quelle sonate minimali, costituite da una frase sola, nelle quali la variazione diventa necessità e fonte di rinnovamento.

G. - È tutti saltetti ... si può fare in più maniere ... sempre nel tempo rispettato tu po' fare... tu po' variare anche quattro tipi di ballo! Tu [intendendo il suonatore] potevi fargli qualche fioretto ma il ballerino bisognava che lo intendesse questo fioretto. Insomma era un ballo che piaceva, ecco. Era così! [...] C'è tre o quattro fioriture che con la fisarmonica non si fanno! È più facile con l'organino! Anche con la *sciòrtisse* hai sentito quant'è bellino che ci si può mettere quattro note nello stesso tempo!⁴⁰

Negli anni in cui abbiamo suonato insieme alle feste, Guido teneva particolarmente a eseguire un'altra sonata definita da lui come «antica» e denominata *tarantella*. Ne parlava come uno dei balli che, già all'epoca della sua giovinezza, veniva suonato e ballato solo dagli anziani in particolari occasioni e mai nelle sale da ballo dei circoli.

G. - La tarantella si poteva ballare anche in tre ma anche da soli, in coppia sicuro! Nei circoli poche volte, succedeva molto spesso nelle case private, ma non nei circoli ... mi riferisco al Dopoguerra fino al Sessanta. È uno dei primi balli che ho imparato. [...] Non tutti ballavano questa tarantella, ci vuole persone un po' adatte, ma a chi gli piaceva ... donne e uomini, ma anche solo tra uomini. Con le mani così ... accoppiati e salterellando e poi c'è dei movimenti poi girellando e abbassandosi, poi le donne con le sottane senza alzarle ... solo di lato, le donne erano più composte. Anche

40 Estratto dal documento audio ARA037 (19'26").

a San Piero a Strada quando recitavano la Zingana⁴¹ nel 1935/34/36. Poi al circolo di Doccia, sempre recitavano questa Zingana, era una specie di teatrino varietà e alla fine della recita ballavano anche la tarantella⁴².

Tarantella parte prima A



Questa frase melodica A, avente carattere espositivo, coincide quasi totalmente con la frase musicale, pure di carattere espositivo, direttamente riconducibile al ballo diffuso e conosciuto col nome di *trescone* in molte aree toscane e limitrofe⁴³. È opportuno sottolineare qui che questa medesima frase musicale appartiene anche al formalizzato di *trescone* oggetto di un processo di patrimonializzazione e standardizzazione⁴⁴ che data almeno un secolo addietro, tuttora spesso riportato come rappresentativo della cultura popolare toscana nelle principali antologie musicali ad uso scolastico⁴⁵. La parte B non è qui nuovamente trascritta perché totalmente coincidente con la parte D della *quadrighia* di cui si è già parlato sopra. La tipologia di ballo descritta da Guido a dagli altri ballerini coinvolti nella ricerca corrisponde a quella dei balli antichi a cui appartiene anche il *trescone* (GALA 2001). Spostando geograficamente il centro dell'attenzione, anche solo di poche decine di chilometri, più a Est o più a Ovest, troviamo altre chiare testimonianze di ballo e sonata di *trescone* con elementi coreutici e melodici coincidenti con la *tarantella* di Guido (MAGISTRALI, MARRANCI 2014). L'uso di due differenti denominazioni per indicare in realtà varianti di una stessa tipologia di ballo è confermata anche dai versi cantati che Guido riferisce come identificativi della seconda parte musicale, per altro documentati anche nell'Appennino Bolognese

41 Rappresentazione teatrale rituale legata alla fine del Carnevale e un tempo diffusa nelle campagne della bassa Valdisieve e del Valdarno Superiore. Ampiamente documentata nella ricerca di Dante Priore (PRIORE 1978, pp. 38-44) e di Filippo Marranci (MARRANCI 2013).

42 Estratto dal documento audio ARA015 (31'10") conservato in LASCITO. La descrizione del ballo della *tarantella* che si fornisce Guido trova corrispondenza in differenti testimonianze raccolte nella Valle del Comano e del Rufina, durante le campagne di ricerca nell'ambito del progetto europeo "Réseau Tramontana", svolte dall'Associazione La leggera tra il 2011 e il 2013.

43 Presente nei repertori di tutti i gruppi di rappresentazione folclorica sul territorio regionale. Per un esempio in area romagnola si veda Gala Gori 1998.

44 Un esempio significativo è quello del volume *Canti Popolari Toscani* edito dal Comune di Firenze (testo con audiocassetta) nel 1980 che ebbe una diffusione capillare nelle scuole e nelle case, con esecuzioni curate nell'arrangiamento e armonizzate dagli insegnanti di musica delle scuole comunali e eseguite dai ragazzi delle classi fiorentine. La pubblicazione si prefiggeva di diventare strumento didattico come materiale per le attività di educazione musicale.

45 Testimonianze dai documenti video ARM018, ARM019 con Antonio Calonaci, Gina Renai di Doccia e Primetta Parissi di Corella intervista per il progetto Tramontana MFM-IT-9-(Di-Cor-PP).

(STARO 2001), in tutta la Valdisieve (MARRANCI 2009) e in Casentino.

G. – «Sega le felci e mettile al sole / sega le gambe al sonatore» è un motivo che la sonavano nell'Ottocento! Io mi ricordo quand'ero ragazzino che in qualche occasione ricordavano dei personaggi che avevano un organino e che magari di musica ne sapevan' poco ma suonavano a orecchio in queste case private e mi ricordo che a La Riccia, ma questo me lo raccontava mio nonno, lo sai dov'è La Riccia? Sopra alla Rata, io non ero nato ... c'era un omino che aveva un organino, di suonare sapeva poco e lo prendevano in giro⁴⁶.

D'altronde la seconda frase della *tarantella* di Guido è costituita da un modulo melodico che ritroviamo usato sempre legato a parti coreutiche saltate⁴⁷ dall'Appennino Emiliano fino al Meridione. Ha carattere ritmicamente incitativo e corrisponde a un tetracordo discendente, dal IV al I grado della scala, marcando due tempi per ciascuno. Una struttura melodica soggetta a continue variazioni e fioriture (MAGISTRALI, MARRANCI, VALENTINI 2023). Abbiamo già visto come lo stesso Guido utilizzi questo modulo sporadicamente anche nella *quadriglia* in occasione delle figurazioni coreutiche più dinamiche, come per esempio nel *gioco* detto *stella*⁴⁸. In effetti la pratica d'inanellare le frasi melodiche realizzando delle sequenze di volta in volta differenti, secondo un pensiero strutturale di tipo aperto, attraversa quasi tutto il repertorio di Guido ed è elemento proprio anche delle sonate per polka, derivanti sempre dalla conoscenza diretta con il Bulletta.

G. - Lo sai come parte, no!? La polka antica. Non è strisciata, la polka antica. Era così [...].

L'eccezionale testimonianza di Guido non è limitata soltanto al portato degli aspetti musicali ma si estende in modo quasi esaustivo a quelli coreutici, per cui in ogni appuntamento di ricerca alle indicazioni musicali si aggiungevano naturalmente quelle su come comandare e danzare la *quadriglia*, ballare la *sciòrtisse*, la *tarantella*, il *trescone*, la polka cosiddetta *all'antica*. Nelle veglie organizzate al Circolo A.R.C.I. di Contea a partire dal 2005 un nutrito gruppo di ballerini anziani fu coinvolto in un importante percorso di condivisione di conoscenze sul linguaggio intangibile della danza e del ballo di tradizione locale. In quegli incontri la *polka all'antica* emerse come la modalità più utilizzata

dall'unità coppia nel movimento nello spazio in tutti quei balli giocati o giochi ballati che caratterizzavano le veglie in casa, come ad esempio nel *Ballo dello schioppo*, in quello *della seggiola* (quattro sedie al centro della stanza sistemate a croce), in quello *del fiasco* e *del fazzoletto*. La *polka all'antica* viene chiamata anche *polka rinterzata*, in cui la coppia gira in tutti e due i sensi utilizzando un "passo doppio" anche saltato. Si tratta di una modalità di ballo della polka estremamente faticosa ma perciò ritenuta virtuosistica. L'altro modo diffuso per ballare la polka, cioè su tempo binario, è quello denominato *a passetto* (MAGISTRALI, MARRANCI 2014).

G. - La polka si balla in due modi ... ma al tempo di Bulletta la metà ballava con l'inchino... con il salterello, ma al tempo mio non la ballavan' più così... era tutta strisciata⁴⁹.

Le sonate per il ballo della polka che provengono dal repertorio per organetto del Bulletta hanno la caratteristica di essere costituite da frasi combinabili tra loro in sequenze libere che si concretizzano durante la prassi esecutiva. In particolare si tratta di 5 frasi distinte, utilizzate per ogni performance in un massimo di 3 (la polka non dura in genere più di un minuto e mezzo), ognuna ripetuta sempre due volte. Anche in questo caso si evidenzia il carattere variantivo.

Polche del Bulletta, frase 1⁵⁰



Polche del Bulletta, frase 2⁵¹



Polche del Bulletta, frase 3



49 Estratto dal documento audio ARA017 (35'35).

50 Trascrizione in riferimento al documento sonoro 1991 in LASCITO.

51 Guido Tirinnanzi, brano n. 10, *Polka del Bulletta*, in "Zighinetta" 2006.

46 Estratto dal documento audio ARA015 (48'40").

47 Per citare esempi geograficamente vicini: in Valle del Savena (BO) per la danza della *Veneziana* nella parte denominata «balletto» (I SUONATORI DELLA VALLE DEL SAVENA 2002), sempre per il ballo della *Veneziana* in Garfagnana (VENTURELLI 1991), in Romagna per varie forme di *manfrina* (GALA, GORI 1998), in Umbria (GALA 1992) e in Montefeltro e Valtiberina per la *Paroncina* (GALA, BIAGI 1995).

48 I danzatori si dispongono in gruppi di quattro e unendo ognuno al centro braccio e mano destra girano rapidamente in senso antiorario, poi unendo braccio e mano sinistra girano in senso orario.

Polche del Bulletta, frase 4

Quasi tutto il materiale melodico del repertorio di Turicchi definito con il termine di polka non appartiene specificamente al genere di sonata connotata storicamente con questo nome. I repertori orali sono potenzialmente soggetti a continue trasformazioni e adattamenti, proprio come lo sono le singole forme che li costituiscono. I suonatori che si rifanno a patrimoni e modalità di trasmissione orale, se li consideriamo anche come dei «recettori di diversità» oltre che dei «conservatori della tradizione», possono in realtà da sempre accogliere, mantenere o trasformare materiali musicali che probabilmente hanno fatto lunghi viaggi nel tempo attraverso diverse aree geografiche. Così anche la testimonianza di Guido Tirinnanzi va considerata come una preziosa chiave di accesso ad un'attitudine culturale in simbiosi con il mondo naturale, dove i pollini volano trasportati dal vento o dagli animali per germogliare, fiorire e appassire in forme variabili, in modo spesso impercettibile all'occhio umano e in luoghi più o meno vicini o lontani dalla loro originaria provenienza.

A proposito della polka in Valdisieve il dato che abbiamo raccolto con una certa sicurezza è che nel periodo ante Seconda Guerra Mondiale, a Turicchi, si ballava in tempo binario in coppia, allacciati. Il genere polka si è diffuso dagli anni Trenta dell'Ottocento attraverso le corti d'Europa, passando per il mondo artigiano delle città e dei paesi fino a giungere ai contadini di tutta Europa. Le differenti culture coreutico-musicali delle comunità rurali si sono appropriate di questa nuova forma attraverso un processo di assimilazione e «riscrittura» nel proprio alfabeto tradizionale, terreno fertile di creatività come può accadere in ogni buon incontro (STARO 1995). Già i suonatori della generazione avanti a quella di Guido probabilmente definivano e «confezionavano» in polka tutto il materiale musicale in tempo binario a loro disposizione (quello da loro conosciuto, appreso o ricordato), poiché era già in forma di polka che i ballerini potevano «intendere» la sonata in questione. Ad esempio Guido ne eseguiva una definita da lui antica e attribuita al Bulletta, le cui parti non sono combinabili con le altre, che aveva denominato *Polca coll'inchino*, la quale veniva ballata nel modo a passetto dai ballerini «allacciati» con inchini in corrispondenza dei

marcati accenti su alcuni tempi forti. Il pensiero combinatorio tra le singole parti, le frasi estremamente ridotte, la combinazione di elementi melodici ribattuti e staccati e successivamente tenuti e accentati, allontana questa sonata da ogni analogia con la polka propriamente detta di matrice ottocentesca e la accomuna invece a sonate conosciute sul territorio caratterizzate da un percorso simile⁵² (MAGISTRALI 2006).

*Polca coll'inchino*⁵³

La sonata che Guido eseguiva per «aprire» una festa a ballo era molto spesso in tempo di polka e in particolare prediligeva quella denominata: *Cieco Pippo*, costituita da una frase melodica semplice e minimale su cui venivano intonati due versi dedicati a una famiglia di personaggi vissuti a La Rata:

G. - La polca di Pippo... e tu mi fai proprio sbranare la situazione! Era una famiglia composta da Armando, Federico, Gosto bianco e la Nunziatina. E andò a finire che la Nunziatina andò a sposare Gosto bianco, che era un personaggio strano ... e così gli fu fatta la canzone, da Bulletta o qualcun altro. [...] Al podere di Fabbretole gli stava Gosto bianco ... e il pòero Bulletta la sonava tante volte!
 «Cieco Pippo Federico
 Gosto bianco la Nunziatina
 Cieco Pippo Federico
 Gosto bianco larimpimpò»⁵⁴.

52 Evidenti sono le somiglianze con la sonata antica riportata da Emilio Vecchi nel cd «Zighinetta!» (MAGISTRALI 2006).

53 Guido Tirinnanzi, trascrizioni relative ai documenti 1979, 1980, 1982 in LASCITO audio.

54 Estratto dal documento audio ARA017 (29'12").

*Cieco Pippo polca*⁵⁵

Esposizione



Variazione nell'incipit per inversione nella sequenza:



variazione di cadenza della frase:



Sono due le sonate in tempo binario adatte al ballo della *polka all'antica* che Guido ha recepito dallo scambio con il Buccioni di Contea. Ambedue motivi senza titolo giunti forse sul poggio di Turicchi attraverso le strade percorse da persone in cerca di lavoro, a cavallo degli ultimi due secoli dello scorso millennio, poiché vi si riscontrano tracce di materiali melodici di gusto più settentrionale all'area toscana, trovando addirittura consonanze con fraseggi di polka propri dell'arco alpino Orientale.

*Polca del Buccioni*⁵⁶

Esempio di variazione per ornamentazione:



L'era lei sì sì è il nome di un'ulteriore sonata molto amata da Guido, splendido esempio di riappropriazione e riadattamento "orecchistico" sull'organetto di un brano proveniente da un mondo culturale esterno alle veglie contadine di Turicchi. Si presenta in due parti in tempo binario, riportata da Guido ballabile come polka o «fostrò» (foxtrot). La prima parte corrisponde al ritornello di una canzonetta del 1939 di E. Frati, incisa da Carlo Buti, dove il testo di Guido si discosta dal contenuto originale. La seconda parte invece, di origine ignota, mostra forti analogie con i materiali melodici che costituiscono altre polke del repertorio di Bulletta. Il processo di riadattamento/accostamento di materiali melodici di varia provenienza col fine di confezionare sonate indipendenti è, come abbiamo visto, proprio del pensiero musicale dei suonatori contadini, i quali manifestavano a questo modo la propria vitalità. La tecnica esecutiva adottata da Guido per questa sonata richiede abilità nell'uso del mantice, mescolando la tecnica "lineare" a quella "incrociata"⁵⁷.

L'era lei sì sì

La sonata *Marcia della Rosa* che Guido eseguiva con grande piacere deriva invece da un modulo musicale a ballo molto più antico, utilizzato e diffuso dai cantastorie nelle piazze per intonare le storie buffe, chiamate anche lazzi, che essi stessi alternavano all'esecuzione dei «fattacci», cioè a dire le tragedie. L'organizzazione metrica del testo è in strofette di endecasillabi (parte A) e settenari (parte B). Nelle valli dell'Appennino Bolognese questo tipo di canti viene denominato: «ballatelle» (STARO 2001).

55 Le prime due trascrizioni dall'esecuzione di Guido Tirinnanzi riportate nel brano n. 27 in "Zighinetta" 2006.

56 Dal documento sonoro ARA017 (l'45").

57 Nell'uso comune con l'espressione "tecnica lineare" s'intende l'utilizzo dei bottoni disposti sulla stessa fila cambiando le note grazie alla direzione del mantice, mentre per "tecnica incrociata" l'utilizzo, con medesima direzione di mantice, della fila di bottoni posta più internamente. Guido solitamente utilizzava una tecnica mista.

*Marcia della Rosa*⁵⁸

parte A

8

parte A con possibili variazioni per ampliamento degli intervalli e fioriture d'ornamentazione

8

parte B

8

parte B con variazioni

8

Ad arricchire il repertorio di Guido direttamente legato ai canti per ballare eseguiti nelle veglie in casa contribuisce la *Teresina*, già suonata dal Bulletta, fondata su di una parte melodica cantata che risulta essere una contrazione tra due parti: la prima (A) richiama la forma espositiva comune alla prima parte delle *manfrine*⁵⁹ (MAGISTRALI, MARRANCI, VALENTINI 2023; GALA, BIAGI 1995), viene quindi ripetuta variata (B) e poi collegata a un fraseggio di cadenza avente il carattere incitativo del *trescone* (C) (MAGISTRALI, MARRANCI 2014, pp. 438-440). Anche questa sonata apparteneva al repertorio del Bulletta. Guido ricordava solo la prima strofa cantata:

*Teresina*⁶⁰

Teresina te lo dicevo
che dovèa finì così
e tu sempre al mio cospetto
non volesti acconsentì
ora di gabbia non si sorte
e di qui fino alla morte
tu devi patì.

A

7

C

7

A con variazioni

7

B con variazioni

7

C con variazioni

7

Il programma dei balli tipico di una festa a Turicchi comprendeva ogni due o tre polke un ballo in tempo ternario. Guido suonava spesso una sonata in tre tempi in tonalità di LA minore. Appartiene al gruppo di sonate del Bulletta che hanno una frase sola, in questo caso generata dalla ripetizione di un modulo ritmico/melodico (battute da 1 a 9) a cui segue una risposta dal carattere più lirico che porta in conclusione alla cadenza (battute da 11 a 17). Come per tutte le sonate provenienti dal repertorio del Bulletta Guido sosteneva che era necessario renderle «belle» attraverso la continua variazione: «altrimenti sono monotone! Vanno variate, è quello il loro bello! Capito!?». Questa sonata fu denominata da Guido: *dei funghi*, a causa della continua richiesta dei suoi giovani allievi che volevano suonarla spesso per apprenderla e a cui lui rispondeva: «d'accordo... ma ci facciamo i funghi qui sopra!». Guido amava e preferiva i repertori più antichi, con struttura aperta, che permettono grandi spazi all'elaborazione estemporanea, con fraseggi melodici corti e ambito intervallare estremamente contenuto. Detto ciò, essendo però parte di quella generazione di suonatori più giovani che rispetto al passato aveva occasione di ammirare e

58 Trascrizioni derivate dai documenti 1967, 1989 in LASCITO audio.

59 Il termine *manfrina* è usato per definire una grande famiglia di danze diffuse nell'Italia Settentrionale, il cui limite meridionale di presenza è fissabile nella parte umbra dell'alta valle del Tevere.

60 Trascrizione dal documento MFM-IT-9-FI(Lon-TI)3 in LASCITO Tramontana.

apprezzare lo sviluppo più ampio delle melodie moderne, riconosceva il valore di una maggiore complessità formale delle sonate caratterizzate dalla struttura tripartita, legate a quegli ambienti di carattere artigiano borghese che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, produssero i repertori da ballo in voga. A Turicchi nella tradizione contadina di ballo non esiste un reale confine formale tra i generi della mazurka e del valzer, cioè le due denominazioni e forme coesistono ma sono in qualche modo interscambiabili. A fronte di ciò sarebbe più corretto parlare di un “contenitore” formale per i balli in tempo ternario, che li comprende entrambi, poiché è proprio la tradizione di ballo che non utilizza categorie separate, cosa che avviene invece nelle altre aree geografiche limitrofe come in Casentino o in Romagna. La mazurka e il valzer propriamente detti si diffusero in Italia secondo lo stesso processo discendente che abbiamo già visto con la polka, ma in alcune aree, come in questo caso, non hanno attecchito in qualità di forme nettamente distinte, anzi diciamo pure che si sono sovrapposte l’una sull’altra. Melodie come questa detta *dei funghi* non appartengono storicamente né all’uno né all’altro genere, ma risultano semplicemente sonate in tempo ternario legate ad un uso coreutico che trovava nel mondo contadino un approdo come possibile riciclo di materiale melodico. Dunque a Turicchi la possiamo considerare una sonata utile alla veglia per proporre quel ballo in tempo ternario, a coppie allacciate che girano, che non è fondamentale distinguere, come altrove, in valzer o mazurka. Questa distinzione non era sicuramente importante per Guido, visto che il linguaggio sonoro-gestuale in uso a Turicchi risultava comunque ben condiviso tra ballerini e suonatori.

Mazurchina di Bulletta in LA minore, altrimenti detta *dei funghi*⁶¹



variazioni di tipo ornamentale ("fiorellini")



61 Trascrizioni dedotte dai documenti audio 1985, 1990, in LASCITO.

esempio di variazioni di tipo riempitivo con funzioni di sostegno ritmico e armonico:



A conferma di quanto detto più sopra, Guido ci ha insegnato un valzer che aveva «orecchiato» dopo la Seconda Guerra Mondiale, e che per questo chiamava: *Valzer del Dopoguerra*, dove rispetto alle quattro o cinque sonate in tempo ternario che solitamente eseguiva con l’organetto e che, come la *Mazurca dei funghi*, sono formate da frasi brevi in uno spazio intervallare contenuto al massimo nell’ottava, il tema è di più ampio respiro e armonicamente riprende lo schema classico dei valzer a cavallo tra Ottocento e Novecento⁶².

*Valzer del Dopoguerra*⁶³



62 Lo schema più frequente che anche in questa sonata ritroviamo è il seguente: T/D/T T/SD/T/D/T ovvero:
- esposizione con l’accompagnamento in accordo sul I grado (Tonica) che porta all’accordo sul V grado (Dominante)
- risposta dall’accordo sul V grado (Dominante) al ritorno all’accordo sul I grado (Tonica)
- ripresa dall’accordo sul I grado (Tonica) all’accordo sul IV grado (Sottodominante)
- cadenza conclusiva con passaggi più rapidi: ritorno all’accordo sul I grado (Tonica), poi passaggio all’accordo di V grado (Dominante) e chiusura frase sull’accordo sul I grado (Tonica).

63 Trascrizione relativa al documento sonoro ARA015.

III. DAL DIAFRAMMA AL MANTICE, IL CORPO, LO STRUMENTO E LA FORZA DI GRAVITÀ

Osservo Guido suonare l'organetto e per prima cosa noto la postura del corpo: seduto con lo strumento allacciato dalle due cinghie dietro le spalle, appoggiato sulla gamba sinistra con la bottoniera del canto (per la mano destra) posta al centro del corpo che dall'ombelico va fin sotto lo sterno. Le ginocchia marcano il tempo spinte da ambedue i piedi che appoggiano a terra alternando punta e calcagno. Il braccio sinistro genera il suono e ne determina l'intensità muovendo la scatola dei bassi, che viene tirata all'esterno rispetto all'asse del corpo o premuta verso il centro. Il mantice, che vi è ancorato, si gonfia introiettando aria oppure si comprime soffiandola fuori. È proprio la mano sinistra che conduce il suono: facendo ballare due dita, l'indice e il medio, nello spazio tra il bordo della scatola di legno e la cinghia di cuoio (Guido ha perso l'anulare da ragazzo). Il suono esce e si diffonde, attraversa tutto con un incedere regolare, onde decise e precise, dal profilo tondo. Il suono non è mai continuo, come non lo sono le pressioni e le tensioni che il polso dà al mantice disegnando sequenze di piccoli cerchi, corrisponde a un movimento costante rotatorio di tensione/rilassamento (MAGISTRALI 2003). Non è rigido il polso, anzi è morbidissimo e la mano rimbalza sospinta da una gestualità minuscola, esternamente impercettibile, che non nasce neanche dal braccio ma addirittura dal busto e coinvolge i muscoli di tutto il corpo: e tutta la persona respira dando il tempo. La mano sembra che sbatta le uova in un piatto per la frittata⁶⁴. È così che Guido emette i suoni per mezzo dei quali propone ai presenti di muovere i propri corpi, di danzare.

G. - Un fiorellino è un abbellimento. E si fa con le dita. Per esempio un abbellimento potrebbe essere questo: [e fa sentire due esempi differenti della stessa frase melodica] se c'è tre note ci se ne mette quattro, però bisogna farceli tornare: il tempo e il motivo. [...] La grazia alla musica gliela dà il tempo, se ci metti il tempo giusto, accettabile è bella se no è rovinata, se stona! Non va! [...] Puoi fare quello che pensi e che ti riesce fare, però si ritorna a dire sempre dev'essere preciso, giusto. [...] Vedi ... le arie [melodiche] sono come frasi, sono fatte di parole, bisogna metterle chiare queste parole, farle capire, sennò si perde il senso della frase⁶⁵.

...E la frase costruisce il discorso. La mano destra invece governa «le parole», è come la lingua che abbiamo in bocca. Il pollice della mano destra

è poggiato lungo il bordo della scatola del canto e le quattro dita libere danzano sui bottoni pronte a disegnare i «fiorellini». I fiorellini donano alla sonata la bellezza, rendono manifesto il garbo. Quel garbo necessario a un suonatore per dichiarare la modestia e insieme l'abilità con cui si propone a chi lo ascolta, richiedendogli attenzione. Il suonatore alle veglie contadine non intrattiene, non distrae, non realizza un tappeto di sottofondo per qualcos'altro. Emette suoni «umanamente organizzati» (BLACKING 1986) per condurre i presenti nella meraviglia dello straordinario, l'esaltazione del fluire della vita. Sintonizzare i presenti unendoli sullo stesso respiro comune: il tempo. Sfidare con i corpi la forza di gravità nel gioco di mantenere l'equilibrio sull'asse terrestre: il ballo. Comporre, scomporre movimenti di corpi tra le persone in un cambiamento continuo di relazioni tra essi: la danza. Questo è ciò che tira in ballo l'eredità di un vecchio suonatore contadino semi analfabeta. E come lui ce ne sono stati tanti, anzi tantissimi lungo tutto l'Appennino, su tutti e due i versanti, certamente suonatori di repertori differenti, con stili diversi, ma il cui valore secolare del ruolo per la comunità è restato alto fino a ieri.

Guido è stato un testimone così importante perché ha continuato a suonare e svolgere il suo ruolo per le comunità attraverso le trasformazioni nei decenni della sua vita e, fino alla morte, ha perseverato nello studio, mantenendo viva la curiosità per ciò che incontrava sul suo cammino. Proprio dall'incontro con il progetto dell'Associazione La leggera ha sviluppato una dimensione di autoricerca e autoindagine collegata alla necessità di trasmettere il suo sapere, elaborando continuamente modi per far arrivare i valori della cultura di cui è stato portatore. Questi valori sono contenuti nelle forme di musica e di ballo che ha coltivato nella sua vita. Non sono i repertori e la loro origine né gli aspetti formali delle specifiche sonate o dei balli a determinare il valore della testimonianza di Guido, bensì il procedere del suo pensiero esecutivo in relazione ai comportamenti da assumere nell'evento danza (STARO 2012), attraverso il quale ci dà possibilità di accesso ad una visione del ruolo specifico di suonatore soggetto a una scala di valori estremamente diversi da quelli attualmente diffusi e dominanti. Quando Guido suona un valzer imparato nel Secondo Dopoguerra o un *Ballo a i' canto*, seppur sonate di epoche diverse, adotta nell'esecuzione il medesimo stile e gli stessi comportamenti esecutivi, poiché la sonata viene usata come strumento per contribuire alla realizzazione della performance dell'evento danza. Secondo questo comportamento la qualità della buona suonata è imprescindibile dalla riuscita del ballo e dell'evento nel suo complesso. Dunque anche la scala di valori a cui fare riferimento per ottenere un buon successo è determinata da questo principio di responsabilità individuale in uno sforzo collettivo teso a un concetto di bellezza e di funzionalità convalidato e costruito insieme a tutto il gruppo umano che partecipa all'evento.

64 Ho utilizzato questo paragone per spiegare agli allievi con gli strumenti a mantice come fare a riprodurre l'incedere ritmico nell'emissione del suono che caratterizza le sonate di Guido, elemento che si ritrova nella tecnica di emissione vocale che caratterizza il canto per ballare.

65 Frasi pronunciate da Guido in due occasioni distinte: 1) nel documento audiovideo ARM083, conservato in LASCITO e 2) in occasione della lezione all'Università di Siena, presso il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali.



Fig. 1 - Guido Tirinnanzi con l'organino a passaggio (organetto diatonico a quattro bassi), Firenze 2005



Foto 2: Guido Tirinnanzi e Marco Magistrali, S. Francesco di Pelago 15.02.2005 Bar "La ghiacciaia", durante le registrazioni del CD "Zighinetta!". Foto di Filippo Marranci.



Fig. 3 - Festa di compleanno con veglia a ballo per i 90 anni di Guido Tirinnanzi, con organetto Castagnari a dodici bassi, sabato 12 maggio 2007, Enoteca - Cantina della Villa di Poggio Reale a Rufina. Da destra Guido Tirinnanzi (foto di Roberta Montanari)



Fig. 4 - Dicomano, Teatro agli ex-Macelli 2006. Da destra: Guido Tirinnanzi, Marco Magistrali, Valentino Receputi (foto di Giorgio Polmoni)



Fig. 5 - Guido Tirinnanzi con l'organetto a dodici bassi nella sala da ballo della Casa del Popolo di Doccia (Pontassieve) insieme al figlio Umberto Tirinnanzi e Marco Magistrali, 2007 (foto di Roberta Montanari)

Riferimenti bibliografici

- ALESSANDRO ANDREINI, PIETRO CLEMENTE (a cura di), *I custodi delle voci. Archivi orali in Toscana: primo censimento*, Regione Toscana, 2007 (ANDREINI, CLEMENTE 2007)
- JOHN BLACKING, *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi Lim, 1986 (BLACKING 1986)
- DIEGO CARPITELLA (a cura di), *Musica contadina dell'Aretino*, con la collaborazione di Lapo Mariani e Marcello Debolini, Bulzoni, Roma, 1977 (CARPITELLA 1977)
- LAURA COFACCI, *Turicchi e i suoi statuti*, Pagnini, Firenze, 2001 (COFACCI 2001)
- ANTONIO FANELLI, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo*, Donzelli, Roma, 2014 (FANELLI 2014)
- GIUSEPPE MICHELE GALA, *Relazione sulle danze popolari toscane*, in *Gruppo di Lucignano 1937-1987*, fascicolo del Gruppo Folkloristico di Lucignano per il Turismo di Arezzo, 1987, pp. 18-23
- GIUSEPPE MICHELE GALA (a cura di), *Balli tradizionali in Umbria*, CD audio con libretto allegato, Taranta, Firenze, 1992
- GIUSEPPE MICHELE GALA, «Io non so se ballo bene». *Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana. Prima sezione*, in «Choreola. Rivista di danza popolare italiana», a. 2, nn. 7-8, 1992 (GALA 1992)
- GIUSEPPE MICHELE GALA, «Io non so se ballo bene». *Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana. Seconda sezione*, in «Choreola. Rivista di danza popolare italiana», a. 3, n. 9, 1993
- GIUSEPPE MICHELE GALA (a cura di), *Trescone a veglia, Balli tradizionali in Toscana, 1: Balli della Maremma toscana*, CD audio con libretto allegato, Taranta, Firenze, 2001 (GALA 2001)
- GIUSEPPE MICHELE GALA e TAMARA BIAGI, *Ballinsei, manferina e furlana dell'Alpe della Luna fra Toscana, Montefeltro e Romagna*, in «Choreola. Rivista di danza popolare italiana», a. 5, n. 13, 1995, pp. 29-43 (GALA, BIAGI 1995)
- GIUSEPPE MICHELE GALA e GUALTIERO GORI (a cura di), *Vecchi balli di Romagna, 2: Manfrine, quadriglie e vecchio liscio*, CD audio, Taranta, Firenze, 1998
- FRANCESCO GIANNATTASIO, *L'organetto. Uno strumento musicale contadino nell'era industriale*, Bulzoni, 1979
- I SUONATORI DELLA VALLE DEL SAVENA, *Il rést d'la sòzia. Balli di società in montagna*, I Suonatori della valle del Savena, CD/Booklet, Associazione "E bene venga maggio", PM11 - GEOS387 Nota, Udine, 2002
- GIOVANNI KEZICH, *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno*, Priuli & Verlucca, Scarmagno (To), 2015 (KEZICH 2015)
- MARCO MAGISTRALI, *Come usare uno strumento nuovo per parlare una lingua più antica. Alcune considerazioni sulle tecniche esecutive di Primo Panzacchi*, in *Le vie armoniche. Scritti sulla fisarmonica, l'organetto e la danza in onore di Primo Panzacchi e dei fisarmonicisti di Monghidoro*, a cura di Placida Staro, con 2 CD audio allegati, Nota, Udine, 2003 (MAGISTRALI 2003)
- MARCO MAGISTRALI (a cura di), *Zighinetta. Sonate e canti per il ballo imparati e interpretati a orecchio in Val di Sieve*, CD audio con libretto allegato, Nota, Udine, 2006 (MAGISTRALI 2006)

MARCO MAGISTRALI (a cura di), *Il canto quotidiano. Giuseppina Rettori: canti di tradizione orale a Dicomano*, CD audio con libretto allegato, Nota, Udine 2009 (MAGISTRALI 2009)

MARCO MAGISTRALI, *È quella d'anno se la conoscete. Tradizioni rituali itineranti in Casentino*, con CD audio allegato, EcoMuseo del Casentino, Villa Verucchio, 2012

MARCO MAGISTRALI, *Ciarriesce. Vita e memoria contadina tra i calanchi di Atri*, Bambun, Teramo, 2020 (MAGISTRALI 2020)

MARCO MAGISTRALI e FILIPPO MARRANCI, *Versi e ballo, danza e giochi in una valle dell'Appennino toscano*, in *Viaggio nella danza popolare in Italia. Itinerari di ricerca nel Centro-Nord*, a cura di Noretta Nori, Palumbo, Roma, 2014, pp. 431-455 (MAGISTRALI, MARRANCI 2014)

MARCO MAGISTRALI, FILIPPO MARRANCI e CECILIA VALENTINI, *La quadriglia in Toscana. Archetipi, pratica comunitaria e ipotesi di lettura*, in «Acusfere. Suoni culture musicologiche», v. 2, 2023, Lim, Lucca (MAGISTRALI, MARRANCI, VALENTINI 2023)

FILIPPO MARRANCI (a cura di), *Benvenuto 'un t'aspettavo! Pasqualina Ronconi, canterina, pastora, mezzadra e casalinga nella Valle del Sasso*, Nota, Udine, 2009 (MARRANCI 2009)

FILIPPO MARRANCI, *La Zingana tra Arno e Sieve. Documentazione di ricerca su un rito teatrale di tradizione contadina*, Comune di Pontassieve e Associazione *La leggera*, 2013 (MARRANCI 2013)

ALESSADRO PARRINI, DANIELE PASSIATORE, ANTONIO CECCHINI, *Contea Sandetole e Turicchi*, Comune di Rufina, Comune di Dicomano, 2022 (PARRINI et al. 2022)

DANTE PRIORE, *Canti popolari della valle dell'Arno*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1978 (PRIORE 1978)

DANTE PRIORE, *Documenti di canto e poesia popolare raccolti nel Valdarno superiore*, vol. 1: *L'ottava rima*; vol. 2: *Stornelli e rispetti*; vol. 3: *La canzone narrativa*; vol. 4: *Il repertorio dei cantastorie*; vol. 5: *Grano grano non carbonchiare! componimenti con diverse destinazioni*, Comune di Terranuova Bracciolini, 2002-2011 (PRIORE 2002-2011)

PLACIDA STARO, *Il canto a ballo*, in «Choreola. Rivista di danza popolare italiana», a. 1, nn. 3-4, 1991, pp. 1-112

PLACIDA STARO, *Metodo di analisi per un repertorio di danze tradizionali*, p. 92, nota 12, in «Culture musicali 2», Bulzoni, Roma, 1992 (STARO 1992)

PLACIDA STARO, *Vai col liscio!*, Fabbri Editore, Milano, 1995

PLACIDA STARO, *Il canto delle donne antiche: con garbo e sentimento*, LIM, Lucca, 2001 (STARO 2001)

PLACIDA STARO, *Sorpresa e consonanza. La funzione della danza popolare*, in *Viaggio nella danza popolare in Italia, I: Guida allo studio della funzione e della forma*, a cura di Noretta Nori, Placida Staro e Massimo Zacchi, Gremese, Roma, 2012, pp. 11-108 (STARO 2012)

GASTONE VENTURELLI, *Il ballo della veneziana e alcune sue sopravvivenze nella Toscana nord-occidentale*, in «Choreola. Rivista di danza popolare italiana», a. 1, nn. 3-4, 1991 pp. 102-111 (VENTURELLI 1991)

I TOMMASI, DIALOGO TRA COLORI E NOTE

di Alessandra Rey Tommasi*

Quest'anno ricorre il centenario della morte del pittore Angiolo Tommasi, la sua scomparsa precede di un solo anno quella dell'amico Giacomo Puccini.

Nel 1925, in occasione del secondo anniversario della sua morte apparve un articolo commemorativo dello scrittore Ivo Senesi su "Il Corriere cinematografico" che riportava: "Quando Angiolo Tommasi morì Puccini era a Vienna per assistere non ricordo più a quale recita. Non potette rivedere l'amico, accompagnarlo all'ultima dimora. E il suo gran cuore, ne ebbe un colpo tremendo... Lo accompagnammo noi, il povero Angiolino, all'estrema dimora! Dalla stazione di Livorno fino alla chiesetta dei Tommasi, sperduta tra i vigneti della Cigna. Ricordo quante lacrime caddero dagli occhi di Pietro Mascagni ... lungo la via dolorosa".

Parole che non solo celebrano l'artista ma sembrano anche rimpiangere un'epoca che si era appena conclusa e che forse lasciava il testimone a Pietro Mascagni.

Un periodo culturalmente vivace che a Torre del Lago aveva visto come protagonisti Giacomo Puccini e i pittori livornesi Ferruccio Pagni, i fratelli Angiolo e Lodovico Tommasi, Raffaello Gambogi, Francesco Fanelli, amici con cui il musicista aveva fondato il club "La Bohème".

Tracce di questa originale avventura artistica si trova nei documenti dell'archivio del pittore Ghigo Tommasi, nipote di Angiolo e Lodovico. Ghigo (Enrico) Tommasi, nato a Firenze il 24 maggio 1906 e scomparso a Livorno il 5 settembre 1997, pittore e collezionista, era figlio di Eugenio, fratello maggiore di Angiolo e di Lodovico Tommasi. Fu allievo di Lodovico e nel corso degli anni ha raccolto e ereditato dagli zii paterni opere e documenti inerenti

* **Alessandra Rey Tommasi** è laureata in Lingue e Letterature straniere con indirizzo letterario, vive tra la Toscana e la Provenza ed è coordinatrice di progetti culturali tra la Francia e l'Italia. Autrice di articoli su autori teatrali per la rivista "Vivaverdi"; fondatrice e presidente dell'Associazione Site transitoire, scultura monumentale di Jean-Paul Philippe, di cui cura mostre e pubblicazioni. Membro della famiglia Tommasi, pronipote di Angiolo e Ludovico Tommasi e nipote di Ghigo Tommasi, è responsabile degli Archivi Ghigo Tommasi.

il loro lavoro. Nell'archivio sono presenti fotografie, lettere, cartoline di artisti quali Giacomo Puccini e Pietro Mascagni e a cui si aggiunge anche una collezione di opere. Carte che ripercorrono il legame che la famiglia Tommasi aveva coltivato non solo con i maestri macchiaioli, di cui sono ben note le frequentazioni nel cenacolo della loro villa fiorentina la Casaccia a Bellariva, ma anche con amici musicisti, compositori, critici musicali e cantanti.

La famiglia Tommasi fu infatti molto sensibile alla musica, non solo tutti suonavano uno strumento, come era allora solito nelle famiglie benestanti, ma Lodovico Tommasi, prima ancora di essere pittore, fu un raffinato violinista. Aveva solo tre anni quando, dopo la morte della madre Isolina Vivoli Tommasi, il padre Luigi si era risposato con Maria Adelaide Francesca Bertolini, vedova Perti. Donna illuminata e amante dell'arte, Adelaide, si era dedicata alla formazione di Lodovico e lo aveva avvicinato alla musica. Si era rivolta al direttore d'orchestra e compositore Ettore Martini¹, amico di famiglia, perché diventasse il maestro di violino di Lodovico. Angiolo, dal canto suo, aveva studiato pianoforte, ma presto si era interessato alla pittura frequentando la scuola privata di Betti a Livorno, stringendo amicizia con altri due allievi d'eccezione quali Ferruccio Pagni e Plinio Nomellini, con cui rimase legato tutta la vita.

Nel 1881 Adelaide era riuscita a convincere la famiglia a trasferirsi da Livorno alla dimora fiorentina la Casaccia, per permettere ad Angiolo di frequentare l'Accademia di Belle Arti, mentre Lodovico, giovanissimo, poté diplomarsi al Regio Conservatorio di Firenze.

La Casaccia, grazie ad Adelaide, divenne in quegli anni uno dei cenacoli culturali fiorentini più vivaci e le sue aperture bisettimanali erano animate da molti altri artisti come i maestri Silvestro Lega e Giovanni Fattori. Fu proprio su consiglio di Giovanni Fattori che Angiolo, già stanco degli insegnamenti classici del suo maestro di pittura Giuseppe Ciaranfi, abbandonò l'Accademia. Silvestro Lega fu allora ospitato alla Casaccia per dipingere dal vero con Angiolo, ma fu Lodovico che, appena sedicenne, rapito dal nuovo linguaggio artistico, ne divenne l'allievo iniziando a dipingere senza aver mai studiato. La storica dell'arte Anna Franchi nel libro *Arte e Artisti toscani dal 1850 ad oggi* (Firenze, fratelli Alinari editori, 1903), conoscendo bene le doti di violinista di Lodovico in quanto sposata ad Ettore Martini, nel suo libro lo introdusse così: "Non ha avuto maestri, si è innamorato dell'arte perché visse in un ambiente eminentemente artistico e perché i Tommasi sono nati per dipingere".

Nel 1888 Angiolo e Lodovico Tommasi, Francesco Fanelli e Plinio Nomellini, erano soliti trascorrere le serate nella trattoria fiorentina del

©Archivi Ghigo Tommasi,
Ettore Martini



Volturno dell'oste Bastiano, in via San Gallo creando un vivace e chiassoso punto di incontro che prese il nome di "Gruppo di via San Gallo", una sorta di prova generale del futuro club "La Bohème" di Torre del Lago. Il critico Diego Martelli li aveva descritti come "una covata di impressionisti livornesi a cui Lega fa da chioccia".

In quegli anni l'amico Ferruccio Pagni aveva scoperto sul lago di Massaciuccoli un luogo remoto e incontaminato. Torre del Lago allora era una lingua di terra inviolata con poche case e qualche capanno e Ferruccio Pagni vi si era trasferito per restarvi. Dopo di lui nel 1891 anche Giacomo Puccini vi era andato ad abitare insieme ad Elvira Bonturi, il figlio Tonio e Fosca, la figlia di Elvira.

Gli incanti di Torre del Lago avevano sedotto anche Angiolo e Lodovico Tommasi che negli anni Novanta avevano iniziato a frequentarla stringendo amicizia con un vivace gruppo di artisti. Allora Lodovico faceva parte di un noto quartetto fiorentino, conosciuto come raffinato ed eccellente violinista, che si esibiva in tournée anche all'estero. Giacomo Puccini, che ne apprezzava il talento, gli aveva affidato l'educazione musicale del figlio Tonio. Compito non troppo semplice per Lodovico, perché purtroppo Tonio era privo delle grandi doti artistiche paterne.

¹ Ettore Martini (1855 Livorno - 1921 Filadelfia), direttore d'orchestra, compositore e violinista. Marito della critica d'arte Anna Franchi, con cui aveva fondato un duo violino e pianoforte, fu il maestro di Lodovico. Scrisse l'opera *Yorick*. Diresse diverse opere di Mascagni. La Biblioteca Labronica accoglie un fondo con le opere di Ettore Martini. Successivamente Ettore Martini abbandonò il violino e Lodovico lo acquistò tenendolo fino alla morte.

Angiolo Tommasi in pochi anni aveva già realizzato un curriculum artistico importante avendo ottenuto nel 1889 la medaglia di bronzo all'Exposition Universelle di Parigi con *Mattina d'estate* e nello stesso anno alla Promotrice di Firenze la tela *Ultime vangate* grazie al suo soggetto tra cronaca sociale e generismo intimista aveva ricevuto il prestigioso Premio Bastogi.

Nel 1896 la tela monumentale *Gli Emigranti*, presentata alla triennale di Torino, era stata acquistata dallo stato per la raccolta d'arte contemporanea della Galleria d'Arte Moderna di Roma e nel 1899 il suo ritratto di Pietro Mascagni era entrato a far parte della Collezione della Civica Pinacoteca livornese.

Nel 1903, al ritorno da una lunga missione esplorativa nell'estremo australe argentino, Angiolo Tommasi si era stabilito a Torre del Lago in una casa che la famiglia Orlando, gli armatori livornesi, gli aveva ceduto in uso. Situata proprio accanto a quella dell'amico Giacomo Puccini, Angiolo Tommasi vi aveva impiantato casa e studio restandovi fino alla morte.

Continuò tuttavia a tenere lo studio a Livorno agli Scali degli Olandesi, dove però andava di rado.



Angiolo nel suo studio
degli Scali Olandesi a Livorno

Fotografie ©Archivi Ghigo Tommasi



Angiolo Tommasi, ritratto

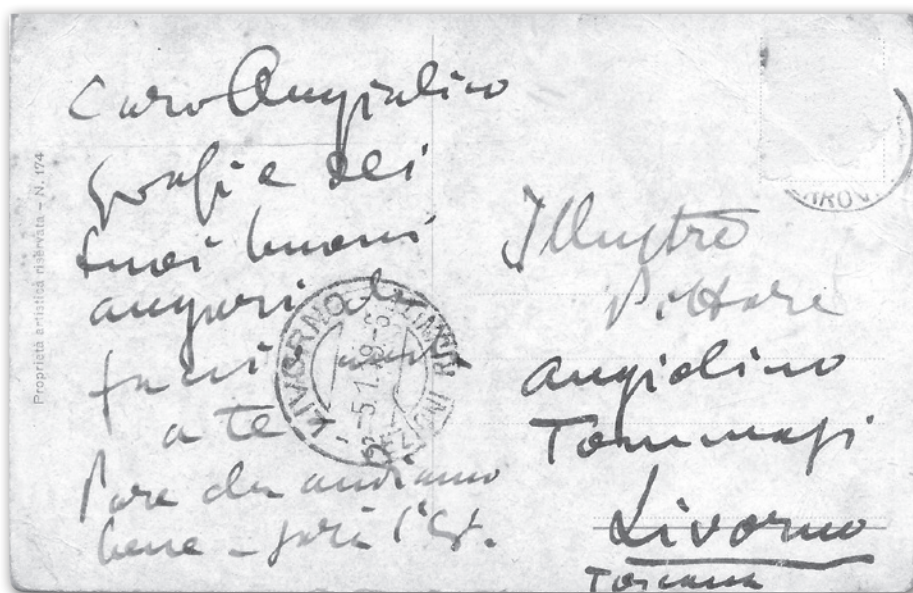
Dopo aver attraversato un periodo di depressione a seguito della perdita dell'amico e maestro Silvestro Lega avvenuta nel 1895, finalmente a Torre del Lago ritrovò un suo equilibrio ideale di vita, corroborato anche dall'intima amicizia con Puccini per il quale coltivava un'ammirazione ricambiata. Con Giacomo Puccini si confidava, parlava a lungo di tutto, di arte ma anche di situazioni personali, familiari; per di più i suoi storici amici di Livorno erano anche gli amici di Puccini. Tornò alla pittura dal vero e dipinse opere che gli venivano richieste e vendute prima ancora di essere finite. La gente di Torre del Lago era abituata a vederlo, ormai faceva parte con Puccini e Pagni del paesaggio. Partecipava alle baldorie del gruppo dei bohèmiens, lo storico cenacolo formato da Giacomo Puccini, Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Angiolo e Lodovico Tommasi, Raffaello Gambogi, e a cui si univano soci non artisti ma cacciatori, concepito prima del debutto torinese de *La Bohème* avvenuto il 1 febbraio 1896. In seguito si unirono anche Lorenzo Gelati, Plinio Nomellini (assente nel momento della sua formazione), Elin Danielson e Lorenzo Viani.

Il cenacolo era quindi formato da una compagnia artistica, ma non aveva finalità culturali o musicali, si basava piuttosto sulla convivialità, sullo spirito goliardico e sui passatempi maschili tipici dell'epoca: la caccia e la pesca, il gioco delle carte, le grandi bevute di vino e le abbondanti libagioni. Il luogo di ritrovo era il capanno del ciabattino di Torre, Giovanni Gragnani soprannominato "Gambe di merlo" per via delle gambe magre. Quando questi emigrò in Brasile, il capanno di legno con il tetto di falasco fu acquistato dalla comitiva e trasformato nel club che prese il nome dell'opera che Puccini stava componendo e i cui protagonisti somigliavano tanto agli avventori della capanna. Dettero così vita al club "La Bohème", con tanto di regolamento goliardico.

Nel quaderno N° 5 del 1967 di Bottega d'Arte di Livorno, che uscì in occasione della mostra retrospettiva di Lodovico Tommasi, nella presentazione dell'artista si riporta che: "La sua figura ispirò al Maestro Puccini uno dei personaggi dell'opera *Bohème*".

Nell'archivio Ghigo Tommasi sono presenti delle cartoline che Giacomo Puccini aveva inviato a Angiolo Tommasi durante le sue assenze da Torre per via delle rappresentazioni delle sue opere.

Lo spirito della loro amicizia, il gusto per quel senso di libertà che li aveva fatti trasferire a Torre del Lago, il loro rifugio, si ritrova anche in alcune lettere e cartoline come questa inviata da Milano il 6 marzo del 1914 e che raffigura "La boria di una donna aristocratica, Donna Fabia Fabroni di Fabriano".



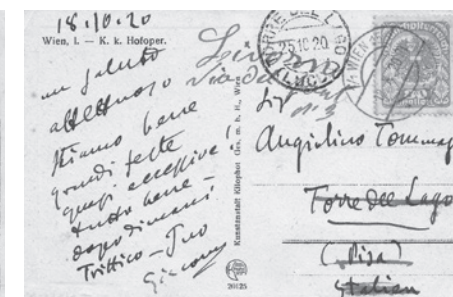
©Archivi Ghigo Tommasi



Cartolina tratta dalla locandina di *Manon Lescaut* disegnata da Vespasiano Bignami, 1893, Teatro alla Scala di Milano

Nel messaggio le notizie personali di due amici, gli auguri e una data di ritorno per un appuntamento a Torre del Lago. La cartolina, disegnata dal caricaturista e illustratore di riviste satiriche Vespasiano Bignami detto Vespa, illustra *La Preghiera* di Carlo Porta, poeta milanese, che si inserisce a buon diritto nel filone di critica dell'aristocrazia e, più marginalmente, del clero e che rappresenta uno dei suoi poemi più duri contro la chiusura e la presunzione della società aristocratica.

Vespasiano Bignami aveva realizzato anche l'immagine per la locandina da cui è stata tratta una cartolina di *Manon Lescaut* per la rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala del 1893, stampata da Ricordi.



©Archivi Ghigo Tommasi

Codice 602



Cartolina del 5 gennaio 1919 con una figura femminile tipica dell'epoca del noto illustratore Alberto Bianchi. ©Archivi Ghigo Tommasi

Lodovico aveva ormai raggiunto una maturità pittorica ed era molto conosciuto sia come musicista che come pittore. Nei suoi quadri c'è quasi un'astrattezza di forma, come assorbita dalla priorità del colore, opere che si fondano in un dialogo di colori che diventerà sempre più legato a una ricerca armonica, musicale.

Nel dicembre del 1896 espose tre soggetti del Massaciuccoli alla mostra internazionale della Festa dell'Arte e dei Fiori a Firenze e la monumentale tela *Il Lago di Massaciuccoli* – olio su tela, 138 x 248 cm – fu acquistata da re Umberto I ed è oggi esposta a Firenze, alla Galleria d'Arte Moderna a Palazzo Pitti.

L'amicizia tra Giacomo Puccini e Lodovico Tommasi fu davvero particolare perché, rispetto agli altri amici pittori, le affinità artistiche erano maggiori, essendo entrambi musicisti. La loro amicizia dialogava attraverso le opere tanto che quando Giacomo Puccini, avvertendo la necessità di innovazione, esordì con *La Fanciulla del West*, dove con straordinaria espressione musicale compì un tentativo di dodecafonia, Lodovico rispose con una ricerca completamente personale dove fece confluire le sue competenze musicali in quelle pittoriche, operando sulla sua particolare sensibilità per il colore e mettendo in atto un tentativo di trasporre la ricerca musicale dodecafonica in linguaggio pittorico.

Quella che possiamo definire come la sua cifra, la priorità del colore, subì allora una mutazione arrivando a sfaldare la macchia nel tonalismo. In questo processo Lodovico inserì talvolta anche l'uso del pastello, lavorando non tanto sui contrasti di colore quanto sui passaggi di tono mediante armonie di intensa musicalità, che non possono essere lette se non tramite la sua sensibilità di violinista.



Lodovico Tommasi nel suo studio, fotografia inedita
©Archivi Ghigo Tommasi



Lodovico Tommasi

Di questo periodo si possono citare le opere *Bambini in un campo di grano*, *Giochi di bimbi*, *Sotto il pergolato*.

Questa innovazione di toni su toni culmina in quella che è stata definita come "l'emblematica sinfonia di colori delle nature morte", realizzate con complessi accordi e ricchi impasti cromatici. Si tratta di opere di una modernità sorprendente e tra queste possiamo citare *Iridescenze* o *Vaso con fiori*.

Quando nel 1914 Lodovico compì un viaggio in Romania per una serie di concerti, ne trasse studi e disegni venduti alla I Esposizione invernale Toscana (1914-15) e alla III Esposizione internazionale d'arte della Secessione a Roma (1915). Nello stesso anno un lungo articolo ne esaltò la consonanza tra doti musicali e doti pittoriche, mettendone in risalto le scelte musicali d'avanguardia:

Lo spirito di Ludovico Tommasi è fatto principalmente di armonia. Egli si è servito nella pittura di quella fine educazione musicale che lo ha fatto conoscere per uno dei più delicati ed esperti violinisti toscani. Per merito suo infatti sono state eseguite ed apprezzate a Firenze composizioni dei più moderni musicisti francesi come Debussy, Magnard, d'Indy, Kopartz [sic, ma Ropartz], Vierne ed altri².

2 ARTURO STANGHELLINI, *Un pittore della luce: L. T.*, in "Rassegna d'arte", I, 1914, pp. 273-278: 274.



Lodovico Tommasi, *Giochi di bimbi*, olio su tavola, cm 26 x 37



Lodovico Tommasi, *Iridescenze*, olio su cartone, cm 27 x 37

Diresse alcuni concerti per la Società Leonardo da Vinci, come ricorda lui stesso in una delle poche lettere conservate³.

In questo continuo dialogo di ispirazioni tra pittura e musica, tra colore e note non possiamo non ricordare che la *Fanciulla del west* fu scritta da Giacomo Puccini per il tenore Enrico Caruso, la cui prima rappresentazione fu al teatro Metropolitan di New York il 10 dicembre 1910.

Enrico Caruso aveva debuttato nel circuito dell'opera nel 1895 al Teatro Cimarosa di Caserta interpretando, Turiddu nella *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni, il suo primo successo da tenore.

Nel luglio del 1897 era a Livorno e dopo aver cantato al Teatro Goldoni ne *La Traviata* e anche in *Manon Lescaut*, gli fu proposto, pur essendo un giovane tenore poco conosciuto, proprio il ruolo di Rodolfo ne *La Bohème*. Per ottenere questo ruolo Caruso aveva fatto visita a Puccini a Torre del Lago ed è noto che il maestro passò molte ore a dirigere le prove avendo riconosciuto il talento del giovane tenore. La prova generale, che ebbe luogo il 13 agosto, avrebbe dovuto svolgersi a porte chiuse, ma per le vive pressioni che c'erano state, alla fine, la generale fu aperta al pubblico. Il 14 agosto 1897 ci fu la prima, il successo dell'opera fu immenso e sia il tenore Caruso che la soprano Giachetti furono acclamati dal pubblico ricevendo un lungo e caloroso applauso. *La Bohème* livornese fu un trionfo di pubblico e critica. La consacrazione dell'artista proseguì a Livorno in un percorso che culminò il 26 agosto in una serata d'onore dedicata a Puccini.

In quell'occasione Enrico Caruso aveva stretto amicizia anche con Angiolo Tommasi, che riconosciuto ormai come raffinato ritrattista omaggiò il grande tenore napoletano con un impeccabile ritratto.

E così, come con Giacomo Puccini Angiolo Tommasi aveva in comune il piacere di vivere in una terra vergine come Torre del Lago, lontana dalle borie aristocratiche tanto invise ai bohèmiens, con l'amico Enrico Caruso condivise l'attenzione per il fenomeno dell'emigrazione italiana nelle Americhe.

Emigrante di lusso, Enrico Caruso si era infatti imbarcato sul transoceanico ss Sardegna, il giorno 11 novembre 1903, ed era partito verso gli Stati Uniti. Nonostante il suo viaggio fosse in prima classe, aveva potuto vedere gli italiani di terza classe partire in cerca di fortuna. Una volta a New York sono ben note le sue frequentazioni nella parte sud di Manhattan dove iniziava a sorgere la Little Italy. Enrico Caruso andava soprattutto nelle strade dove vivevano napoletani e campani ed era cliente dei loro ristoranti. I locali che frequentava non solo erano investiti della sua celebrità, facendoli diventare molto noti, ma cosa ancora più straordinaria per l'epoca, il celebre tenore cantava gratuitamente per loro, per gli italiani d'America.

³ *Carteggi e disegni di macchiaioli. La raccolta Fedi della Galleria d'arte moderna*, a cura di C. Palma, Livorno 2010, pp. 122 ss.



Angiolo Tommasi, *Ritratto di Enrico Caruso*, 1898-1905, olio su cartone, cm 24 x 28, collezione privata

Pochi anni prima Angiolo Tommasi nel 1896 aveva prodotto la tela monumentale *Gli Emigranti* che aveva fotografato il fenomeno della migrazione italiana e le partenze dal porto di Genova. Successivamente lui stesso era partito per l'America del sud e insieme all'anarchico Pietro Gori aveva partecipato alle conferenze in Argentina sui diritti dei lavoratori italiani, di cui commenta le condizioni in una lettera ai familiari e accenna al loro sfruttamento e povertà, considerando che pochi avranno la possibilità di tornare indietro come lui.

Angiolo, che era noto come abile ritrattista, capace di cogliere in pochi tratti il carattere e mettere in evidenza le qualità che distinguevano la persona, aveva ritratto le personalità più in vista della città. Molto conosciuto è il suo ritratto di Pietro Mascagni, con cui Angiolo Tommasi è legato da un rapporto di profonda stima e amicizia. La grande tela di 134 x 92 cm ritrae Pietro Mascagni trentaseienne, ma già al massimo del suo successo. Il dipinto non fu però mai consegnato all'artista e donato alla Collezione della Civica Pinacoteca di Livorno. L'opera riporta scritto "studio" visto forse il fondale indefinito, privo di riferimenti.

Da segnalare che negli Archivi Ghigo Tommasi è presente una fotografia, mai pubblicata prima, dell'amico Pietro Mascagni al pianoforte.

Pietro Mascagni, amico dei fratelli Tommasi, era solito invitare Angiolo ad ascoltare le arie a cui stava lavorando nella sua villetta all'Ardenza.

Angiolo abitato dalla sua musica realizzava dipinti ispirati ai personaggi delle sue opere. Volle infatti intitolare proprio *Santuzza livornese* questo ritratto che raffigura una figura femminile labronica. Resa con pochi tocchi di pennello, Angiolo Tommasi coglie nell'espressione di questa sua concittadina qualcosa di spiritualmente affine al carattere della creatura poetica di Pietro Mascagni nella *Cavalleria rusticana*.

I fratelli Tommasi s'incontravano a Livorno con Pietro Mascagni allo stabilimento termale Acque della salute, noto anche come Terme del Corallo.

L'amicizia e lo spirito scherzoso che li animava si ritrova in questa autocaricatura che Pietro Mascagni aveva realizzato di getto al bancone del caffè delle Terme del Corallo. Poco prima infatti, Lodovico, osservandosi riflesso nel grande cilindro di rame della macchina da caffè, aveva disegnato il proprio autoritratto su un foglio di carta, riproducendo ironicamente il proprio viso stretto stretto e lungo lungo. Mascagni divertito non aveva resistito alla tentazione di averlo e, trovato sul bancone del bar della carta gialla su cui erano poggiate le paste, con un rapido schizzo fece la propria autocaricatura offrendola come merce di scambio con quella di Lodovico, che stando al gioco scherzoso aveva accettato l'insolito baratto.

Nel 1923 in occasione dell'ultima mostra che fece Angiolo



Pietro Mascagni al pianoforte.
©Archivi Ghigo Tommasi



Angiolo Tommasi, *Santuzza livornese*, 1917-19, olio su tavola, cm 27 x 37, Livorno-Firenze, raccolta privata



Autocaricatura di Pietro Mascagni con scritto di proprietà di Lodovico Tommasi. ©Archivi Ghigo Tommasi

Tommasi a Livorno alla Bottega d'arte, pochi mesi prima di morire, lo scrittore Ivo Senesi nel catalogo aveva raccontato degli incontri che Pietro Mascagni organizzava con gli amici per ascoltare le sue nuove arie, rievocando anche il suo primo incontro con Angiolino proprio nella villetta di Mascagni:

Quando nelle notti d'inverno 1919/20, la ormai disciolta camerata livornese (il Club La Bohème) si radunava nell'ospitale villetta ardenzina di Pietro Mascagni, per dissetarsi con le nuove melodie de *Il piccolo Marat* melodie che custodivano gelosi della primizia e orgogliosi di essere in pochi privilegiati a conoscere quello che il mondo intero anelava di conoscere. E accadeva spesso di sentire la voce chiara del maestro annunziare: "stasera c'è anche Angiolino", era per noi una vera festa nella festa, perché sapevamo già che ci sarebbe stato offerto di ascoltare due eminenti artisti parlare da pari a pari di Arte. Fu allora che conobbi "Angiolino" per non dimenticare più il suo viso aperto e sincero, leale livornese, insomma uno di quei livornesi veri, puri, tradizionali, incorrotti, pronti ad accendersi e a spegnersi ad ogni momento, ma sempre memori che l'etimologia di livorno è livor - no. Conosciuto l'artista mi rimaneva da conoscere la sua arte che riscontrai quale l'avevo intuiva.



Fotografia dell'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze: l'interno del Caffè Giubbe Rosse, Firenze 1930. A sinistra, nell'ordine: Alberto Carocci, Sebastiano Timpanaro, Giansiro Ferrata, Alessandro Bonsanti, Mario Gallinaro, Giovanni Colacicchi, Eugenio Montale, Silvio Pucci, Silvio Polloni, Franco Dani, Raffaello Franchi, Ludovico Tommasi, Italo Griselli

L'amicizia di Angiolo e Lodovico Tommasi con Giacomo Puccini e Pietro Mascagni durerà fino alla morte.

Lodovico per tutta la sua vita continuerà una ricerca artistica personale con uno sguardo sempre proiettato verso il futuro e la modernità. Incontrerà artisti con linguaggi diversi, pittori, musicisti, letterati, scultori, poeti in quei luoghi culturali tipici del novecento che sono i caffè. A Firenze frequenterà il caffè Le Giubbe Rosse, come testimonia anche una fotografia storica del 1930, dove insieme ad artisti di discipline diverse si incontrava per parlare di letteratura, di pittura, di musica e dei problemi di ricerca.

Lodovico Tommasi, nato a Livorno il 16 luglio 1866, morì a Firenze il 7 febbraio 1941. Fu sepolto nel cimitero monumentale Le Porte Sante di San Miniato a Monte. L'amico scultore Giuseppe Graziosi realizzò il suo monumento funebre: una testa bronzea che lo ritrae, sostenuta da un pilastro con capitello e cornice. Ai piedi una lapide marmorea ricorda l'artista:

LUDOVICO TOMMASI
PITTORE MUSICISTA
MAESTRO DEL COLORE
RITRASSE MIRABILMENTE LA BELTÀ DELLA NATURA
CON LE ARMONIE DEL SUO VIOLINO
SOLLEVÒ DALLE UMANE VICENDE

COLORO CHE CREDONO AMANO SOFFRONO
N(ATO) 1866 - M(ORTO) 1941

A Torre del Lago, accanto alla villa di Giacomo Puccini, nell'abitazione studio dove visse e lavorò Angiolo Tommasi, venne apposta una lapide commemorativa scritta da Ivo Senesi che riporta:

XXIV aprile MCMXXVII
IN QUESTO EREMO CONSACRATO DALL'ARTE DEI PITTORI
FRANCESCO FANELLI - RAFFAELLO GAMBOGI
PLINIO NOMELLINI - FERRUCCIO PAGNI
ANGIOLO TOMMASI
GLORIOSO SUPERSTITE DEI "MACCHIAIOLI"
CREÒ OPERE IMPERITURE CHE GLI DIEDERO FAMA MONDIALE
E MORÌ IL XV OTTOBRE MCMXXIII

Torre del Lago in questo marmo onorando si onora ricordando ai futuri
– I Cinque "Bohemiens" livornesi – che allietarono il soggiorno
e ispirarono le più belle melodie al maestro di cui qui tutto parla.

Angiolo Tommasi, nato a Livorno il 25 giugno del 1858, morì a Torre del Lago il 15 ottobre del 1923. Le sue spoglie furono ricondotte nella città natale e riposano nella Chiesetta dei Tommasi alla Cigna.

STUDI SULLA MUSICA A LUCCA

ELENA E GERARDO DI MARIANNA BOTTINI.
SECONDA PARTE: LA MUSICA*

*di Alessandra Fiori***

La prima edizione de *La vie de Rossini* di Stendhal¹ esce a meno di due anni dalla composizione dell'opera *Elena e Gerardo* di Marianna Bottini². Dal saggio di Stendhal deriva la celebre definizione di *interrègne* assegnata

* Desidero innanzitutto ringraziare Richard Tegid Jones, General Director della Random Opera Company, per il lavoro in sinergia compiuto su *Elena e Gerardo*, che ha portato, oltre alla stesura di questo articolo, alla prima esecuzione mondiale dell'opera di Marianna Bottini, il 28 ottobre 2023 presso la Temple Speech Room di Rugby (UK), sotto la direzione del Maestro Thomas Payne. La mia gratitudine va inoltre all'amico e collega prof. Tarcisio Balbo per i preziosi consigli e per l'invito a presentare i risultati di questa mia ricerca in occasione del 1° Convegno Annuale ANDA (Associazione Docenti AFAM), Modena, 29 settembre - 1° ottobre 2023. Ringrazio le dr. Cristina Targa e Sofia Fattorillo del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna per avere agevolato le mie ricerche. Ringrazio infine il dr. Angelo Zarbo, che ha redatto gli esempi musicali.

** **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 Auguste Boulland et Cie, Paris, 1824, 2 voll.

2 L'opera è conservata, in quattro tomi manoscritti, presso la biblioteca del Conservatorio "Luigi Boccherini" di Lucca, nel Fondo Bottini, con le seguenti collocazioni: M.M.A.B., vol. 1, 0/1; 0/2; 0/3, 0/4, che d'ora in poi saranno indicati come vol. I, II, ecc. seguiti dal numero di carta. I tre numeri staccati (più la Scena precedente la Cavatina di Elena) riportano invece le

al periodo compreso tra il declino delle carriere di Cimarosa e Paisiello e i primi successi rossiniani. Lo sguardo del francese su questo breve lasso di tempo si distingue per obiettività e capacità di giudizio e di distacco, rispetto a fatti relativamente recenti:

La scène musicale en Italie était occupée depuis dix ans par MM. Mayer (*sic*), Paër, Pavezi (*sic*), Zingarelli, Generali, Fioravanti, Weigl, et par une trentaine de noms plus ou moins oubliés aujourd'hui, et qui y régnaient tranquillement. Ces messieurs se croyaient les successeurs des Cimarosa et de Pergolèse, le public le croyait aussi [...]. Mayer, Paër, et leurs imitateurs, cherchaient depuis longtemps à (*sic*) adapter le genre allemande au goût italien, et [...] ils avaient des succès (*sic*) flatteurs pour qui n'est pas difficile en admiration³.

La fase “liminare”, cronologicamente sfumata, per comodità definita epoca pre-rossiniana (sebbene in parte sovrapponibile alla carriera del pesarese), come tutti i periodi storici la cui denominazione è anticipata da un ‘pre’, meriterebbe una maggiore considerazione, non tanto in funzione di quel che verrà “dopo” o come generico spartiacque, ma in quanto fenomeno significativo in sé. Esistono tuttavia ostacoli oggettivi all'investigazione di questi primi vent'anni dell'Ottocento, che potremmo così sintetizzare: troppi autori, troppe opere (spesso di difficile reperimento e prive di edizione critica). Due aspetti che possono giustamente essere visti in continuità col periodo barocco: da un lato, un fitto “sottobosco” di compositori dediti al teatro musicale, ancora abbastanza immuni dal processo di selezione qualitativa che caratterizzerà i decenni successivi, anche in forza del gradimento di un pubblico ancora alquanto indulgente; dall'altro, le decine e decine di lavori che si producevano, ugualmente nel genere serio, semi-serio, buffo, farsesco.

Un tratto comune a questa generazione di passaggio è la pressoché totale rarefazione (se non cessazione) della produzione per il teatro musicale nel terzo decennio del secolo, Rossini incluso; un distacco che spesso celava la rinuncia all'adeguamento ai nuovi canoni operistici introdotti da Donizetti, Bellini e in seguito dal giovane Verdi, e che in diversi casi spinse molti a rivolgersi al genere sacro⁴.

collocazioni vol. 9/1: duetto Elena-Pietro, *Conosco il tuo bel foco*; vol. 9/2: duetto Pietro-Vittorio, *Del cor di mia figlia*; vol. 9/3: Scena prima della Cavatina di Elena, *Sempre il vid'io*; vol. 9/4: Cavatina Pietro, *Laura dov'è mia figlia*.

3 Stendhal, *La vie de Rossini*, cit., I, p. 31.

4 A tale proposito, si v. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in ALBERTO BASSO (a cura di), *Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. 9, Torino, Utet, 1993, pp. 59-68: 60-61. Solo considerando gli operisti elencati da Stendhal, vediamo che l'ultima opera di Johann Simon Mayr fu *Demetrio* (1823); l'ultima opera italiana di Ferdinando Paër, *La primavera felice* (1816, a cui però seguirono altri lavori realizzati in Francia); Nicola Zingarelli pose termine alla sua carriera con *Malvina* (1829); Pietro Generali varcò addirittura la soglia degli anni '30 con quattro sue opere (due delle quali postume); Valentino Fioravanti concluse la sua produzione con *Ogni eccesso è vizioso* (1824); Franz Joseph Weigl terminò la sua stagione

Il periodo di «interregno» si caratterizza per una grande varietà nel trattamento di quei numeri, la cui morfologia andrà consolidandosi sulla spinta dello stile rossiniano; gli autori immediati predecessori o contemporanei del pesarese adottarono, nelle loro partiture, una diversità di soluzioni che sarebbe erroneo valutare come un “non ancora”, e che merita invece di essere considerato nella sua molteplicità e complessità. Anche Bottini attinge a un ventaglio abbastanza ampio di soluzioni, optando spesso per schemi formali stravaganti, rispetto a quelli operativi da Rossini in poi; e questo, nonostante la nostra compositrice avesse terminato la sua opera in un periodo in cui il pesarese aveva già prodotto gran parte dei suoi lavori⁵.

Scendendo nel dettaglio riguardo ai tempi di lavorazione dell'*Elena e Gerardo*, recenti ricerche mi hanno portato a collegare alcune testimonianze sia lucchesi, sia bolognesi, all'opera di Bottini. Nella prima parte del mio articolo avevo stabilito un *terminus ante quem* per la conclusione del lavoro: al 22 settembre 1822⁶ risale, infatti, la nota spese del copista Torquato Caroni per la conclusione del lavoro di copiatura del secondo e terzo atto (il primo atto era stato trascritto nella primavera dello stesso anno).

Una notizia interessante, per quanto non dirimente, ai fini dell'individuazione di una data d'inizio del lavoro, ci viene da una testimonianza iconografica, ossia dall'unico ritratto della compositrice, attualmente conservato presso il Museo della Musica di Bologna⁷. Il dipinto ritrae la giovane donna seduta al pianoforte, con un'arpa sullo sfondo (lo strumento di cui era virtuosa). Secondo una lettera di Sebastiano Andreozzi Motroni, padre di Marianna, al cardinal legato di Bologna Giuseppe Albani, il ritratto era stato eseguito immediatamente dopo l'aggregazione di Bottini all'Accademia Filarmonica, avvenuta nel 1820, e nel 1821 era già giunto in città. Ciò che per noi risulta di estremo interesse è che il foglio di musica appoggiato sul leggio del pianoforte (fig. 1) riporta un frammento dell'opera *Elena e Gerardo*,

italiana con *Margarita d'Anjou* (1816), continuando a comporre opere in tedesco.

5 A tale proposito si v. ancora DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., pp. 68-75 ed anche MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921: 894-905.

6 ALESSANDRA FIORI, *Elena e Gerardo di Marianna Bottini. Prima parte: dalla novella al dramma per musica*, in «Codice 602», n. 13, 2022, p. 135 (d'ora in avanti *Prima Parte*). Va tuttavia detto che sulla partitura approntata da Caroni, la mano di Bottini interviene ancora in più punti, con indicazioni agogiche, correzioni di note, ma soprattutto scrivendo in alcuni numeri agilità alternative per i cantanti.

7 Per le notizie riguardanti il ritratto e i documenti bolognesi ad esso collegati si v. LORENZO BIANCONI, MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI, GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, ANGELO MAZZA, NICOLA USULA, ALFREDO VITOLO (a cura di), *I ritratti del Museo della musica di Bologna. Da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze, L.S. Olschki, 2018, pp. 534-536. È tuttavia errata l'affermazione, ivi contenuta, che il brano musicale raffigurato riporti un passaggio del *Requiem*, con cui Bottini ottenne l'affiliazione all'accademia bolognese.

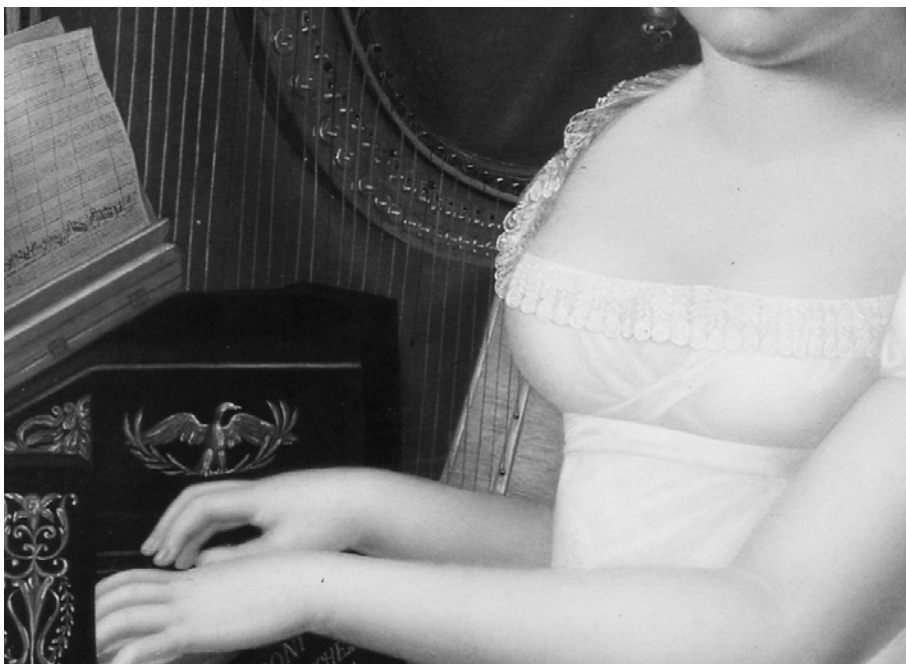


Fig. 1 - Particolare del *Ritratto di Marianna Motroni Andreozzi Bottini*, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della Musica

nello specifico, l'incipit dell'Adagio del finale primo, intonato da Gerardo⁸. Ovviamente non possiamo sapere con quale ordine Bottini avesse proceduto nel comporre la sua opera; sappiamo, però, che già nel 1820 questo brano stava prendendo (o aveva già preso!) forma.

Una valutazione dell'opera *Elena e Gerardo* non potrà prescindere dalla ricostruzione di un quadro di riferimento attento al mondo operistico dei primi due decenni del secolo, anche al fine di poter svolgere confronti con altre partiture e in particolare con quelle possedute da Bottini. Da qui l'importanza di un'altra prospettiva di indagine, rivolta alla comprensione del gusto musicale della compositrice, partendo da alcuni rilievi sulla sua cospicua collezione.

Scorrendo il catalogo del fondo Bottini⁹, possiamo constatare la presenza di musiche di ogni genere in gran quantità: non solo opere, ma numerose composizioni di musica strumentale (specie da camera) e sacra. Limitandoci al genere operistico, la collezione contiene diverse partiture complete, oltre ad una ragguardevole quantità di estratti. A questo punto si rende necessario l'ausilio di alcuni prospetti esplicativi.

Tra le partiture complete, oltre a parecchi lavori dell'amato Rossini (*Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*; *Torvaldo e Dorliska*; *La Cenerentola*; *La gazza ladra*; *Adelaide di Borgogna*; *Ricciardo e Zoraide*; *Zelmira*) troviamo queste altre opere:

P.A. Guglielmi, *Il trionfo di Camilla* (tratto da S. Stampiglia), Napoli, 1795
 J.S. Mayr, *Ginevra di Scozia* (G. Rossi), Trieste, 1801; *Alonso e Cora* (G. Bernardoni, Milano, 1803; *Elisa* (G. Rossi), Venezia, 1804
 G. Meyerbeer, *Emma di Resburgo* (G. Rossi), Venezia, 1819
 S. Nasolini, *La morte di Semiramide* (A.S. Sografi), Roma, 1792
 F. Paër, *Griselda, ossia La virtù al cimento* (A. Anelli), Milano, 1799; *Camilla, ossia Il sotterraneo* (G. Carpani), Vienna, 1799
 G. Paisiello, *Nina, o sia La pazza per amore* (G.B. Lorenzi), San Leucio (Caserta), 1789
 G. Spontini, *La Vestale* (traduzione di G. Schmidt dal libretto francese di É. de Jouy), Napoli 1811
 N. Zingarelli, *Pirro, re di Epiro* (G. De Gamerra), Milano, 1791; *Apelle e Campaspe* (A.S. Sografi), Venezia, 1793

Per quanto concerne gli estratti, il catalogo non sempre ne indica la paternità¹⁰; l'elenco successivo che si riporta, fa quindi riferimento alle sole composizioni attribuite. Per motivi di spazio, non si è potuto inserirne una lista esaustiva, ma solo i titoli di cui la compositrice possedeva i più ampi stralci. Per coerenza col taglio del presente articolo, mi sono limitata alle opere serie o semi-serie, che risultano tra l'altro essere le preferite dall'autrice; inoltre, al fine di eventuali valutazioni su possibili influenze di altri autori, per questi ultimi ho assunto come ipotetico *terminus ante quem* i primi mesi del 1822, nonostante non ci sia noto il periodo esatto in cui la compositrice attese alla sua unica opera.

Anche in merito ai numeri staccati, toccherà di nuovo menzionare il compositore prediletto da Bottini, presente in larga misura anche con brani da altre opere quali: *Demetrio e Polibio*, *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Sigismondo*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Torvaldo e Dorliska*, *Otello*, *Armida*, *Adelaide di Borgogna*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *Eduardo e Cristina*, *La donna del lago*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*, *Matilde di Shabran*, *Zelmira*. Sempre di Rossini troviamo ancora *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*, un'aria e un duetto dalla cantata pastorale *La riconoscenza*, l'aria *Il Trovatore* (*Chi m'ascolta il canto usato*).

F. Basili, *Gli Illinesi* (F. Romani), Milano, 1819
 M.E. Carafa, *Il vascello l'Occidente* (A.L. Tottola), Napoli, 1814; *Adele di Lusignano* (F. Romani), Milano, 1817; *Il sacrificio d'Epito* (Tindario Dalmiro pastore arcade), Venezia, 1819

8 Nel 1822 Bottini fece altresì dono all'Accademia bolognese dell'"Overtura" e del Finale primo dell'opera (I-Baf ms. FA1 2558).

9 Consultabile a questo indirizzo web: <https://www.boccherini.it/wp-content/uploads/2017/03/Catalogo-del-Fondo-Bottini.pdf> [11/10/2023].

10 Un lavoro sulle attribuzioni, benché avviato dalla scrivente, ha dovuto essere abbandonato, in quanto oltremodo indaginoso, se commisurato alle finalità del presente lavoro. Sul fondo in questione si rimanda tuttavia alla Tesi di Laurea di Donato Sansone citata nella prima parte di questo articolo (*Prima Parte*, p. 111, n. 1).

L. Carlini, *La gioventù d'Enrico V* (F. Tarducci), Napoli, 1819
 D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (A.S. Sografi), Venezia, 1797
 P. Generali, *I Baccanti di Roma* (F. Romani), Venezia, 1816; *Chiara di Rosenberg, ossia L'eroina tra le figlie* (L.A. Tottola), Napoli, 1820; *Elena ed Olfredo* (L.A. Tottola), Napoli, 1821
 G. Liverati, *I selvaggi* (G. Schmidt), Londra, 1814
 N.A. Manfroce, *Alzira* (G. Rossi), Roma, 1816
 J.S. Mayr, *Lodoiska* (F. Gonella), Venezia, 1796; *Adelasia ed Aleramo* (L. Romanelli), Milano, 1806; *La rosa bianca e la rosa rossa* (F. Romani), Genova, 1813
 F.S. Mercadante, *L'Apoteosi d'Ercole* (G. Schmidt), Napoli, 1819; *Violenza e Costanza, ossia I falsi monetari* (L.A. Tottola), Napoli, 1820; *Anacreonte in Samo* (G. Schmidt), Napoli, 1820; *Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia* (L. Romanelli), Milano, 1821; *Andronico* (G. Kreglianovich Albinoni), Venezia, 1821
 G. Meyerbeer, *Emma di Resburgo* (G. Rossi), Venezia, 1819; *L'esule di Granata* (F. Romani), Milano, 1822
 F. Morlacchi, *Tebaldo e Isolina* (G. Rossi), Venezia, 1822
 S. Nasolini, *La morte di Mitridate* (A.S. Sografi), Vicenza, 1796
 G. Nicolini, *Traiano in Dacia* (M. Prunetti), Roma, 1807; *Il conte di Lenosse* (G. Rossi), Trieste, 1820; *L'eroe di Lancastro* (G. Rossi), Torino, 1821; *Annibale in Bitinia* (L. Prividali), Padova, 1821
 G. Pacini, *Adelaide e Comingio* (G. Rossi), Milano, 1817; *Il barone di Dolsheim* (F. Romani), Milano, 1818; *La sposa fedele* (G. Rossi), Venezia, 1819; *Vallace, o L'eroe scozzese* (F. Romani), Milano, 1820; *La sacerdotessa d'Irmisul* (F. Romani), Trieste, 1820; *Cesare in Egitto* (J. Ferretti), Roma, 1821
 F. Paër, *Griselda, ossia La virtù al cemento* (A. Anelli), Parma, 1798; *Camilla, ossia Il sotterraneo* (G. Carpani), Vienna, 1799; *L'Agnese* (L.G. Buonavoglia), Parma, 1809
 S. Pavesi, *Teodoro* (G. Rossi), Venezia, 1812; *Antigona e Lauso* (L. Romanelli), Milano, 1822¹¹

Un ultimo prospetto mi è stato suggerito dal lavoro di Daniele Carnini *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800- 1813): il finale centrale*¹². Nel secondo capitolo lo studioso propone una tabella¹³ dei cosiddetti *Compositori dell'«interregno»*, che mi ha condotto ad un raffronto con le musiche possedute da Bottini (Tab. 1). Come già precedentemente segnalato, l'elenco, in cui ho disposto i compositori in base alla loro consistenza nel testo, non può che limitarsi ai brani attribuiti.

11 Colpisce che dell'opera *Giulietta e Romeo* di Zingarelli Bottini possedesse un unico numero: *Ciel pietoso, ciel clemente*.

12 Tesi di Dottorato in Musicologia, Università di Pavia, 2007. Sul concertato finale, si v. inoltre SCOTT LESLIE BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early 'Concertato' Finale*, in «Journal of the Royal Musical Association», vol. 116, n. 2, 1991, pp. 236-266.

13 Ivi, p. 31.

COMPOSITORE	BRANI
Johann Simon Mayr (1763-1845)	63
Ferdinando Paër (1771-1839)	44
Pietro Generali (1773-1832)	33
Stefano Pavesi (1779-1850)	27
Giuseppe Nicolini (1762-1842)	22
Nicola Zingarelli (1752-1837)	19
Giuseppe Finco Farinelli (1769-1836)	13
Francesco Morlacchi (1784-1841)	13
Sebastiano Nasolini (1768-1799? 1806?)	11
Pietro Carlo Guglielmi (1772-1817)	10
Nicola Manfroce (1791-1813)	10
Marco Antonio da Fonseca Portugal (1762-1830)	9
Nicola Vaccai* (1790-1848)	9
Carlo Coccia (1782-1873)	8
Carlo Evasio Soliva*	8
Joseph Weigl (1766-1846)	5
Vincenzo Lavigna (1776-1836)	4
Ferdinando Orland (1774-1848)	4
Giuseppe Mosca (1772-1839)	2
Vittorio Trento (1761-1833)	2
Giacomo Cordella (1786-1846? 1847?)	1
Valentino Fioravanti (1764-1837)	1
Manuel Garcia (1775-1832)	1
Giovanni Pacini (1796-1867)	1
Pietro Raimondi* (1786-1853)	1
Giacomo Tritto (1733-1824)	1
* gli autori indicati con l'asterisco sono invece ricavati dal testo di Fabrizio Della Seta, <i>Italia e Francia nell'Ottocento</i> ¹⁴ .	

Tab. 1

La preferenza accordata ai lavori di Mayr e Paër conferma il netto distacco qualitativo, già riconosciuto anche dai contemporanei, tra questi autori e gli altri operisti coevi; è del tutto in linea col gusto del periodo anche la presenza di numerosi lavori di Generali e Pavesi. Tra i soggetti favoriti, vi è una prevalenza (anche questa, specchio dei tempi) delle trame storiche e romanzesche rispetto a quelle di ispirazione classica; ma anche alcuni lavori la cui ambientazione riflette il nascente gusto per l'esotico e il barbarico.

Bottini si orienta su un'ambientazione medievale e, come già rimarcato nella prima parte di questo articolo, su una trama che, per quanto sia improprio definire a tinte fosche, racchiude una scena cimiteriale, con tanto

14 DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 60.

di profanazione della tomba dell'amata. Sempre precedentemente abbiamo rilevato come questa scelta potesse inscrivere nella voga del genere gotico, che aveva raggiunto anche l'Italia: senza voler anticipare argomenti di cui tratteremo oltre, va detto che sarà proprio questa ambientazione a stimolare la creatività della compositrice, in misura maggiore rispetto, ad esempio, ai primi due finali d'atto.

A differenza di quanto si può evincere dalla partitura orchestrale, da cui furono eliminati tre numeri, presenti solo in forma di libri parte, l'opera consta di ventitré numeri (e non venti) così ripartiti: tre numeri solistici della protagonista Elena (soprano) – tra cui il «Rondò» in chiusura dell'opera, con aggiunta del coro; tre del protagonista Gerardo (contralto *en travesti*) – di cui due col Coro –; due del deuteragonista Vittorio (tenore); due di Pietro (basso); un'aria della comprimaria Laura (soprano). Quanto ai duetti, Elena ne ha due con Gerardo, uno con Pietro ed uno con Vittorio; anche Gerardo, oltre ai due con Elena, ne ha due, ugualmente con Vittorio e con Pietro; Pietro e Vittorio hanno un duetto. Nell'opera è inserito anche un quartetto (o meglio, un *quartettino*), quasi alla fine del primo atto, ed un quintetto a conclusione del secondo. Tra i numeri con coro abbiamo, tipicamente, l'«Introduzione», in cui cantano anche Laura e Pietro; una «Marcia e Coro» a metà del primo atto; il finale primo; le prime tre scene del secondo atto; la «Scena e Rondò» di Gerardo, sempre nel medesimo atto (quella di ambientazione cimiteriale) e il «Rondò Elena» in chiusura dell'opera.

Elena e Gerardo è un dramma per musica in tre atti, di cui l'ultimo estremamente breve, come spesso accadeva all'epoca, qualora librettista e musicista avessero optato per questa suddivisione. Nella prima parte del mio articolo davo conto di alcune debolezze drammaturgiche, rilevate dal critico Fabio Gritti, a proposito dell'omonima *pièce* teatrale di Giovanni Pindemonte (Venezia, 1795¹⁵). Gritti vi scorgeva tre difetti principali: la sua mancata appartenenza ad un genere definito, dal momento che non si poteva ritenere tragedia un'azione i cui protagonisti non fossero né nobili né eroi; l'aspetto oltremodo morboso della scena cimiteriale; la caduta di tensione a metà del secondo atto. Infatti, nel momento in cui, circa a metà del dramma, Elena esce dal proprio stato di morte apparente, quanto accadrà in seguito (ovvero l'ira di Pietro verso la figlia e la sua opposizione alle nozze) non rappresenterà che un'appendice piuttosto inconsistente, utile giusto per tirare in lungo fino all'ultimo atto.

Non sappiamo se l'anonomo librettista di *Elena e Gerardo*, o la stessa Marianna Bottini, ebbero occasione di conoscere l'opinione del Gritti, poiché le modifiche apportate alla trama paiono comunque in linea col passaggio dal teatro di parola all'opera seria. Innanzitutto, la nobilitazione dei personaggi: Pietro, da militare al seguito del Gattamelata, nell'introduzione

al primo atto viene salutato, con adeguata enfasi musicale, come «onore d'Italia e dell'Adria». Un simile trattamento subisce anche la figura di Gerardo, che da mercante viene trasformato in diplomatico, di ritorno da una delicata ambasceria presso il sultano: ed anche qui sarà soprattutto la musica a non lasciare dubbi in proposito.

Un'altra operazione di norma necessaria, nel passaggio dall'azione recitata a quella cantata, era la riduzione degli attori: il personaggio di Vittorio va a compendiare ben cinque figure maschili amichevoli e collaborative; la nutrice Laura è l'unica confidente, laddove nel dramma anche la cognata di Gerardo, Bianca, svolgeva un ruolo simile¹⁶; Paolo, padre di Gerardo, viene eliminato, così come la figura dell'amico di famiglia Canziano. Pietro, padre di Elena, è l'unico Oppositore, che muta semplicemente la sua posizione da intralcio inconsapevole ad inflessibile avversatore del matrimonio della figlia. Bottini, però, evidentemente incline alla fascinazione per le atmosfere lugubri e raccapriccianti, non rinuncerà alla scena nel cimitero ed anzi, come si è detto, curerà questo momento con grande impegno: la giovanissima Marianna, attraverso i suoi gusti, rivela di essere profondamente influenzata da quel che Fabrizio Della Seta definisce «ipersistema del romanticismo popolare¹⁷».

Quanto al calo di tensione dopo questa scena, sappiamo che un dramma musicale ha tutto l'agio di poter prolungare i momenti di dissidio tra i personaggi; operazione sicuramente più difficoltosa nel teatro recitato. Si potrebbe comunque obiettare al Gritti che, a ben considerare, il comportamento di Pietro non appare nemmeno tanto illogico: un genitore, che già dalla prima scena si mostra in ansia per le sorti della figlia – e peraltro tenuto all'oscuro della sua vita affettiva –, una volta scampato il pericolo e passata la paura, sfogherà sulla ragazza tutta la propria collera.

Come si era detto, il libretto di *Elena e Gerardo* è un testo tutt'ora di autore ignoto, emerso tra le carte scolastiche dell'alunna Bottini, redatto in brutta copia – quindi con segni di correzione e di rimando –, la cui mano non corrisponde a quella della compositrice e nemmeno ad una delle due poete lucchesi, accademiche dell'Arcadia, su cui avevo riposto qualche aspettativa: la

16 Riportiamo qui l'elenco dei personaggi, così come lo si legge sul libretto conservato presso l'Archivio di Stato di Lucca (AS-LU, Archivi di famiglie e di persone, Archivio Bottini, n. 24):

Attori

Pietro Candiano Patrizio Veneto.

Elena, di lui figlia.

Paolo, magistrato della Repubblica.

Gerardo, di Lui figlio

Vittorio, altro Patrizio.

Laura, confidente di Elena.

Coro di servi di Pietro [in realtà ci sono anche servitori di Gerardo]

Coro di Veneziani.

17 DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 10.

15 *Prima Parte*, pp. 119-121.

prima, Maria Costanza Francesca Moscheni *alias* Dorilla Peneia (1786-1831), già autrice di un testo musicato da Bottini; la seconda, Teresa Bandettini, altrimenti conosciuta come Amarilli Etrusca (1763-1837), amica – forse anche amante – di Giovanni Pindemonte negli anni veneziani. Il testo poetico non presenta soluzioni versificatorie particolarmente originali; i metri di gran lunga adoperati, come nella gran parte delle opere ottocentesche, sono ottonari e settenari, seguiti a distanza da senari e quinari doppi e semplici; compaiono talvolta i decasillabi.

L'organico orchestrale dell'opera prevede la seguente formazione:

un flauto (anche ottavino); due oboi (anche corno inglese), due clarinetti, un fagotto, due (o tre) controfagotti
due corni, due trombe, due tromboni
grancassa, sistri
archi
arpa¹⁸

Nella collezione di Bottini sono presenti più di cento ouvertures, contando solo gli estratti (a cui va aggiunta la ventina di partiture complete): possiamo ben dire che questa raccolta abbia rappresentato un buon punto di partenza quanto a materiale di studio e fonte di ispirazione per la giovanissima compositrice! Per un esame dell'«Overtura» di *Elena e Gerardo* (vol. I, cc. 1v-30) converrà partire dallo schema dell'archetipo rossiniano elaborato da Philip Gossett¹⁹:

Introduzione lenta iniziale, formata da

- parte introduttiva saldamente ancorata alla tonalità d'impianto
- sezione melodica con strumento solista (generalmente: strumento a fiato)
- prolungamento sulla dominante

I - V

Sezione veloce principale

Esposizione:	1° Tema	I
Ponte	I ... II - V	
2° Tema	V	
Crescendo	V	
Cadenze	V	
Transizione	V ... V	
Ripresa	1° Tema	I
Ponte	VIb ... - V	
2° Tema	I	
Crescendo	I	
Cadenze	I	

Già dagli ultimi anni del Settecento era consuetudine aprire l'ouverture con un tempo lento: uso da cui non si distacca nemmeno Bottini²⁰. L'assetto tripartito del tempo lento emula la struttura indicata da Gossett: un rapido motivo scalare ascendente ai clarinetti e violini, accompagnato da radi, ma pieni accordi ribattuti, in levare, di tutti gli strumenti, sottolineati da colpi di grancassa (*catuba*), a cui, dopo 7 misure, si fa seguire un motivo lirico suddiviso tra i legni (nell'ordine: clarinetto, oboe e flauto), accompagnati dagli arpeggi degli archi; un'ultima sezione conclude sulla dominante, per reintrodurre la tonalità d'impianto dell'*Allegro*.

Il movimento veloce ripropone la struttura più comunemente adottata nel periodo, ispirata alla forma-sonata bitematica, ma senza sviluppo, sostituito dal cosiddetto *crescendo*²¹. Distaccandosi dalla consuetudine rossiniana, però, che vede spesso la presentazione del primo tema ai violini²², Bottini la affida al clarinetto: si tratta di un tema cromatico ma armonicamente statico; esteso e non particolarmente incisivo, a struttura rigidamente squadrata di antecedente-consequente ed interamente basata su due spunti musicali (es. 1).

20 Purtroppo l'indicazione di tempo sul manoscritto risulta mutila, a causa di una rifilatura del margine superiore della carta: ciò che si legge è: [...]*no* (o [...]*mo*): *Lento*; 50 c. Il tempo è un c, la tonalità Re.

21 Nella sessantina di ouvertures del primo ventennio dell'Ottocento che ho considerato, la costruzione in quasi forma-sonata è adottata nella maggior parte dei casi. Più raramente, nel movimento veloce si registrano strutture monotematiche (S. Mayr, *La rosa bianca e la rosa rossa*; F. Paër, *La Camilla, ossia Il sotterraneo*); tripartite (G. Sarti, *Giulio Sabino*, G. Rossini, *Bianca e Falliero*); col ponte in forma abbreviata (F. Basili, *Gli Illinesi*); senza ponte (F.S. Mercadante, *La vergine del sole*). Alcuni autori fanno precedere il movimento lento da una breve sezione in tempo rapido (G. Pacini, *Adelaide e Comingio*; F.S. Mercadante, *Violenza e Costanza*, ma si pensi anche al Vivace iniziale di *Bianca e Falliero*); una struttura originale è rappresentata dall'ouverture dell'*Armida* di Rossini, che propone una sorta di rondò.

22 Tra le ouvertures esaminate, solo una decina affida il primo tema a uno strumento a fiato, mentre le rimanenti lo assegnano sempre ai violini (a volte raddoppiati dal flauto), o comunque agli archi.

18 Lo strumento, ricordiamolo, di cui Bottini fu virtuosa ed anche insegnante.

19 PHILIP GOSSETT, *The Overtures of Rossini*, in «19th-Century Music», vol. 3, n. 1, 1979, pp. 3-31.

Es. 1 - Elena e Gerardo, vol. I, cc. 4v-6

A seguito di questa prima esposizione, il motivo iniziale, accompagnato dall'entrata di tutta l'orchestra, si ripete, partendo dal VI grado abbassato (Sib) ed arrivando al III (Fa, relativa maggiore della tonalità d'impianto). Segue il ponte, che propone di seguito tre differenti idee musicali: le prime due fortemente iterative, costituite da movimenti scalari e replicate ciascuna due volte; la terza a configurazione più ritmica. Si parte ancora una volta da Sib, per approdare al II grado, che prepara l'entrata del secondo tema alla dominante La, esposto dal flauto: una soluzione più in linea con l'uso del periodo, che spesso assegnava ai legni questa seconda unità motivica²³.

23 Sempre tra le opere considerate, almeno una metà opta per questa scelta. Le rimanenti partiture affidano ai violini – a volte raddoppiati dal flauto – anche il secondo tema. Più avanti negli anni, il secondo tema può vedere anche l'impiego degli ottoni: ricordiamo qui la *Nitocri* di Mercadante, in cui questa sezione vede l'utilizzo di clarinetto e corno; oppure la *Medea* di Pacini, che insieme a flauto e clarinetto inserisce la tromba.

Manifestamente, Bottini non imposta il brano sul principio del contrasto tematico²⁴, dal momento che il secondo tema deriva di fatto dalla coda del primo (es. 2) ed anche colore timbrico e condotta orchestrale che accompagnano i due motivi non subiscono alcuna variazione, riproponendo i medesimi accordi staccati degli archi.

Es. 2 - Elena e Gerardo, vol. I, cc. 13r-v

Dopo l'esposizione del secondo tema, l'archetipo rossiniano prevede l'inserimento del ben noto *crescendo*²⁵. In un recente articolo Federico Gon²⁶ fa notare come molti compositori precedenti o coevi a Rossini avessero adottato soluzioni diverse rispetto alla "regola" rossiniana, i cui tratti caratteristici possiamo così riassumere: triplice iterazione di una frase squadrata di quattro, otto, sedici battute; melodia articolata in antecedente-consequente; oscillazione tonica-dominante, che di fatto conferisce a questa sezione un carattere statico, simile a un pedale; successivo inserimento di un più breve inciso melodico (spesso ricavato dal precedente), ripetuto due o quattro volte, accompagnato da un'accelerazione del ritmo armonico; progressiva intensificazione del volume sonoro ed incremento timbrico dell'orchestra, di norma ottenuto spostando gli strumenti sulle tessiture più acute. Nel suo contributo Gon si concentra su un altro aspetto distintivo del *crescendo* alla Rossini, ovvero la strutturazione dell'inciso come impalcatura ad incastro (*Gerüstbau*):

La natura ritmica dell'inciso, [...] segue una sorta di *Gerüstbau*, e cioè un "periodo fisico" basato sulla somma di $2+2=5$, in cui il modulo di quattro battute non è autosufficiente ma trova piena risoluzione melodica, metrica e armonica solo nella quinta battuta, che è al tempo stesso la prima del periodo successivo; ed è questa la ragione per cui non tutti gli incisi di Rossini siano adatti a generare un *crescendo*²⁷.

24 Anche su questo aspetto si danno soluzioni eterogenee tra i compositori del primo ventennio del secolo: poco più di un terzo delle ouverture considerate decidono per un netto contrasto tematico.

25 Si sa che all'epoca nacque una vera e propria diatriba sulla paternità di questo marchio stilistico.

26 FEDERICO GON, «Melodia semplice, ritmo chiaro»? Alcune (ri)considerazioni sul *tòpos* del *crescendo* rossiniano, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», a. XXIII, n. 1, 2017, pp. 73-98.

27 Ivi, p. 80.

Andando ad esaminare il *crescendo* di Bottini (l'annotazione sulla partitura è: *cresc. a poco a poco*), notiamo che la giovane compositrice ha assimilato il procedimento di $2+2=5$, poiché il suo inciso melodico-ritmico trova risoluzione sulla quinta battuta (es. 3):

Es. 3 - *Elena e Gerardo*, vol. I, cc. 14-15

Le ripetizioni dell'inciso sono quattro (e non tre) e ad ogni replica si aggiungono strumenti: agli archi e al sistro della prima enunciazione si aggiungono corni e clarinetti; di seguito gli altri legni (flauto, oboi, fagotto, controfagotto), più trombe e trombone; infine, la grancassa.

Dopo questa quadruplicata iterazione, tuttavia, non vi è alcuna intensificazione successiva, col l'inserimento di un inciso più breve, e nemmeno accelerazione del ritmo armonico, bensì alcune volatine di flauto e violini, che ci riportano – e questa è forse l'anomalia più significativa – alla riesposizione del primo tema alla dominante²⁸. Questa volta la sua enunciazione è affidata al flauto; l'accompagnamento, senza troppa inventiva, è sempre il medesimo adottato nell'esposizione. Il ponte successivo appare in forma abbreviata ed è seguito dall'enunciazione del secondo tema nel modo maggiore della tonalità d'impianto. Fa la sua ricomparsa anche il *crescendo*, con triplice ripetizione del motivo, a cui seguono le consuete cadenze, che portano il brano a concludere su Re maggiore.

In buona sostanza, l'ouverture di Bottini si distacca in diversi punti dal cosiddetto archetipo, mettendoci già sull'avviso che, seguitando nell'analisi del lavoro, ci confronteremo con altre peculiarità morfologiche.

L'uso di far seguire alla sinfonia un'Introduzione con coro è già indicato come soluzione preferibile, rispetto ad un'apertura con recitativo (abituale

nel teatro musicale barocco), grossomodo dagli anni '90 del Settecento²⁹; e diverrà la prassi di gran lunga più frequente nelle opere di inizio Ottocento³⁰. All'introduzione corale vengono immancabilmente affidati testi di carattere laudatorio o celebrativo, di cordoglio o turbamento, di preghiera. Si tratta spesso di un coro maschile a due o tre parti³¹, che può prevedere l'inserimento di voci solistiche, sebbene raramente di quelle dei due personaggi principali, a cui si riserva un'entrata differita, proprio per far risaltare maggiormente la loro comparsa. L'introduzione con coro può essere riservata unicamente a questa formazione vocale, oppure può includere un recitativo, ma anche un'aria solistica mono o bipartita; la struttura può essere strofica (se il numero è esclusivamente corale), ritornellata³², o multi-sezione, in questo caso procedendo da un tempo lento ad uno o più tempi veloci; di norma quest'ultima soluzione è agevolata da un cambio di metro poetico.

Nella sua struttura, l'introduzione di *Elena e Gerardo* (vol. I, cc. 31-70) segue uno schema abbastanza usuale: un avvio strumentale assai solenne, coi legni al completo, due corni e due trombe; l'attacco del coro (tre parti maschili) a scansione omoritmica, associato ad interventi vocali di Laura, che col coro condivide il testo; infine, una sezione più estesa assegnata a Pietro. Quest'ultima parte, benché alternata a sezioni corali, ricalca i due tempi di un'aria bipartita Adagio/Allegro; la prima sezione caratterizzata da una condotta decisamente belcantistica, la seconda da una rapida sillabazione³³.

Un aspetto da rimarcare è la configurazione dialogica del testo poetico: la tendenza ottocentesca ad una sempre maggiore interazione tra coro e solisti, trova qui una sua concreta applicazione. Tra le decine di opere che Bottini ebbe senz'altro a conoscere, l'iniziale scambio di battute tra coro e solista è un fenomeno ancora occasionale, specie nel genere serio³⁴: il personaggio

29 A questo proposito si v. LORENZO MATTEI, «Sai tu come comincia il dramma?»: sull'Introduzione con Coro nell'opera seria in Italia (1778-1800), in «Studi Musicali», a. XXXIV, n. 2, 2005, pp. 375-420.

30 Tra la sessantina di lavori esaminati, appartenenti al primo ventennio dell'Ottocento, si aprono con un recitativo solo *La Vestale* di Spontini (1811); *Demetrio e Polibio* di Rossini (1812) e dello stesso *La donna del lago* (1819); *Gli Illinesi* di Basili (1819); *Anacreonte in Samo* di Mercadante (1820).

31 Nel campione considerato, il coro misto viene adottato nell'Introduzione di *Adelasia ed Aleramo* di Mayr; *Il barone di Dolsheim*, *Il falegname di Livonia*, *La schiava di Bagdad* di Pacini; *L'eroismo in amore* di Paër; *Ciro in Babilonia*, *Aureliano in Palmira*, *Adelaide di Borgogna*, *Edoardo e Cristina*, *La donna del lago*, *Bianca e Falliero* di Rossini. Un coro solo femminile apre *Medea* di Mayr.

32 In diverse opere uno stesso ritornello corale va ad incorniciare una sezione centrale, anche variamente articolata (per es. nel primo atto, scena 12 dell'*Anacreonte in Samo* di Mercadante).

33 La struttura di questo primo numero si può così schematizzare:

Allegretto – Sib, c, settenari

Col Canto (entrata di Pietro)

A tempo Andante,

Allegro Moderato, settenari, indi senari doppi

(anche se il cambio di metro, stranamente, non coincide con l'inizio di una nuova sezione)

Più mosso

34 Nel campione delle opere considerate, troviamo una situazione analoga nel *Falegname di Livonia*

28 Tra le ouverture considerate, non ne ho trovata nessun'altra che applichi questa soluzione.

collettivo ed il singolo formulano, semmai, riflessioni “parallele”, che raramente giungono ad intrecciarsi, conferendo alla prima scena un carattere sostanzialmente statico. Come invece si diceva, nella nostra opera il numero presenta un testo interlocutorio, di contenuto quasi confidenziale, pur non rinunciando agli aspetti formali del brano corale di tipo encomiastico. Si riscontra, per così dire, una sorta di contrasto tra un andamento musicale tipicamente marziale, imponente, con tutti gli elementi distintivi della fanfara, ed uno scambio dialogico a contenuto privato e personale tra Pietro e i suoi servitori, nella riservatezza delle mura domestiche:

CORO E LAURA

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

PIETRO

Che giova allori e palme
mieter fra mille eroi
se fra gli affanni poi
geme trafitto il cor?

In questo momento introduttivo, in coda al quale si inserisce nuovamente Laura, con la richiesta ai servitori di andarsene e lasciare il padrone tranquillo, già deve emergere il carattere di un padre preoccupato per lo stato di prostrazione della figlia (che in realtà è triste per la lontananza dell'amato) e desideroso di renderla felice.

La scena che fa da contrappeso all'introduzione è quella dei festeggiamenti per il ritorno di Gerardo in patria, che condivide col primo numero il medesimo carattere di solennità, pur presentando una struttura più estesa (vol. I, cc. 131-172³⁵).

Dopo un'introduzione orchestrale in tempo di marcia, entra il coro maschile (ancora a tre parti): a brevi acclamazioni si alternano altrettanto brevi frasi in imitazione; il tutto sull'armonia tonica-dominante, tipica della marcia. Dopo un recitativo accompagnato, a cui si aggiungono altre due voci – quelle di Vittorio e di un «uffiziale»³⁶ –, la Cavatina di Gerardo si apre con una parte orchestrale in tempo *Allegro*, ritmicamente incalzante, con

di Pacini, nell'*Agnese e Leroismo in amore* di Paër, nell'*Attila* di Farinelli; in *Violenza e costanza* di Mercadante e nelle opere di Rossini *Maometto II*, *Matilde di Shabran*, *Ricciardo e Zoraide*, *Sigismondo*, *Zelmira*. Altre opere presentano strutture più estese, che vedono coinvolto il coro anche in una o due scene successive alla prima e che quindi presentano una configurazione più articolata. Pensiamo alla *Medea* di Mayr o all'*Ermione* di Rossini.

35 N. 8 Marcia e Coro:

Allegro – Mib magg., c, settenari

N. 9 Recitativo, Cavatina e Coro:

Allegro – Mib magg., c, versi sciolti

Allegro – Sib magg., c, decasillabi

Adagio – Sib magg., c

Allegro – Sib, c

Allegro – Sib, c

36 Su una strofa tetrastica di settenari suddivisa tra i due: «Vittorio - Per te più altera l'Adria / cresce l'antico onore / Uffiziale - Tu dell'amata Patria / la gloria fai maggiore».

volate degli strumentini e degli archi acuti; la parte vocale, assai breve, è accompagnata dai soli archi e ricca di colorature; anche il Cantabile (*Adagio*), che consta di appena 16 misure, prosegue in stile fiorito, punteggiato dai controcanti di flauto e clarinetto. Nonostante la diversa indicazione agogica, e al netto di tutte le agilità e cadenze, le melodie di queste due sezioni sono equiparabili, poiché propongono una successione di frasi mai identiche, ma sempre simili, ferme tra armonie di I e V grado e modellate invariabilmente sul ritmo anapestico del decasillabo (es. 4).

Tut-to il mer - to se cre - sce u-na pian - ta Tut-to il

mer - to se i-nol - tra-si un fio - re Tut-to il mer - to se i-nol - tra-si un

fio - re è del suol che l'in - fu se vi -

go - re è del Ciel che rug-gia - da gli die' è del suol... etc.

Es. 4 - *Elena e Gerardo*, vol. I, 150v-152

Anche in questo caso Gerardo, col suo intervento, risponde alle lodi tributategli dal coro/popolo, ma minimizzando i meriti personali ed attribuendo piuttosto i propri successi all'essere nato sotto gli «influssi d'un libero cielo»; l'afflato patriottico di quest'ultima frase offre lo spunto per un ritorno del coro, che col suo incedere energico e marziale ora loda Venezia. Di tutt'altro carattere sarà, però, la Cabaletta, poiché Gerardo, in cuor suo, non vede l'ora di riabbracciare l'amata Elena («Ma dell'Adria son vanto maggiore / del mio ben le sembianze divine / è quel labbro è quel ciglio è quel crine / che far serva quest'alma poté»); sicché quest'ultima sezione vede l'accostamento di due diverse intenzioni (non a caso l'ultima strofetta di Gerardo, nel libretto manoscritto, appare indicata come «a parte»): il coro, sostenuto dall'orchestra e raddoppiato dagli ottoni, procede per quarte e quinte con intervalli ampi, mentre il canto di Gerardo è sostenuto solo dagli archi. Coro e solista si alternano, per poi unirsi nelle cadenze. Chiude questa lunga sezione, a mo' di cornice, la stessa marcia con cui si era aperta.

Tra i brani a maggiore sviluppo, figurano naturalmente i finali d'atto. Il

Elena
Oh... ciel! qual tre-mo-re qual af-

Laura
pri! Oh... ciel! qual pal-lo-re, di quel

Gerardo
Oh... ciel! qual pal-

Vittorio
Oh... ciel! qual pal-lor,

Pietro
Oh... ciel! qual

5
fan - no, qual tre-mor-qual af-fan - no im-prov-vi - sol'qual tre-mo-re qual af-flo-ri-do, flo-ri-do, vi - sol'qual tre-mo-re qual af-lor, di quel flo-ri-do vi - so, qual pal-qual pal-lor, di quel flo-ri-do, vi - so, qual pal-lor, tre-mor qual af-fan - no

9
fan - no im-prov-vis - sol! Ah, cru-do a-mor! fan - no di quel vol-to, le-ro-se co-pri! lor, le-ro-se co-pri! [volto - non in libretto] di quel vol-to le-ro-se co-pri! al-mia-mor-tu-ri-spon-di co-si?

Es. 5 - Elena e Gerardo, vol. II, cc. 86v-88

finale primo (vol. II, cc. 73-144), in linea con uno dei *tòpoi* drammaturgici più frequenti, si apre con un coro nuziale³⁷, nell'imminenza di un matrimonio che

ovviamente non sarà celebrato. Potrebbero qui trovare posto a pieno titolo i registri vocali femminili, ma l'unica concessione è l'inserimento di alcuni interventi solistici di Laura, che si alternano ad una formazione maschile a tre parti.

Il colpo di scena – ossia la proclamazione di Elena sposa di Vittorio – avviene nel recitativo strumentato successivo al coro (Pietro: «La man porgi a Vittorio / e sii felice»); ad esso segue una prima sezione dialogica tra padre e figlia, su versi decasillabi e non ancora definita melodicamente (*Adagio - Allegro - molto rall.*). L'*Adagio* che segue, in cui proseguono i decasillabi, si potrebbe indicare come qualcosa di simile ad un “concertato di stupore”, sebbene molto breve, che vede la sospensione del dialogo e considerazioni «a parte» dei protagonisti; si tratta peraltro dell'unico brano dell'opera che racchiude una sezione contrappuntistica a voci sole (es. 5).

La sezione successiva³⁸ risulta dalla concatenazione di frasi ad incastro, ottenute combinando diversamente fra loro una decina di spunti melodici: riproposti quasi letteralmente, abbelliti, abbreviati o allungati da cadenze, parafrasati, esposti su gradi e scale differenti. Qui l'azione procede; i personaggi dialogano fra loro portando allo scoperto i reciproci dissidi: Elena e Gerardo vorrebbero rivelare tutto; Vittorio, per amicizia verso i due amorosi, si scioglie dall'impegno di matrimonio contratto con Pietro; quest'ultimo inveisce contro la figlia, ripudiandola per il rifiuto alle nozze (pur ignorando, fin quasi alla fine del dramma, l'impedimento all'origine del diniego e l'identità del suo amato).

L'*Adagio* che segue (3/4 - Fa maggiore) vede di nuovo la sospensione dell'azione: i personaggi si rivolgono al Cielo, pregando affinché si appiani questa situazione di massimo disaccordo («Si plachi, si mova / un Nume pietoso! / Che istante penoso!... / Ah, Ciel, che sarà?»). Il medesimo testo viene inizialmente cantato, una voce alla volta, su una stessa melodia, variata ed esposta ad ottave differenti (contralto, tenore, basso, soprano). A partire dalla seconda enunciazione, alla linea solistica le altre voci si aggiungono con brevi controcanti; e nel seguito del brano le parti andranno sovrapponendosi, per moto obliquo (Pietro e Vittorio) e per terze e seste (Elena e Gerardo); mentre la parte di Laura avrà solo funzione armonica. La quartina di senari si ripete per intero cinque volte, terminando, poi, sulla chiusa tanto efficace quanto abusata: «Che sarà?».

L'*Allegro Molto* che conclude l'atto (♩ - Sib maggiore) consiste nella ripetizione vorticosa di una quartina di senari («Da noi che volete / oh barbare stelle? / Or calma ponete / a queste procelle») musicata seguendo il procedimento del crescendo e coinvolgendo voci e strumenti secondo lo schema riportato (i numeri romani corrispondono alle enunciazioni complete del testo).

37 *Bel dio che sorridi* - *Allegro* - c - Mib maggiore, senari.

38 *Allegro* - [Adagio] - A Tempo - Adagio - Tempo Primo - c - Fa magg., settenari.

Primo Crescendo

- I. Elena, Gerardo
corni, trombe, archi
- II. Laura, Vittorio, Pietro
corni, trombe, archi
- III. 5 protagonisti + Coro
flauto, oboe, clarinetti, fagotto, corni, trombe, tromboni, archi

Abbiamo, quindi, la triplice ripetizione di un motivo di otto battute, formato da antecedente-consequente, su un'oscillazione tonica-dominante (questa volta senza *Gerüstbau*). Ma la sequenza delle iterazioni non si interrompe: nuove repliche del testo sono in seguito caratterizzate da un raddoppio dei valori e da un venir meno dell'elemento melodico in favore di quello armonico-accordale: un modo di procedere all'epoca abbastanza consueto. In questa sezione intermedia (di una settantina di battute), oramai bloccata su due accordi, al fine di ovviare alla fissità armonica, si punta sulla variazione delle condotte vocali e strumentali (accordi tenuti, staccati, arpeggi, scale) e sugli impasti timbrici, caratterizzati soprattutto da entrate e uscite del coro. Ciononostante, tutto esprime immobilità, sgo-mento, inazione.

Il distacco dall'ossessiva iterazione della diade armonica, prepara un episodio dinamico, ossia un dialogo – ma sempre su versi lirici e senza modifiche del *tactus* – tra Elena che, sostenuta dai presenti, implora perdono ed il padre ostinatamente fermo sulle sue decisioni. Il pronunciamento lapidario di Pietro è intonato su valori lunghi e drammatici accordi tenuti dell'orchestra («Vanne, non ho più figlia, / non hai più genitor!»); la reazione di Elena, al contrario, appare convulsa e frammentata (le indicazioni del libretto riportano: «gettandosi qua e là nella massima desolazione»), e poggia sull'andamento «singhiozzante» di clarinetti e violini («O padre!... O sposo!... O amor!»). Il coro ed i presenti esprimono parenteticamente il loro sconcerto con una frase omoritmica («Stelle, chi vide mai / più smisurato orror!»). Ma il confronto tra padre e figlia prosegue, concitato, tra le invocazioni delle altre voci, espresse sia individualmente, sia coralmente. Questo momento d'azione giunge al termine, su un ultimo scambio di battute: «Vederti più non vo'»; «Padre!... Gerardo! Io moro... / ma a' piè del genitor». Il libretto riporta la seguente indicazione: «Qui Elena con estrema tenerezza deve gettarsi a' piedi del padre e chiamarlo "Padre" indi un'occhiata a Gerardo, una al cielo, e cadere in terra come morta». Lo sconcerto seguente di Pietro, la cui voce appare musicalmente isolata ed accompagnata da figure di *suspiratio* agli archi («Qual fiero m'assale / rimorso ed orror!»), prelude ad una ripresa (testo e musica) del crescendo precedente, secondo uno schema di poco variato, e prolungato dalle consuete cadenze:

Secondo Crescendo

- I. Gerardo, Vittorio
corni, archi
- II. Laura, Pietro
corni, trombe, archi
- III. Gerardo, Laura, Vittorio, Pietro + Coro
flauto, oboe, clarinetti, fagotto, corni, trombe, archi

Se confrontiamo questo Finale col modello-tipo delineato da Carnini nel lavoro precedentemente citato³⁹ (modello, per ammissione dello stesso autore, da assumere con molte cautele e in cui, per scelta, vengono impiegati solo parzialmente i termini riferibili alla «solita forma»), possiamo rilevare similitudini e difformità. È presente una sezione preparatoria (il coro nuziale), a cui fanno seguito un breve recitativo strumentato ed un altrettanto stringato scambio tra padre e figlia. Il colpo di scena avviene nel Recitativo, a differenza dello schema più praticato, che lo vede in genere collocato in quello che Carnini chiama Primo tempo: una sezione dialogica caratterizzata da versi lirici, che può presentare un ampio ventaglio di condotte vocali⁴⁰.

Secondo le ricerche di Carnini, al Primo tempo, qui di fatto assente – o quantomeno inconsistente –, in genere seguono, nell'ordine, il concertato di stupore e un Pezzo d'azione. Nel finale di Bottini, i tempi appaiono rovesciati. La manciata di decasillabi scambiati tra Pietro ed Elena non possono essere assunti come Primo tempo, in quanto interrotti dopo poco dal breve episodio vocale «a cappella» (momentaneo arresto del flusso dell'azione). Seguono l'Allegro «d'azione», l'Adagio «statico», un ulteriore Pezzo d'Azione (Elena viene meno) e infine la Stretta.

Lo schema della scena, in termini di tempi statici e dinamici, sarà quindi:

Sezione preparatoria (Coro) - <i>Allegro</i> - c - Mib magg., senari	
Recitativo, versi sciolti	- sez. dinamica
Dialogo Elena-Pietro: <i>Adagio</i> - <i>Allegro</i> - molto rall. c - Mib → Lab, decasillabi	- sez. dinamica
Concertato a più voci: <i>Adagio</i> - c - Lab magg., decasillabi	- sez. statica
Pezzo d'azione: <i>Allegro</i> - [Moderato] - a tempo - <i>Adagio</i> - <i>Tempo Primo</i> - c - Fa magg., settenari	- sez. dinamica
Concertato a più voci (Stretto): <i>Adagio</i> - <i>Allegro molto</i> - c - Fa magg. → Sib	- sez. statica

39 CARNINI, *La «tinta» dell'epoca*, cit., pp. 55-63. Carnini sceglie di non usare le espressioni più comunemente adottate nel lessico della morfologia dell'opera italiana dell'Ottocento, ossia quelle ricavate dall'illustrazione della cosiddetta «solita forma» ad opera di Abramo Basevi; questo per non cadere in facili anacronismi, non esenti dal rischio di influenzare il giudizio secondo un orientamento teleologico. Dunque opta per definizioni più neutrali, come Primo tempo e Pezzo d'azione, anziché Tempo d'attacco e Tempo di mezzo. Anche nel presente articolo si è scelto di adottare il medesimo principio.

40 Omoritmia in tutte le voci, oppure difonia di terze e seste.

Il finale secondo (vol. III, cc. 170-205) si chiude con un quintetto, che vede dapprima Elena rediviva tornare dal padre e, dopo un momento iniziale di giubilo, lo scoppio d'ira del genitore⁴¹. Quello che possiamo giustamente riconoscere come Primo tempo, è preceduto da un recitativo che vede l'apparizione inaspettata di Elena ed uno scambio dialogico su versi ottonari (*Andantino* - c - Do maggiore → Sol maggiore), le cui frangiture iniziali determinano la suddivisione dell'arco melodico fra tre differenti interlocutori, che proseguiranno poi singolarmente (ad eccezione del distico iniziale in difonia tra padre e figlia); una melodia inizialmente esposta da Pietro, sarà poi oggetto di variazione nell'avvicinarsi delle altre voci, salvo per la chiusa omoritmica della sezione.

Il Cantabile a seguire (*Adagio* - 2/4 - Lab maggiore - senari) si apre con un a solo accompagnato dall'arpa (strumento che nell'opera compare altre due volte: la prima, nella «Sortita» di Elena, *Perché mai, perché ben mio*, Atto I, scena 4). L'incipit del Cantabile presenta probabilmente un refuso, dal momento che ad aprire la sezione è Gerardo, sul testo: «M'abbraccia, mi stringe, / ne vede quest'alma; / e giubilo e calma / nel seno tornò». Appare assai improbabile che il testo possa essere intonato dal contralto: dal momento che ancora nulla si sa del legame con Elena, chi mai potrebbe abbracciare il giovane? Più avanti, il libretto propone un'alternativa testuale riservata agli altri personaggi: «Gli abbraccia, gli stringe...», ma anche assumendo questo testo, resta comunque poco ammissibile che tocchi a Gerardo aprire una scena di riconciliazione tra padre e figlia; tanto più che l'arpa – lo vedremo in seguito – può essere interpretata come personificazione di Elena/Marianna. Che sia Elena oppure no ad avviare il brano, soprano contralto e basso si troveranno presto a declamare omoritmicamente la melodia estatica, intonata inizialmente a voce sola, su basso albertino dell'arpa; ad essi si aggiungeranno le altre voci. Chiude questa sezione un'estesa cadenza dell'arpa.

Il movimento successivo è l'Allegro in cui solitamente i nodi vengono al pettine (c - Do maggiore - senari): il dialogo concitato tra padre e figlia è commentato omoritmicamente dalle altre voci («Ma come! Ma come!»); questa breve sezione porta ad un *Più Mosso* in funzione di Stretta, in cui il metro di base presenta uscite sdruciole, con l'immane conclusione tronca: «Che mai sarà⁴²?».

La ripetizione ossessiva e fragorosa, a piena orchestra, di una frase a scansione accordale omoritmica (tonica-dominante e ritorno) di 4+4 battute, conduce ad un *Presto*, riservato all'intonazione del distico finale, a cui Bottini applica ancora il procedimento del crescendo: su una frase di 8+8

misure, fa iniziare Elena da sola con gli archi, aggiungendo via via voci e strumenti, distribuiti su quattro ripetizioni. Una frase di Elena, lasciata completamente sola, avvierà infine la sezione cadenzale.

Il quintetto si svolge, dunque, in modo abbastanza “regolare”, oserei dire scolastico: non vi è vera interazione tra le diverse condotte vocali e non si può parlare di contrappunto. Nelle parti statiche, inoltre, il fatto che le voci intonino un unico testo, rende queste sezioni amorfe; nei numeri d'insieme, infatti, un buon libretto, assegnando a ciascuna voce (oppure alle voci divise in sottogruppi) un proprio testo, è di stimolo al compositore per intrecciare profili e ritmi disuguali, suggeriti dalle differenti accentuazioni dei versi. Possiamo quindi concludere che questo numero risulta, tutto sommato, fra i menù riusciti dell'opera.

Un simile giudizio si può esprimere anche per il quartetto del primo atto (meglio definibile *quartettino*), collocato prima del finale (vol. II, cc. 63-70), che consiste unicamente in un grazioso *Adagio* (c - Re maggiore) in cui si celebrano i valori dell'amore e dell'amicizia e il patto di solidarietà tra Elena, Laura, Gerardo, Vittorio. Si tratta quindi di un numero di distensione, basato sul principio della variazione vocale e dell'incremento timbrico, ottenuto accompagnando ogni nuova ornamentazione con controcanti canori e strumentali. Ogni voce esegue la stessa melodia in una tonalità (o ad altezza) diversa: Elena in quella d'impianto; Gerardo il La maggiore; Vittorio e Laura in Mi maggiore. Sulla propensione di Bottini alla tecnica della variazione, torneremo anche in seguito, dal momento che risulta essere una prassi a lei particolarmente congeniale.

Trattando ancora dei numeri più estesi, come anticipato, uno dei momenti di maggior riuscita è senz'altro la prima parte dell'atto secondo, che vede la presenza stabile del coro nelle prime tre scene: un'ampia campata che, dal momento di iniziale apprensione di Gerardo, angosciato e ignaro della sorte di Elena, ci porta fino al di lei risveglio. Tre scene che potremmo definire di suggestione “gluckiana”: ricordiamo che Bottini possedeva le partiture complete di *Alceste*⁴³, *Iphigénie en Aulide*⁴⁴ e *Orphée et Eurydice*⁴⁵.

L'Introduzione (*Allegro* - c - Do maggiore, senari piani e tronchi, vol. III, cc. 1-17v) si apre con una sezione orchestrale ad andamento accordale e di carattere quasi religioso, cui va ad aggiungersi un doppio coro maschile (entrambi i cori sono composti da tenori I, II e bassi) con entrate in imitazione. Il coro di servitori vorrebbe assicurare Gerardo («non anco di speme / il raggio svanì»): di qui la tonalità solare di Do maggiore che però, proprio sulla parola «svanì», muta in minore; il fraseggio degli strumenti gravi si fa più dolente per accompagnare alcuni «a parte» del coro, su brevi frasi di

41 Nel Recitativo di Pietro, Bottini inserisce un passaggio alternativo.

42 «O qual terribile - funesto palpito / muto / a ed immobile - restar mi fa! / Ah, di noi miseri - che mai sarà?». Sull'abusato impiego dei doppi quinari in questo genere di scene si v. LORENZO BIANCONI, “*Confusi e stupidi*”: di uno stupefacente e banalissimo dispositivo metrico, in PAOLO FABBRI (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992: Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro, 1994, pp. 129-161.

43 Wien, Trattner, 1785.

44 Paris, Castagnery, s.d.

45 Paris, Castagnery, s.d..

sgomento («non parla / non ode / che orrore è / mai questo!»); dopo l'esposizione di un nuovo testo, il coro riprende il *refrain* iniziale.

Terminata questa breve sezione, incorniciata dall'intervento del coro, a seguire abbiamo tre accorati interventi di Gerardo, su un accompagnamento quantomai sobrio degli archi, avvicendati ad altrettante risposte benevole dei servitori, le cui voci sono sostenute da tutta l'orchestra, creando un effetto di pieno-vuoto. Insieme alla speranza, che gradualmente si fa più debole, sparisce anche il Do maggiore, sostituito dall'analogo minore (nella gluckiana scena delle Furie, avviene lo stesso). Il canto di Gerardo è implorante, sospeso, interrotto da continue pause; la risposta del coro è sempre uguale, compatta, ma quasi impersonale, in netto contrasto con l'agitazione del giovane, pervaso da tragici presentimenti.

Nella seconda scena dell'atto sopraggiungono Laura e Vittorio che, già a conoscenza della sorte di Elena, fanno di tutto per tenerne il giovane all'oscuro (recitativo secco); a questo punto, però, una voce di soprano «di fuori» accompagnata da accordi tenuti di flauto, clarinetti e fagotto, intona un compianto («Amabil vittima / d'acerba morte, / chi alla tua sorte / non piangerà?» - *Adagio* - 3/4 - Sib minore, vol. III, cc. 21-22).

Una scena che ricalca quella del dramma di Pindemonte:

[(Gerardo) s'incammina verso la riva]

BIA. Ah ferma...

LIO⁴⁶. Ah t'arresta...

GER. Non più [si ferma alla vista di alcune barche che passano meste a lutto]
Funeral pompa
Pel canal passa.

BIA. Oh dio!

LIO. Che incontro orrendo!

BIA. Vieni con noi, rivolgi il ciglio. [Bianca e Lionardo si pongono tra Gerardo e
le barche che procurano di nascondergli]

GER. Come!
Oh qual tremor!... Perché mi circondate?..
E perché a me quel lugubre apparato
Cercate di celar?

BIA. Fratello...

GER. Alfine
Lasciatemi una volta. [si sprigiona e ritorna verso alla riva, gli altri lo seguono]
Amici, dite
Chi colà si conduce a nobil tomba?
VOCE DI POPOLO.
Di gran famiglia unica prole.

GER. Oh dio!

ALTRA VOCE.

Elena Candian.

GER. Ah... [cade nelle braccia del Comito e del Cellente]

46 Bianca e Lionardo Monegaro sono rispettivamente sorella e cognato di Gerardo.

Ma proprio qui possiamo constatare come il teatro musicale sia capace di creare situazioni di maggiore impatto emotivo, immediate ed efficaci. La «voce di fuori» che non spiega, non racconta, ma semplicemente allude, riassume in poche battute tutto il dramma.

Gerardo apprende dunque della morte di Elena e perde i sensi; intervengono i servitori, con domande – la cui perentorietà è enfatizzata dalla condotta delle voci all'unisono e all'ottava – ed espressioni di afflizione. Vittorio persuade poi Gerardo, deciso a togliersi la vita sulla tomba dell'amata, a ritirarsi nelle sue stanze; tuttavia, il fatto che l'amico abbia accolto troppo prontamente l'esortazione desta in lui il dubbio che il giovane abbia in animo altri piani.

Dunque, ad interagire col coro dei servitori sarà ora Vittorio (vol. III, cc. 26-63v) che, insospettito, chiede ove sia stato condotto l'amico («Amici, il mio Gerardo ov'è?»); alla replica del coro («L'infelice è al riparo / sulle piume riposò») Vittorio fa seguire una supplica, affinché il Cielo aiuti Gerardo a riacquistare la pace perduta; invocazione a cui si associa il coro, che conclude con una preghiera («Ciel pietoso, il nembo invola»), di palese gusto neoclassico.

Resta da affrontare il discorso riguardo ai numeri solistici e ai duetti. Per questi ultimi è difficile poter fare riferimento alla «solita forma», se non per rimarcare l'alterità. D'altronde, ricordiamo che il concetto di «solita forma» coniato da Basevi è ben posteriore al periodo di cui si tratta; parlare di forme difettive o di anomalie, per un'opera di quest'epoca, è senz'altro improprio ed anacronistico. Come abbiamo premesso, permane ancora una molteplicità di soluzioni formali, alcune residuali, rivolte al passato del teatro musicale tardo barocco (come, per esempio, la presenza ancora di arie col da capo); altre sicuramente già inquadrabili negli schemi che si affermeranno durante l'Ottocento.

	Scena	Primo Tempo	Cantabile	Pezzo d'azione	Allegro
N. 3		X	X		
N. 7		X	X		
N. 10	X	X	X		X
N. 11	X	X	X	x	X
N. 16	X		X		
N. 20	X		X		X
N. 21	X	X	X	X	X

Tab. 2

Se osserviamo la Tabella 2, dei sette duetti presenti nell'opera⁴⁷, solo a due si può attribuire uno svolgimento secondo il noto schema indicato da Basevi⁴⁸: il duetto che vede il ricongiungimento di Elena con Gerardo, di ritorno da Beirut (N. 11, vol. II, cc. 25-58v⁴⁹), e lo scambio chiarificatore fra Gerardo e Pietro, proprio a ridosso dell'atto conclusivo (N. 22, vol. IV, cc. 21-107v). A due dei sette brani (N. 3 e N. 7⁵⁰) manca l'iniziale recitativo strumentato (Scena), poiché sono preceduti da un confronto dialogico accompagnato dal solo basso continuo. Gli stessi due numeri terminano col tempo lento (Cantabile⁵¹), così come il N. 17 (vol. III, cc. 108-120v) e N. 22, che mancano di un Primo tempo dialogico, su versi lirici, e fanno precedere il Cantabile dal recitativo accompagnato. Tra i due numeri che mostrano tutte e cinque le sezioni, tuttavia, va detto che il N. 11 presenta un tempo intermedio, precedente l'Allegro, estremamente conciso. Quindi, solo il duetto finale tra Gerardo e Pietro si conforma appieno alla struttura della «solita forma».

Da parte di Bottini notiamo, in generale, un modo di procedere abbastanza uniforme relativamente al Primo tempo dialogico-cinetico: in quattro dei cinque duetti in cui compare questa sezione (N. 3; N. 7⁵²; N. 10⁵³; N. 11) le voci intonano, una dopo l'altra, la stessa melodia, su due quartine consecutive del testo (solo nel N. 11 le strofette sono due a testa); le rispettive melodie differiscono per ornamentazione, a volte – ma non sempre – per orchestrazione o per accompagnamento; di norma vengono trasposte ad altezze confacenti ai diversi registri vocali⁵⁴. Solo nel duetto finale tra Gerardo e Pietro, nel Primo tempo è quasi solo quest'ultimo a cantare mentre il povero Gerardo, ridotto pressoché al silenzio, si limita ad alcune interiezioni: si tratta nondimeno di una reticenza calcolata, per rendere più clamorosa la sua confessione: a fronte delle iterate ingiurie e minacce di morte pronunciate da Pietro contro lo sconosciuto seduttore della figlia, Gerardo prorompe con un: «Ebben son io!».

Il Cantabile è sempre presente e, salvo le due eccezioni menzionate,

funge da sezione conclusiva dei duetti; nel caso sia preceduto da una sezione dialogico-cinetica, nella metà dei casi questo non coincide con un cambio del metro poetico. Le soluzioni vocali sono varie: le voci possono aprire il brano cantando insieme, oppure posticipare questa condotta ad un secondo momento. Nessun duetto che presenti una sola sezione «statica» opta per l'Allegro conclusivo.

Tra i casi di difficile inquadramento vi è il duetto fra Gerardo e Vittorio⁵⁵, che vede, sì, dopo il Primo tempo, una sezione in *Adagio* (in cui le voci cantano per terze, a simboleggiare la solida amicizia tra i due, e più avanti si alterneranno in agilità cadenzali), ma talmente concisa da non poterla definire un vero e proprio Cantabile: oltre ad essere estremamente breve (parliamo di sette battute appena), questo segmento anticipa già il testo dell'Allegro successivo. Fra le due sezioni, tuttavia, vi è un cambio di tonalità: da Fa maggiore a Sib maggiore, che potremmo forse interpretare come volontà, fors'anche necessità, di inserire uno stacco, un momento di allentamento, tra il Tempo primo e la Cabaletta.

Il Pezzo d'azione (quello che Basevi indica come Tempo di mezzo) riconoscibile come tale nelle sue caratteristiche e finalità, lo troviamo nei duetti N. 11 e N. 22 (provvisi sia di Cantabile, sia di Allegro). Nel primo duetto fra Elena e Gerardo lo scambio è brevissimo e già di fatto incorporato nell'Allegro; la funzione di questa sezione transitoria è comunque quella di far scaturire nuovi sentimenti in grado di giustificare la Stretta successiva⁵⁶: anche qui, come nel caso precedente, si potrebbe ancora parlare di un movimento *in nuce*, appena accennato.

Una struttura del tutto singolare presenta il duetto fra Elena e Vittorio (N. 21, vol. IV, cc. 3-19v), composto da Scena, Cantabile, Pezzo d'azione, Allegro; quest'ultima sezione è costituita da un motivo seguito da due variazioni. La stessa Bottini, tuttavia, segnala sulla partitura che si tratta di un «Tema di Rossini nell'epoca di Ricciardo, e Zoraide⁵⁷»: si tratta infatti del tema del coro dopo l'ouverture, *Cinto di nuovi allori*. È interessante notare che anche Rossini, ad una prima enunciazione del motivo, marziale e squadrata, fa seguire una versione variata, più delicata, in cui spiccano i veloci gruppetti dell'ottavino. Nonostante il concorso dei legni, in radi passaggi accordali, nella versione di Bottini è l'arpa ad assumere un ruolo centrale,

47 I, 2, *Del cor di mia figlia* (Pietro-Vittorio); I, 8, *Conosco il tuo bel foco* (Elena,-Pietro); I, 11, *Sì, mio bene, son io* Elena-Gerardo; II, 5 *Ma resistere non posso* (Elena-Gerardo); III, 3 *Vittorio, ove si trova* (Elena-Vittorio); III, 4 *Se padre fossi* (Gerardo-Vittorio).

48 Per una panoramica sul Duetto nel periodo affrontato, si v. SCOTT LESLIE BALTHAZAR, *The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code*, in «The Journal of Musicology», vol. 7, n. 4 1898, pp. 471-497. Inoltre BEGHETTI, *Morfologia dell'opera italiana*, cit., pp. 894-921.

49 Questo duetto presenta, per la sola parte di Elena, versioni alternative.

50 Non presenti nella partitura, ma solo nelle parti staccate (cfr. n. 2).

51 Ci si potrebbe chiedere se Bottini non li abbia inseriti nella partitura proprio perché non terminati.

52 Nel Primo tempo del duetto Bottini suggerisce versioni alternative di alcuni passaggi di Elena.

53 Vol. II, cc. 3-14v.

54 Da un sondaggio effettuato sulle opere di altri compositori coevi (Basili, Mercadante, Farinelli, Zingarelli) si è potuto constatare che in questa fase di avvio del duetto le voci possono intonare anche melodie differenti.

55 Un numero in cui Bottini interviene successivamente proponendo agilità alternative sia per Gerardo, sia per Vittorio.

56 GERARDO: Di' mio ben, m'amasti ognora?
Mi serbasti [canc. intatta] amore e fè?

ELENA E Gerardo, a me lo chiede?
Qual oltraggio o Dio mi fa!

GERARDO Ah, perdona anima mia!

57 Vol. IV, c. 11v.

passando poco alla volta dalla funzione di semplice accompagnamento ad una condotta sempre più virtuosistica.

Uno sguardo d'insieme alle arie dell'opera, ci porta a dire che nel complesso non si tratta di brani particolarmente sviluppati; che la maggior parte presenta un'introduzione, succinta od estesa, di uno o di un paio di strumenti (è tuttavia assente, come accade in molte arie del tempo, il concetto di aria con strumento concertante); che domina il belcanto; che un numero vario di altre strutture melodiche convive con alcuni esempi di *lyric form*: una certa regolarità è data dalla frequente corrispondenza di ogni verso del testo poetico con due battute, ma il modo in cui i diversi segmenti musicali si combinano tra loro e si ripetono, segue schemi sempre diversi. Tipica, però, dopo una prima enunciazione squadrata della melodia, una ripetizione di parte del testo in cui la simmetria tra verso e battute si sbilancia, creando una o più frasi asimmetriche⁵⁸.

I numeri solistici sono così distribuiti: ad Elena vanno un'aria di sortita monpartita (I, 4) ed una «Scena e Cavatina» in due tempi (I, 7); a Gerardo la «Cavatina con Coro» (I, 9), l'introduzione con coro dell'atto secondo (II, 1) e la «Scena e Rondò» (II, 4), di cui si è già detto; a Vittorio una cavatina bipartita (I, 2) e la «Scena ed Aria» con coro già menzionata (II, 3); a Pietro una «Scena e Cavatina» (I, 5) ed una «Scena ed Aria» (II, 6); a Laura un'unica aria (II, 6). Un prospetto complessivo dei numeri ci fa vedere come la loro distribuzione rispetti le «convenienze» teatrali dell'epoca (Tab. 3):

	Elena	Gerardo			Laura
arie	3	2	3	1	
duetti	4	4	3	3	
quartetto	1	1	1		1
quintetto	1	1	1	1	1
Introduzioni		1		1	1
Finali	3	3	3	3	3
Totale dei numeri	12	12	11	9	6

Tab. 3

⁵⁸ A tal proposito, si v. SCOTT LESLIE BALTHAZAR, *Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. 41, n. 1, 1988, pp. 102-125.

Ha uno svolgimento abbastanza ordinario la prima aria dell'opera, cantata da Vittorio (vol. I, cc. 75-90v): una Cavatina che ritrae un individuo totalmente in balia del trasporto amoroso, immaginando Elena già sua. Benché avviato dai clarinetti, il Cantabile presenta un'introduzione estremamente virtuosistica del corno (es. 6), che nel suo attacco anticipa una parte della melodia cantata: un caso che in quest'opera avviene di rado e che invece sarà così tipico delle opere di Donizetti, Bellini, Verdi. Il basso albertino degli archi, una costante di molte arie dell'opera, conferisce al brano un carattere trasognato e un andamento cullante.



Es. 6 - Elena e Gerardo, vol. I, cc. 75-76v

Proprio questa è una delle poche arie in cui l'assetto della melodia si attaglia alla *lyric form* (fatta salva la ripetizione degli ultimi due versi al fine dell'inserimento di alcuni virtuosismi cadenzali). La struttura implicita del Cantabile è quella dell'aria tripartita, con ripresa abbreviata, con la prima quartina alla tonica (Mi maggiore); la seconda alla dominante; la ripresa della prima quartina in Mi minore, ma con cadenza conclusiva su Do maggiore, in preparazione della Cabaletta.

Anche nell'Allegro la melodia vocale è anticipata da uno strumento, in questo caso dal clarinetto, che intreccia controcanti con la voce, ripetendone alcuni incisi; qui la parte vocale si infervora e non si risparmiano le agilità, alternate alle veloci note ribattute dei violini. Una caratteristica della scrittura di Bottini, come già rilevato altrove, è la scarsissima presenza di procedimenti contrappuntistici: assistiamo quasi sempre ad una sorta di alternanza tra voci e strumenti, di modo che ogni elemento strumentale di spicco emerga separatamente, per poi passare in secondo piano e lasciare spazio ai passaggi belcantistici.

Nella «Sortita» di Elena (vol. I, cc. 91-98), clarinetti e fagotto aprono e chiudono l'introduzione strumentale, che vede qui protagonista l'oboe. In questo caso, la melodia vocale ed il carattere del brano non saranno anticipati in questo preludio; anzi, il successivo Andante in 6/8, monpartito, ci porta in tutt'altra atmosfera, poiché sarà la sola arpa, lo strumento di

Bottini, ad accompagnare il brano: la presentazione della primadonna, malinconica e sognante, coincide quindi con l'affermazione dell'individualità della compositrice, attraverso lo strumento che la caratterizza.

La successiva Cavatina di Pietro⁵⁹, invece, vede una nutrita compagine orchestrale a sostegno della voce che, nel Cantabile, si slancia in ardite fioriture. Nell'introduzione strumentale spicca la parte del flauto, la cui funzione simbolica, confermata in altri brani, è quella di alludere al personaggio di Elena, se sono gli altri attori ad evocarla. Nessuna traccia di *lyric form*, ma una melodia debordante di ripetizioni e di passaggi, la cui funzione principale è quella di mettere in luce le doti canore dell'esecutore. Nella Cabaletta, il passaggio dai settenari ai quinari (nelle loro varie uscite), imprime una sferzata all'andamento ritmico: anche qui, pur essendo in presenza di una frase musicale di otto battute, la segmentazione interna contraddice il modello della *lyric form* (es. 7):

Es. 7 - Fondo Bottini, M.M.A.B. vol. 9/4

Sulla ripetizione dell'ultimo verso ha luogo un procedimento di crescendo, ma senza l'aggiunta progressiva di nuovi timbri, bensì con l'incremento ritmico, attraverso l'inserimento graduale di note puntate ribattute, terzine, quartine di semicrome, sulla fissità armonica tonica-dominante: una sezione che vede cinque repliche variate dello stesso motivo a cui segue la ripresa del tema iniziale, conclusa dalle consuete cadenze.

Il secondo numero di Elena, una Cavatina (vol. I, cc. 111-128⁶⁰), fa emergere un altro lato della protagonista, che invoca la giustizia celeste, ma con piglio risoluto (il Cantabile iniziale riporta l'indicazione: *Maestoso*). L'aria attacca quasi subito, senza alcun preludio strumentale; l'orchestra è massiccia; il ritmo della melodia vocale modellato sulla scansione del verso ottonario. Un'aria di sapore quasi tardo-barocco, a struttura col da capo (Sib maggiore - Reb minore⁶¹ - Sib maggiore), la cui ripresa appare ampliata dalla consueta sezione cadenzale. Sulla parola «fulmini», sia la voce, sia gli strumenti non rinunciano a procedimenti descrittivi.

59 Presente solo nelle parti staccate (vol. 9/4).

60 In questo brano Bottini interviene di propria mano sulla partitura suggerendo versioni alternative.

61 La modulazione al sesto grado abbassato è assai frequente.

Tra i brani solistici meglio riusciti, come avevo anticipato, si può senz'altro annoverare la scena cimiteriale che vede protagonista Gerardo (II, 4⁶²). Gerardo è solo: una precisazione d'obbligo, dal momento che sia nell'azione teatrale di Pindemonte, sia nel balletto di Corelli-Angiolini, il sepolcro si presentava oltremodo gremito di congiunti ed amici! Tipicamente, tra le prime scene del secondo atto di un'opera si colloca il momento in cui il protagonista maschile è chiamato ad affrontare una prova; in questo caso la sfida non avviene contro un oppositore esterno, ma consiste nel superare la propria ripulsa verso il compimento di un atto sacrilego.

Il Rondò di Gerardo è quindi intrecciato a momenti di recitativo accompagnato oltremodo cangiante, tormentato, con cambi dinamici ad ogni manciata di battute (*Adagio - Allegro Vivace - Adagio - Andante Mosso - Allegro - Adagio - Presto...*), come si conviene alla rappresentazione di sentimenti contrastanti. Una prima sezione di recitativo prelude a un Adagio in 3/8, in Fa maggiore, su versi settenari: l'assenza di fioriture, la semplicità della condotta vocale e della struttura formale di questo Cantabile – a a' b b', in cui ogni distico si inserisce precisamente nella struttura della *lyric form* – ben si attagliano al momento in cui Gerardo, aperto il sepolcro, contempla Elena nella sua immobilità. Ma il canto pacato si interrompe dopo appena 14 misure: quartine ribattute di crome ed altrettanto veloci scale (flauto, clarinetto, violini, viole), accompagnano interventi vocali frammentari e poi, via via, di un virtuosismo sempre più impetuoso, nel momento in cui il giovane proclama di volersi togliere la vita. Questa sezione si chiude con la reintroduzione della ripresa: dunque la struttura è anche qui quella dell'aria col da capo A B A.

Tornare all'allentamento di tensione della sezione A significa in qualche modo una resa di Gerardo alla rassegnazione; infatti, anche la sezione successiva si presenta come aria di portamento, senza indicazione di tempo (dovrebbe essere di poco più veloce: azzarderei un *Andantino*), in 3/4 e in Mi minore: nessuna agilità, un accompagnamento più che sobrio ed anche qui una struttura non esente da ripetizioni interne⁶³, a conferire un senso di immobilità e di rassegnata impotenza.

La seconda aria di Vittorio (vol. III, cc. 26-63v), preceduta da una Scena, e seguita dal Coro – a cui si era già accennato –, non fa che confermare, invece, la natura mite e generosa del personaggio: Elena è persa per sempre, ma ora deve prevalere l'amicizia verso i due giovani innamorati, affinché Pietro benedica la loro unione. Un numero che può essere inteso come una sorta di preghiera – dal momento che Vittorio si rivolge al «Nume» –, l'accompagnamento quantomai sobrio degli archi, qua e là punteggiati da brevi incisi dei legni, permette di far risaltare il profilo belcantistico dell'episodio, su una melodia non improntata allo schema della *lyric form*.

62 Vol. III, cc. 64-106v.

63 A (a a') - B (b b') - b' - C - a' - B - b' + coda.

L'ultimo numero solistico di Pietro (vol. III, cc. 122-151⁶⁴), nel terzo atto, è un Rondò, dunque un brano a struttura composita: il padre, combattuto tra il dolore per la perdita della figlia e la fermezza nel voler giustificare il proprio rigore morale, mostra una di quelle frequenti "schizofrenie" tipiche di molti personaggi d'opera, pronti a passare più volte e repentinamente da uno stato d'animo ad un altro.

La Scena iniziale si apre con un'introduzione orchestrale agitata, volate dei legni su un accompagnamento nervoso degli archi: all'andamento dattilico dei violini primi si contrappone, alle viole, il ritmo sincopato e rotto da pause tipico della *suspiratio*. Il lungo Recitativo accompagnato che segue è esemplificativo del tormento del genitore, con l'alternanza di momenti di doloroso immobilismo ad altri di furia cieca.

La prima aria di Pietro (*Col Canto - a piacere - Sib maggiore, c - settenari*) vede un esordio perentorio del canto solo; dopo l'inizio ritmicamente libero, l'indicazione *A Tempo* ci riporta all'*Andante mosso* appena lasciato nel recitativo precedente. Siamo davanti ad una classica «aria d'ira», piena di agilità, di cromatismi e transizioni a diverse tonalità; il dettato testuale, però, si ripete inesorabile, continuando ad insistere sul suo profilo ritmicamente incisivo (es. 8).



Es. 8 - *Elena e Gerardo*, vol. III, cc. 131-132v

L'approdo a Lab maggiore segna l'inizio di un Tempo d'azione, con l'entrata di Laura e Vittorio ed uno scambio incalzante di battute che va spegnendosi in un rallentando dell'orchestra, sull'accordo di Do maggiore, in preparazione di una successiva sezione in Fa maggiore: un Adagio, in 3/4, che descrive tutta la desolazione di un padre rimasto solo. Si tratta di una sezione aggraziata, in cui il flauto (come abbiamo accennato precedentemente), strumento-simbolo di Elena, dialoga con la voce; un episodio tuttavia troppo fugace, che ha solo la funzione di distensione momentanea.

Nell'Allegro successivo – che, come vedremo, assumerà la funzione di *refrain* conclusivo – la condotta vocale di Pietro si fa statuarica, con valori lunghi, antitetici ai rapidi movimenti orchestrali, prestandosi all'invettiva pronunciata contro la Sorte ed il Cielo («O sorte barbara - Cielo tiranno»).

Dopo questa ulteriore «sfuriata» il numero continua con un nuovo Adagio (Sib maggiore - Sol minore - Re maggiore - c - continuano i quinari) con pertichini (Laura e Vittorio), accompagnato quasi unicamente dagli accordi spezzati degli archi. A questa sezione si ricollega l'Allegro «O sorte barbara...», in cui alla voce di Pietro si aggiungono successivamente quelle di Laura e Vittorio, portando il brano verso una lunga serie di cadenze conclusive.

Ma il momento del compianto non è finito ed il Recitativo seguente porta di nuovo i presenti ad evocare l'assenza di Elena; nel suo unico numero (vol. III, cc. 154-166v), Laura intende consolarli, immaginando la ragazza in Cielo, finalmente in pace, intenta a rivolgere uno sguardo benevolo su di loro. In quest'aria bipartita anche Laura avrà finalmente la sua parte di *agrèments*, in un primo tempo che dovrebbe essere necessariamente assai lento (3/4 - Sol maggiore - senari), per poter permettere l'esecuzione dei lunghissimi vocalizzi. Si può ancora evidenziare la presenza del flauto, fra gli strumenti-simbolo di Elena che, già comparso nel Recitativo, continuerà ad alternarsi al canto. La Cabaletta successiva (ancora in 3/4 e Sol maggiore) segue una bipartizione favorita da un cambio di metro poetico: l'apertura in quinari sdruciolli e tronchi suggerisce tradizionalmente un andamento... «furioso», benché il messaggio esplicito del testo sia proprio quello di rinunciare alle invettive contro il Cielo⁶⁵. Le agilità vocali si radunano tutte in questa parte iniziale, mentre il ritorno ai senari riporta il canto ad accenti più pacati.

Vorrei chiudere questo mio contributo con alcune considerazioni sul Finale ultimo (vol. IV, cc. 56-101v), strettamente connesse all'argomento appena lasciato, poiché questa sezione è indicata, sulla partitura, come «Rondò Elena» e non come «Finale», secondo l'uso corrente.

Abbiamo appena lasciato il duetto in cui Gerardo rivela il suo legame con Elena a Pietro; occorre che qualcuno scuota i due dalla situazione di stallo in cui si trovano e, come sempre, saranno prima Vittorio poi Laura a adoperarsi allo scopo. Vittorio invita tutti a riunirsi per un chiarimento (Recitativo secco); l'orchestra al completo entra con accordi ribattuti, arrivando a confermare la tonalità di Do maggiore (*Allegro - c*). Questa prima sezione è di carattere preparatorio, a bassa valenza drammaturgica, dal momento che le persone coinvolte (presente anche il coro) non fanno che tessere le lodi di Elena presso il padre.

Laura intona una semplice melodia su versi quinari, ad andamento regolare, costruita su uno schema simile alla *lyric form* (la frase consta di 16 battute, ma poiché la strofa è composta di sei versi – e non otto –, si rende necessaria la ripetizione di un distico: anche in altri casi, si tratta quasi sempre dell'ultimo). La melodia di Laura viene ripresa dal coro in polifonia. Sempre su versi quinari risponde Gerardo, con una propria melodia, che

64 La partitura riporta: *Pietro e a suo tempo con pertichini*.

65 «Querele e lacrime, / deliri e fremiti / del nume oltraggiano / l'alto voler».

tuttavia conserva i caratteri di linearità della precedente; il coro risponde con la strofa intonata precedentemente: riproposta per intero la prima volta, in funzione di *refrain*, reiterata poi più volte in forma abbreviata come coda.

A questo punto è necessario un momento cinetico, e trovandoci nell'ultima scena del dramma, ci aspettiamo qualcosa di davvero dirimente: il successivo Recitativo accompagnato tra Elena e Pietro sancirà, infatti, la pace tra padre e figlia. Finalmente Elena potrà dare sfogo alla gioia intonando il proprio Cantabile (*Andante* - 6/8 - Mib maggiore), forse uno dei brani più ardui dell'opera; non solo per la parte del soprano, la cui tecnica belcantistica è qui senz'altro messa alla prova, ma anche per lo strumento solista che apre il pezzo: ancora una volta il corno. La parte affidata a questo strumento, un corno in Mib è letteralmente un intrico di note, una cascata incessante di semicrome e semibiscrome, non solo in successione scalare, ma anche su salti intervallari: viene da chiedersi se questa parte potesse/ possa essere eseguita da un corno naturale⁶⁶!

Nell'ultima sezione (*Allegro* - c - Sib maggiore) anche Elena intona inizialmente una melodia semplice a cui si possa poi affiancare l'andamento omoritmico del coro; alla voce di Elena si aggiunge quella di Gerardo, che intona la melodia per terze e seste; anche in questa parte la sezione cadenzale è affidata al coro.

La parte più sorprendente del numero appare, tuttavia, quella conclusiva (3/4 - Mib. maggiore - senza indicazione di tempo, quindi si presume continui l'Allegro). Qui il corno, su accompagnamento degli archi, espone un classico tema di 8 + 8 battute, in due semi-frasi antecedente-consequente e con percorso armonico dal I al V grado e ritorno. Dopo l'esposizione del tema, la partitura riporta l'indicazione «Variazione prima»⁶⁷, a cui seguiranno una variazione seconda e una terza.

66 La Maestra Elisa Bognetti, docente di corno presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma e specialista nel repertorio per corno naturale, interrogata in proposito, mi ha detto che all'epoca in cui fu composta *Elena e Gerardo* l'a solo in questione poteva essere suonato solo con il corno naturale. Che nel 1822, a Parma, era stato costruito il primo corno con due pistoni, ma non faceva parte dell'estetica del tempo usare i pistoni per eseguire passaggi veloci: i pistoni servivano solo per la produzione di alcune note gravi, altrimenti ineseguibili con l'uso della sola mano. Bognetti constata che l'a solo in questione è sì eseguibile, ma anche estremamente difficoltoso, aggiungendo, però, che in quel periodo in Italia si scrivevano musiche molto difficili per corno e che Lucca era comunque in stretto contatto con Parigi, dove la tecnica per corno naturale era stata portata al massimo della difficoltà. Essendo il passo veramente estremo, ci si può solo chiedere se Bottini non avesse in mente qualche cornista scelto. Bognetti conclude citando un Notturmo per corno (o violino) di François Joseph Nadermann e Frédéric Nicolas Duvernoy, di simile complessità e dello stesso periodo, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma e proveniente dalla raccolta di spartiti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca (comunicazione privata).

67 Vol. IV, c. 87v. In questa serie di variazioni, Bottini interviene proponendo agilità alternative rispetto a quelle riportate in partitura dal copista.

Elena intona una prima variazione, di tipo melodico-armonico, su una strofetta tetrastica di ottonari, accompagnata dagli archi, a cui fa seguito un ritornello benaugurante del Coro, con aggiunta dei legni e dei corni. Allo stesso modo, la seconda variazione seguirà lo schema precedente, con nuovo testo di Elena e invece ripetizione del ritornello corale; l'ultima variazione riprende la prima strofa del testo e nel ritornello corale si aggiungono anche le voci di tutti i solisti. Seguono le consuete cadenze.

Non posso dire che questa sezione rappresenti un *hâpax*, ma fra la trentina di finali di opere coeve consultate, non ho trovato nulla del genere. A questa altezza cronologica, un elemento comune ai finali ultimi delle opere è la conclusione affidata al coro, che può andare dalla semplice chiosa a sezioni più articolate e, in alcuni casi, addirittura non contemplare la presenza dei solisti⁶⁸. Le soluzioni maggiormente adottate prevedono interventi corali che vanno ad intercalarsi a sezioni a due o tre voci dei protagonisti⁶⁹; quelle più vicine al finale di *Elena e Gerardo* sono rappresentate o da variazioni solistiche, alternate al coro, ma eseguite da cantanti diversi, oppure dal canto strofico di un'unica voce, in alternanza col coro, ma privo di variazioni⁷⁰. Per trovare qualcosa di analogo, bisognerebbe spostarsi sul repertorio francese, che vede spesso a conclusione dell'opera un *air à couplets* della protagonista.

È bene precisare che nella maggior parte dei casi i finali considerati appartengono a drammi in due atti; si tratta quindi di brani che nell'economia dell'opera vanno a rivestire un'importanza equiparabile a un finale primo o secondo di un'opera in tre atti: rappresentano, per dirla con un'espressione ben nota, «quasi un picciol dramma in sé»⁷¹. In un'opera in tre atti questo avviene più raramente e, in tutti i casi, si riduce sensibilmente non solo l'estensione del finale ma, come si diceva all'inizio, di tutto l'atto complessivamente.

Dunque un finale anomalo, ma in linea coi gusti della compositrice che, come era già stato rimarcato, aveva una vera predilezione per le variazioni: un procedimento che abbiamo riscontrato nel *quartettino*, nel *quintetto*, nel *duetto* tra Elena e Vittorio e infine nell'ultimo numero. Va inoltre detto che la collezione di Bottini comprende ben 189 raccolte di variazioni per vari strumenti (soprattutto pianoforte ed arpa)!

Vorrei terminare questo esteso, ma di certo non esaustivo *excursus* su *Elena e Gerardo*, con l'auspicio che altri studiosi possano svolgere ulteriori

68 Per esempio ne *Gli Orazi* e *i Curiazi* e *La vergine del sole* di Cimarosa.

69 Ne *Il falegname di Livonia* di Giovanni Pacini; nell'*Agnese* di Ferdinando Paër; nel *Ciro in Babilonia* e *Demetrio* e *Polibio* di Gioachino Rossini.

70 Per esempio ne *Gli Illinesi* di Francesco Basili; ancora in *Ciro in Babilonia* il finale si apre prima con interventi solistici alternati, prima di passare a sezioni a due e successivamente a tre voci.

71 Cito solo a titolo esemplificativo, sempre di Rossini, *Aureliano in Palmira*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Maometto II*.

ricerche sulla nostra compositrice: segnatamente, continuando le indagini su eventuali influenze stilistiche, ma soprattutto implementando il Catalogo del Fondo con nuove attribuzioni.

Elena e Gerardo potrebbe essere definita un'opera giovanile, se non fosse che Bottini termina la propria stagione creativa a vent'anni e forse proprio con questo lavoro. Un'opera che tradisce qualche debolezza e insicurezza, come spesso avviene per molte opere prime. Del resto sappiamo che, nei secoli, il tirocinio dell'operista si era sempre esercitato nei teatri, piuttosto che sui manuali di armonia e contrappunto, e che gran parte degli artifici del mestiere si apprendevano con la pratica e la frequentazione dei luoghi di rappresentazione, degli artisti, del mondo dietro le quinte. Opportunità di cui sicuramente Marianna Bottini non poté avvalersi.

LA SUBLIMAZIONE DELLA POESIA NELLE TRASCRIZIONI DI FRANZ LISZT DA LIEDER E LIRICHE

di Ezio Guerra

Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale. L'intenzione di fissare con la scrittura l'idea impone già la scelta del ritmo e della tonalità. Forma e mezzo sonoro, che il compositore deve scegliere, determinano sempre di più la strada e i limiti. Per quanto dell'indistruttibile carattere originario dell'idea qualcosa permanga, tuttavia a partire dal momento della scelta questo carattere viene ridotto e costretto a un tipo già classificato. L'idea diventa una Sonata o un Concerto: questo è già un arrangiamento dell'originale. Da questa prima alla seconda trascrizione il passo è relativamente breve e senza importanza. Pure, in generale, si fa un gran caso solo della seconda, e nel far ciò non si avverte che la trascrizione non distrugge la versione originale, e quindi non si perde questa per colpa di quella¹.

Premessa

Franz Liszt è stato indubbiamente uno dei musicisti più influenti del romanticismo, ed anzi, con il suo eclettismo, le sue passioni, i tormenti dell'anima e la ricerca costante della traslitterazione in musica dei sentimenti e della natura, possiamo affermare con forza che egli sia l'incarnazione stessa del romanticismo musicale. Animato da una vivace e talvolta irrequieta curiosità verso ciò che rappresentava una novità o una rivoluzione, fu protagonista e promotore di numerosi importanti cambiamenti che riguardarono soprattutto il pianoforte, tanto nell'approccio tecnico-manuale quanto nell'aspetto timbrico.

Liszt, oltre ad avere una naturale e totale predisposizione per la musica, sapeva guardare al di là di quei limiti che molti ritenevano invalicabili o inviolabili. La più evidente dimostrazione di ciò la troviamo senza dubbio

¹ FERRUCCIO BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola, Ricordi, Milano, 1954, pp. 28-29.

nell'immenso *corpus* di trascrizioni, parafrasi, reminiscenze e fantasie su temi che ci ha lasciato, specialmente da composizioni liriche e operistiche. In particolare, ci proponiamo qui di mettere a fuoco le trascrizioni dei Lieder e il modo in cui il compositore ungherese riesce sempre a trovare le soluzioni più efficaci a problematiche che necessariamente si presentano in un processo di trascrizione che possa dirsi esaustivo, trasformandole in potenti veicoli espressivi e utilizzandole per scoprire una gamma sempre più ampia e variegata di possibilità tecniche e coloristiche dello strumento pianoforte, elevando peraltro al massimo grado la suggestione poetica di quei testi che, nell'atto della trascrizione, vengono fisicamente a mancare.

Lo scopo ultimo sarà quello di evidenziare l'importanza compositiva di questi lavori, sia per il loro valore intrinseco sia per l'influenza che essi hanno avuto sull'intera produzione lisztiana e non solo. Ci proponiamo inoltre di fornire uno stimolo all'approfondimento di questo argomento così peculiare, che ha avuto un ruolo determinante nella musica europea dalla prima metà dell'Ottocento fino all'inizio del Novecento se non oltre, e che è stato finora oggetto di studi dedicati quasi esclusivamente nelle Americhe.

Liszt, il trascrittore

L'arte della trascrizione

La trascrizione affonda le proprie radici nel XV secolo, in cui era pratica diffusa adattare la musica vocale agli strumenti atti alla polifonia, come il liuto e gli strumenti a tastiera: questa operazione era denominata "intavolatura". Il carattere della trascrizione era più accentuato quando si introducevano fioriture di vario genere; l'avvento della monodia accompagnata fu poi motivo di stimolo all'atto del trascrivere, e melodrammi e oratori venivano spesso pubblicati anche nella riduzione per canto e cembalo.

Tuttavia, per giungere ad un considerevole valore compositivo e soprattutto didattico della trascrizione bisognerà attendere il diciottesimo secolo: Johann Sebastian Bach, per esempio, trascrisse per l'organo e per il clavicembalo numerosi concerti strumentali da altri compositori, in particolare modo quelli per violino di Vivaldi. Al tempo di Bach, la trascrizione dall'orchestra ad uno strumento a tastiera veniva praticata quale esercizio di estrema utilità per apprendere l'arte della composizione: infatti, l'atto del trascrivere permetteva da un lato di apprendere l'ossatura dell'orchestrazione di un brano, comprenderne la struttura di fondo e carpirne i segreti compositivi; dall'altro, stimolava l'allievo a cercare soluzioni che rendessero il brano trascritto efficace quanto l'originale, pur se adattato ad un organico strumentale diverso². Questa sarà dunque la funzione della trascrizione con Haydn, Mozart e fino a Beethoven, ma il padre della trascrizione moderna

fu proprio Franz Liszt. Molteplici furono le motivazioni che indussero il Nostro a coltivare tanto assiduamente questo ramo della composizione, ma il suo merito ultimo in tal senso fu quello di rendere la trascrizione un'arte indipendente elevandola al rango di composizione originale, ed è innegabile che la maggior parte delle sue trascrizioni siano tipicamente... lisztiane!³.

Ad ogni modo, nell'Ottocento moltissimi compositori si dedicarono a questa arte che rispondeva alla crescente esigenza di diffondere opere e sinfonie ad un pubblico sempre più vasto. Infatti, questi due generi andavano affermandosi e ampliandosi di pari passo allo sviluppo del pianoforte, ma a causa dell'impossibilità di far viaggiare, con i mezzi di allora, intere compagnie orchestrali ed operistiche, la loro diffusione era molto limitata. Il pianoforte invece era diventato lo strumento prediletto dei teatri come dei salotti aristocratici, e le trascrizioni pianistiche di Liszt, Thalberg, Tausig e altri assunsero dunque, fra le altre, la funzione di una moderna registrazione, consentendo ad una platea sempre più grande la conoscenza di temi e motivi caratteristici di opere passate e contemporanee. Addirittura, talvolta la trascrizione preparava il pubblico alla prima esecuzione di un'opera, come nel caso della Fantasia di Czerny sulla *Norma* di Bellini: il brano pianistico fu infatti eseguito a Parigi nel 1834, mentre l'opera giunse nella capitale francese soltanto l'anno successivo⁴. D'altro canto, le cosiddette parafrasi operistiche servivano al concertista virtuoso per acquisire il consenso di quel pubblico già direttamente coinvolto nell'ascolto di motivi sentiti all'Opéra⁵, aumentando di conseguenza la propria notorietà sia come compositore sia come interprete, e in questo Liszt fu maestro indiscusso.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il crescente interesse per la formazione cameristica del duo pianistico spinse i compositori a trascrivere per pianoforte a quattro mani o per due pianoforti molti brani sinfonici; il motivo è presto svelato: le riduzioni pianistiche costituivano sempre il mezzo di diffusione più efficace per le composizioni orchestrali, e l'impiego di questa formazione rispetto al pianoforte solistico consentiva una più fedele restituzione della densità orchestrale e un maggior equilibrio nella ripartizione delle linee.

Le funzioni pratiche delle trascrizioni di Liszt

Sebbene le trascrizioni di Liszt trascendano un ruolo prettamente utilitaristico, è tuttavia innegabile che il desiderio di portare musiche al tempo inaccessibili (opere, sinfonie eccetera) ad un pubblico sempre più vasto costituì

2 GLENN DAVID COLTON, *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, dissertazione presso McMaster University, Hamilton (Ontario), 1992, pp. 18-20.

3 ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Giandomenico Feltrinelli Editore, Milano, 1983, p. 117.

4 COLTON, *The Art of Piano Transcription*, cit., pp. 11-13.

5 KASIMIR MORSKI, *L'opera in epoca romantica nelle trascrizioni di Franz Liszt*, in CAMILLO FAVERZANI (a cura di), *Die Musik des Mörders - I Romantici e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2018, p. 271.

un'importante spinta motivazionale per il compositore⁶. Come già accennato, infatti, i mezzi di allora non consentivano un'ampia diffusione delle composizioni orchestrali, e le rielaborazioni pianistiche rappresentavano l'unico modo per divulgarne la conoscenza. Anche se la funzione divulgativa era iniziata ben prima di Liszt, il Nostro sembra non apprezzare le trascrizioni realizzate fino ad allora:

[esse] rivelano, attraverso la loro povertà e la loro uniformità, quanto scarsa fosse la fiducia nelle risorse dello strumento. Accompagnamenti timidi, melodie mal distribuite, passaggi interrotti, magri accordi, “tradivano” piuttosto che tradurlo, il pensiero di Mozart e di Beethoven⁷.

Dal desiderio di tradurre rispettosamente il compositore d'origine nascono dunque trascrizioni monumentali, come quella della *Symphonie Fantastique* di Berlioz o di tutte e nove le sinfonie di Beethoven, lavori cui attribuì la dicitura di *Partiture per pianoforte*, al fine di rendere più evidente l'intento di «seguire passo per passo l'orchestra, e di non lasciarle altro vantaggio se non quello della massa e della varietà del timbro»⁸. Di fatto fino agli anni Sessanta del Diciannovesimo secolo le sinfonie di Beethoven erano ancora scarsamente conosciute, e la pubblicazione delle riproduzioni di Liszt risale al 1865 (sebbene alcune di esse fossero nate decenni prima), e non si trattava certamente di “riduzioni” per pianisti dilettanti, quanto piuttosto di brani destinati alle mani più virtuose cui egli affidava la missione di diffondere degnamente le opere dei grandi maestri⁹. In tal senso, un altro merito indiscusso di Liszt fu quello di far scoprire e comprendere il genio di Franz Schubert, musicista fino ad allora sconosciuto ai più, realizzando trascrizioni di squisita fattura di decine dei suoi Lieder, come vedremo più avanti.

Se è vero che il Nostro si fece paladino della diffusione delle opere di artisti passati e contemporanei, tracciando peraltro una sorta di linea evolutiva del linguaggio musicale, esiste una motivazione altrettanto forte che lo indusse a realizzare una copiosa quantità di trascrizioni, nata da un presupposto sostanzialmente contrario. Infatti, una parte consistente del pubblico dei suoi concerti non era certo digiuna di teatro, e la composizione di parafrasi permetteva a Liszt di stabilire un rapporto di complicità con esso attraverso l'ascolto delle opere liriche più popolari¹⁰, nonché di mettere in luce il suo abbagliante virtuosismo, pane per i denti di quelle folle ancora poco avvezze al concerto pianistico e il cui applauso si conquistava soltanto

attraverso spettacolari acrobazie sullo strumento. Questo chiedeva il pubblico e di conseguenza gli editori e gli impresari, perciò Liszt si sacrificò alla moda e al mercato ma soprattutto alle necessità economiche, trasferendo sul pianoforte musica inventata da altri; per quel che ne sappiamo, infatti, il compositore ungherese guadagnò poco o niente dai brani originali, mentre le trascrizioni costituirono una delle sue principali fonti di sostentamento¹¹.

Liszt alla scoperta del pianoforte

Non dobbiamo pensare che a guidare Liszt fossero esclusivamente propositi che poco avevano a che fare con l'arte poiché, al contrario, proprio sfruttando i gusti della massa riuscì a salvaguardare i propri intenti artistici e la libertà creativa, e «una volta soggiogato il pubblico con le diavolerie, lo educava alla comprensione dei classici e dei contemporanei d'avanguardia»¹². Del resto, se nel primo periodo della sua carriera come compositore-interprete Liszt realizzava un gran numero di trascrizioni per garantirsi guadagni consistenti, questo non fu più vero dal momento in cui, nel 1847, decise di ritirarsi dalle scene del concertismo¹³ per dedicarsi più assiduamente alla composizione sia di brani pianistici sia sinfonici, intensificando quei processi di sperimentazione che rispondevano ai suoi bisogni di artista in costante e frenetica evoluzione.

Il genere della trascrizione stimolava più di ogni altro il compositore a sperimentare le possibilità tecniche e timbriche del pianoforte. Infatti, l'atto del trascrivere richiede una notevole capacità di astrazione per poter tradurre efficacemente il brano su uno strumento diverso dall'originale, e comporta una conoscenza approfondita dei suoi limiti e punti di forza. Questa conoscenza, coadiuvata da un'agilità fuori dal comune e da un approccio fisico allo strumento del tutto naturale, consentì a Liszt di scoprire nuovi effetti e scritture musicali impensabili fino ad allora, che contribuirono in modo fondamentale allo sviluppo della tecnica pianistica e quindi alla varietà di colori che il pianoforte poteva offrire. Di seguito forniremo esempi significativi di trascrizioni di varia origine che permisero a Liszt di esplorare i confini dello strumento e di farsi pioniere di un nuovo modo di suonare così come di comporre.

Liszt si era accorto che attaccando il tasto con disposizioni differenti del sistema di leve dita-polso-braccio era possibile ottenere una inimmaginabile varietà di timbri, e sfruttò la scoperta per impostare un virtuosismo non più meccanico ma timbrico¹⁴.

6 DAVID WILDE, *Transcriptions for Piano*, in ALAN WALKER (a cura di), *Franz Liszt: The Man and His Music*, Taplinger Publishing Company, University of Michigan, 1970, p. 168.

7 FRANZ LISZT, *Confessioni di un musicista romantico*, a cura di Luigi Cortese, Edizioni Ripostes, Cosenza, 2020, p. 36, lettera ad Adolphe Pictet.

8 Ivi, p. 37.

9 DALMONTE, *Franz Liszt*, cit., p. 115.

10 MORSKI, *L'opera in epoca romantica*, cit., p. 271.

11 DALMONTE, *Franz Liszt*, cit., p. 114.

12 PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 184.

13 COLTON, *The Art of Piano Transcription*, cit., p. 17.

14 RATTALINO, *Storia del Pianoforte*, cit., p. 185.

Facendo riferimento alle trascrizioni da Paganini, possiamo osservare questo aspetto nei *Grandes Études* S 141. In particolare vogliamo qui menzionare ed osservare il primo di essi, in cui Liszt ancora una volta impiega scritture tipicamente violinistiche per spalancare nuovi orizzonti alla tecnica pianistica.



Es. 1 - Paganini/Liszt, Étude n. 1, frammento

Es. 2 - Paganini/Liszt, Étude n. 1, frammento (2)

Nel riportare il *capriccio n. 6* del virtuoso di Genova sulla tastiera, Liszt approda inizialmente ad una scrittura per la sola mano sinistra cui è affidata una duplice mansione: la linea del canto svolta essenzialmente dal pollice, e i rapidi tremoli dalle dita inferiori. Inoltre, l'imitazione del violino è suggerita anche dagli arpeggi molto ampi (es. 2) che non figurano nella composizione originale ed hanno qui una funzione non soltanto di riempimento armonico, ma anche di sostegno per il canto, compensando l'impossibilità del pianoforte di mantenere il suono una volta generato. Queste peculiarità costituiscono già una novità tecnica importantissima e rivoluzionaria, e saranno riprese con varie sfumature da altri grandi compositori come Brahms nella sua trascrizione pianistica per mano sinistra della *Ciaccona* di Bach. Tuttavia, se il capriccio di Paganini procede senza variazioni significative, Liszt al contrario esaspera la tensione prodotta dai tremoli, impiegandoli per generare un lungo climax durante il quale essi vengono plasmati passando dalla funzione iniziale di pittoresco brontolio di sottofondo a quella di parte integrante della melodia (es. 3). Questa fusione del tremolo con il canto, una volta raggiunto il culmine della tensione, si trasforma ancora: esso nella sua parte superiore diventa un riverbero del canto stesso (ora nuovamente affidato alla sinistra), mentre quella inferiore svolge le note dell'arpeggio. Ne deriva un effetto timbrico particolarmente suggestivo, ottenuto attraverso una scrittura inusitata e decisamente ostica poiché richiede l'esecuzione in rapidità di intervalli scomodi e molto ampi quali la decima e l'undicesima (es. 4). Lo studio di Liszt, attraverso un geniale impiego multiforme del tremolo, assume connotati teatrali, passando da una sensazione di intima sofferenza alla disperazione del climax e quindi alla successiva rassegnazione.



Es. 3 - Paganini/Liszt, Étude n. 1, frammento (3), climax

Es. 4 - Paganini/Liszt, Étude n. 1, frammento (4)

Diverso è l'approccio che il compositore riserva agli adattamenti di alcuni capolavori per organo di Bach. Infatti, molte delle possibilità e peculiarità dell'organo restano impossibili da trasferire sul pianoforte e perciò il trascrittore deve intervenire cercando soluzioni creative che ben si adattino al nuovo strumento, senza però sconvolgere la gerarchia delle linee e degli elementi strutturali. Liszt ne dà una prova magistrale in quel gioiello che è la trascrizione della *Fantasia e Fuga BWV 542* di Bach. Nel trascrivere la fuga Liszt deve confrontarsi con difficoltà legate alla manualità più che alla sfera sonora. Infatti Bach realizza il contrappunto organistico affidando tre voci al manuale (o ai manuali) e la quarta alla pedaliera (nella fantasia essa viene impiegata esclusivamente a scopo armonico e riempitivo), quindi la prova più ardua consiste nel condensare il materiale musicale in un'unica tastiera, quella del pianoforte. Liszt non intende sacrificare niente nella distribuzione delle quattro voci e quando è costretto a scegliere, piuttosto che rinunciare totalmente ad una di esse preferisce unire due voci creando una nuova linea formata da componenti dell'una e dell'altra, e rende le altre parti più massicce raddoppiandole all'ottava o irrobustendo l'impianto armonico. Le soluzioni di Liszt chiedono alle dita del pianista una completa indipendenza di tocco e un'elasticità ai limiti delle possibilità della mano, come si evince dal passaggio nell'es. 5.



Es. 5 - Bach/Liszt, Fuga BWV 542, frammento

L'adattamento di Liszt si trasforma in un tripudio di doppie note, grandi estensioni, scale con diteggiature necessariamente scomode, mantenendo comunque intatto il carattere contrappuntistico originale di Bach.

Ci preme riportare un altro estratto da questa splendida trascrizione:



Es. 6 - Bach, Fuga BWV 542, frammento (2)



Es. 7 - Bach/Liszt, Fuga BWV 542, frammento (3)

In questo passaggio Liszt aggiunge note assenti nell'originale, sempre allo scopo di rafforzare l'armonia e arricchire il suono, ma ciò che salta subito all'occhio è la sostituzione di alcuni intervalli di terza con le decime. L'aggiunta delle ottave al basso nella prima metà della misura, di fatto obbliga il compositore ad effettuare questa modifica della voce superiore, poiché altrimenti la distanza fra esse e la linea melodica risulterebbe eccessiva e creerebbe un vuoto considerevole, mentre così facendo riesce ad ovviare a questo problema conservando il più possibile l'andamento originale della melodia. A tal proposito, Liszt genera una raffinatissima illusione acustica in quanto la sua soluzione, poiché adottata per un brevissimo momento, non viene colta dal nostro orecchio che continua invece a percepire una normale progressione di terze. Ancora una volta dunque il suo genio escogita soluzioni tecnicamente impegnative per far fronte a necessità timbriche e valorizzare in tal senso le possibilità del pianoforte, e se nelle trascrizioni da Paganini il compositore imita esplicitamente la scrittura del violino, in questa non rimane alcuna traccia dello strumento di provenienza.

Le rielaborazioni dei brani d'opera rappresentano di gran lunga la parte più ampia dell'immenso corpus di trascrizioni lasciate da Liszt, e in esse si avverte più che mai il desiderio di sperimentare nuovi linguaggi musicali, unito alla spinta di rendere il pianoforte capace di riprodurre qualsiasi immagine musicale di un'idea¹⁵. Una prima differenza sostanziale riguarda il confronto non più con un solo strumento ma con un'intera orchestra, e Liszt mostra una grande plasticità nel trattamento della stessa, considerando nell'atto del trascriverla diversi fattori: se si tratta di un brano esclusivamente sinfonico (come un'ouverture) o cantato, oppure la caratterizzazione di elementi peculiari nell'orchestrazione. Asserisce il compositore:

¹⁵ DALMONTE, *Franz Liszt*, cit., p. 115.

Fra il pianoforte e la composizione orchestrale c'è lo stesso rapporto esistente fra il quadro e l'incisione. Esso moltiplica, trasmette a tutti, e se non riproduce i colori, svela tuttavia le luci e le ombre¹⁶.

Liszt dunque non intende imitare astrattamente il complesso orchestrale, ma cerca piuttosto di coglierne la resa di fondo, i fraseggi, le caratteristiche di un passaggio particolare, cercando di avvicinarsi, più che al timbro, all'idea musicale fondamentale.



Es. 8 - Liszt, *Ouverture zu Tannhäuser*, frammento

In questo passaggio nella parte iniziale della parafrasi sull'*Ouverture zu Tannhäuser* di Wagner, nel riprodurre il disegno discendente degli archi Liszt scrive un'ottava seguita da una singola nota anziché due ottave consecutive; siamo nuovamente in presenza di un'illusione acustica poiché il nostro orecchio integra la nota mancante. Questa scrittura invita più naturalmente al corretto fraseggio legato a due a due, che non verrebbe efficacemente rispettato se il compositore avesse scelto di riportare il passaggio così com'è realizzato in partitura¹⁷.

Attraverso le parafrasi Liszt risponde alla necessità non soltanto sua ma di tutto il panorama musicale dell'Ottocento di elaborare nuove forme meno rigide di quelle classiche, come quella ciclica sopracitata oppure la *réunion des thèmes* (già sperimentata nel contesto orchestrale da Berlioz) che prevede la sovrapposizione, nel momento di massima intensità del brano, dei motivi melodici enunciati ed elaborati singolarmente nel corso di esso¹⁸. Abbiamo qui voluto dare un saggio del valore che questo genere così singolare assume con un musicista del calibro di Liszt e di come esso influenza sia la sua personale crescita artistica sia lo sviluppo del repertorio pianistico in generale. Le trascrizioni da Lieder e liriche costituiscono un caso a sé stante e le loro peculiarità saranno approfondite di seguito con opportuni esempi. Prima però è necessario trattare una questione particolarmente spinosa.

¹⁶ Liszt, *Confessioni*, cit., p. 36.

¹⁷ WILDE, *Transcriptions for piano*, cit., p. 183.

¹⁸ Ivi, p. 25.

Il problema dello stile nelle trascrizioni di Liszt

Si è molto discusso, in ambito musicologico, circa l'originalità delle trascrizioni e in particolare di quelle di Liszt. Quesiti come "le *Reminiscences de Don Juan* appartengono più a Liszt o a Mozart?" sono molto comuni e il più delle volte non trovano una risposta univoca e risolutiva. Tuttavia, spesso tende a prevalere l'idea retrograda ma ancora piuttosto diffusa che, poiché si tratta di composizioni nate da materiale già esistente, esse non hanno lo stesso valore di brani concepiti *ex novo*, ma il Nostro in un certo senso si burla di questa opinione trascrivendo molti dei propri lavori (ad esempio i tre *Sonetti del Petrarca*, originariamente per canto e pianoforte ma poi elaborati nelle loro versioni pianistiche inserite negli *Années de Pèlerinage*). Ci preme qui confutare questa radicata convinzione e dimostrare che le trascrizioni realizzate da Liszt gli appartengono tanto quanto le composizioni originali.

Per far luce su ciò bisogna partire considerando le definizioni correnti di "trascrizione" e di "parafrasi" (con tutte le varianti annesse come "reminiscenze" eccetera) ed osservare come l'opera lisztiana in realtà sconfina da esse. Maurice Hinson, dopo aver riportato le definizioni di "transcription", "arrangement" e di "paraphrase" da parte del *New Harvard Dictionary of Music*, afferma prudentemente:

Sembra che le differenze fra questi termini riguardino il grado di alterazione del modello originale. Con queste definizioni, potremmo dire che: la trascrizione è la più vicina ad una riproduzione letterale dell'originale, la parafrasi è la più libera, e l'arrangiamento è qualcosa che sta nel mezzo¹⁹.

Ma è davvero così? Hinson si limita a fare delle considerazioni su definizioni riportate da voci che dovrebbero essere autorevoli, e successivamente ci informa sull'intercambiabilità nel linguaggio corrente di trascrizione e arrangiamento²⁰, ma usando un tono distaccato che lascia trapelare una dubbiosa esitazione su ciò che riporta. Dubbio ragionevole, dal momento che queste asserzioni imperative danno in realtà adito a numerose interpretazioni e peraltro non trovano un riscontro evidente nella loro applicazione al repertorio lisztiano. D'altronde, non ci risulta che Liszt abbia mai fornito «i criteri secondo i quali ordinare i lavori sotto le diverse rubriche»²¹, semmai sono stati i posteri a ricorrere ad una loro catalogazione, un po' com'è accaduto per le regole dell'armonia tonale, che sono state definite a seguito di una pratica e non a priori. Tuttavia, quando si tenta un'operazione del genere, pur necessaria, è facile cadere nel fraintendimento e nel luogo comune. Nel nostro caso si afferma che la trascrizione sia estremamente

fedele alla composizione originale mentre la parafrasi molto meno. Ma cosa significa "fedeltà"?

Lo stesso Liszt utilizza questo termine per riferirsi all'ambito della trascrizione, senza tuttavia darne una spiegazione esaustiva. In una lettera del 1880 a Géza Zichy, il compositore esprime un pensiero singolare a riguardo:

Nella trascrizione non c'è bisogno di troppa invenzione: solitamente una certa fedeltà coniugale all'originale è preferibile... forse praticare l'arte della trascrizione (che sostanzialmente ho inventato io) per cinquant'anni mi ha insegnato a mantenere il giusto equilibrio fra troppo e troppo poco in questo campo²².

Qui Liszt ci fornisce due informazioni particolarmente rilevanti: la prima è che egli sostiene di aver inventato l'arte del trascrivere, e anche se non è vero in assoluto, ciò assume un valore se consideriamo i suoi molteplici intenti artistici legati a questo genere e tutto ciò che da esso Liszt scopre e ricava, quindi di fatto con lui nasce una nuova concezione della trascrizione. La seconda è che la fedeltà alla composizione originale è per lui un punto fermo e imprescindibile da cui non bisogna allontanarsi, e tuttavia da non considerare come metro assoluto. Bisogna però soffermarsi sulle molte accezioni che questo termine può assumere indagando su quale sia esattamente, di caso in caso, l'oggetto della fedeltà. L'errore di fondo delle moderne definizioni di trascrizione e parafrasi è quello di dare per scontato che con "fedeltà all'originale" si intenda unicamente un'aderenza più o meno marcata alle note, alle armonie, alle linee e alla struttura della composizione di provenienza, ma è sufficiente uno sguardo attento (e neppure troppo approfondito) ai lavori lisztiani per accorgersi dell'infondatezza di queste spiegazioni.

Anzitutto, è importante notare che Liszt non usa mai la parola "trascrizione" nei titoli di queste opere. Se lo ritiene opportuno, indica una dicitura come "parafrasi", "reminiscenze" o "Fantasia sui temi di" e altre ancora, ma tutte quelle opere che noi identifichiamo come "trascrizioni" non presentano alcuna locuzione esplicita in tal senso. Comunemente ci riferiamo, ad esempio, alla trascrizione di Liszt dell'ouverture del *Guillaume Tell* di Rossini, ma essa reca semplicemente il titolo di *Guillaume Tell Overture*, così come le trascrizioni S 558 dei Lieder di Schubert portano il nome di *12 Lieder von Franz Schubert* e ciascuno di essi conserva il titolo originale inalterato. D'altro canto, anche brani che sono stati accettati come parafrasi non hanno un chiaro riferimento di questo tipo; è il caso della parafrasi sul *Trovatore*, il cui titolo non è altro che *Miserere du Trovatore*, e forse noi gli abbiamo ragionevolmente attribuito quella definizione per similitudine con altre rielaborazioni verdiane in cui Liszt l'ha resa esplicita (come in quella sul *Rigoletto*). Ad ogni modo, Liszt utilizza termini specifici quasi esclusivamente per gli

19 MAURICE HINSON, *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, prefazione.

20 Ivi.

21 DALMONTE, *Franz Liszt*, p. 113.

22 JONATHAN KREGOR, *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, New York, 2010, p. 1.

adattamenti di brani operistici, brani che quindi è costretto ad estrapolare da composizioni lunghissime e complesse come le opere liriche, impossibili da trascrivere per intero, e di cui sceglie perciò momenti salienti e temi caratteristici. Per queste ragioni e a causa della quantità di elementi orchestrali e vocali in gioco, il compositore deve necessariamente intervenire in modo massiccio sulla struttura e di conseguenza non possiamo riscontrare quell'aderenza all'originale che ritroviamo invece in brani come la *Fantasia e Fuga*.

A cosa è riferita dunque, nel caso specifico delle trascrizioni operistiche, la fedeltà di cui parla Liszt? Rispondiamo d'accordo con Morski asserendo che l'interesse del compositore si focalizza sul trasmettere l'idea poetica e musicale fondamentale²³. Infatti Liszt non manca di considerare un altro aspetto di assoluta rilevanza che fatalmente si perde nell'atto del trascrivere per il pianoforte i brani d'opera così come i Lieder: la presenza del testo poetico. Prendendo in esame il suo *Miserere du Trovatore*, possiamo accorgerci dell'attenzione che riserva al dettaglio testuale.



Es. 9 - Verdi/Liszt, *Miserere du Trovatore*, frammento

In questo frammento ritroviamo il verso finale della seconda enunciazione della melodia su cui Leonora pronuncia le seguenti parole: «Sull'orrida torre, ah! Par che la morte | con ali di tenebre librando si va!... | Ah! Forse dischiuse gli fian queste porte | sol quando cadaver già freddo sarà!»²⁴. Liszt coglie abilmente l'idea del “gelo della morte” e la riproduce suggestivamente attraverso rapide scale cromatiche affidate alla mano sinistra, che ascendono dal registro grave a quello medio-acuto per poi tornare indietro terminando con gravi trilli di brevissima durata che suggeriscono un clima di cupa rassegnazione. L'impressione è amplificata da armonie e linea melodica inasprite rispetto a quelle verdiane, e così Liszt ricava un modo

personalissimo di concepire l'atmosfera dell'opera. Di fatto, la capacità totale di Liszt, per l'appunto, di parafrasare il testo originale in musica fa sì che queste composizioni diventino una brillante sintesi critica dell'opera prescelta²⁵ o meglio di quel particolare momento dell'opera, e dunque la trascrizione si configura come interpretazione del brano di provenienza.

Si potrebbero riportare innumerevoli esempi del genere, che sono testimoni di un'evidente impronta peculiare del compositore il quale, nonostante ciò, non si allontana dall'idea originale ma anzi, la valorizza. Di simili espedienti Liszt fa tesoro per forgiare uno stile personale in continua evoluzione: le scale cromatiche, che rappresentano il gelo e il vento, le ritroviamo anche in composizioni come *Chasse-Neige*, brano appartenente ad un'altra categoria lisztiana, quella della musica a programma, che innegabilmente affonda le proprie radici nell'arte della trascrizione. Naturalmente questa attenzione ai contenuti testuali è perseguita da Liszt, oltre che per i brani d'opera, nelle trascrizioni dei Lieder, lavorando sia sul senso generale della lirica sia su certi dettagli in corrispondenza di parole o espressioni particolarmente significative. Si tratta però di casi diversi rispetto alle parafrasi perché nel trascrivere un Lied non si può sacrificare quasi niente, se non altro per la scarsa lunghezza (che in taluni casi, come vedremo, necessita addirittura di essere raddoppiata) e per il fatto che il pianoforte è già presente nella composizione originale. In queste rielaborazioni notiamo dunque una stretta aderenza sia al testo che all'armonia e alla melodia, ma Liszt trova comunque il modo di apporvi la propria firma attraverso l'espansione dei registri e l'impiego di scritture caratteristiche (come vedremo in *Meesstille* da Schubert) che fanno parte del suo stile inconfondibile, rimanendo perciò fedele sia alle intenzioni del compositore oggetto di trascrizione sia a se stesso.

Il fatto che per il genere liederistico Liszt si attenga più fermamente alla struttura d'origine non implica l'estensione generalizzata di un modo di procedere simile a tutte le sue composizioni cui ci riferiamo con l'appellativo di “trascrizione”. In quella della *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns ad esempio, nonostante il Nostro prenda in considerazione il brano nella sua interezza, apporta modifiche ragguardevoli e aggiunge sezioni piuttosto ampie o nuovi elementi coloristici che, ancora una volta, fanno della trascrizione un'interpretazione personale dell'originale. La versione lisztiana ne esalta così la diabolicità e l'ironia, avvicinandosi non a caso alla scrittura dei *Mephisto Walzer* e della *Bagatelle sans tonalité*. Al contrario, un brano come l'*Ouverture zu Tannhäuser* combacia più strettamente con l'originale, pur portando il sottotitolo di *Konzertparaphrase*. Si tratta quindi di due rielaborazioni di brani sinfonici, la prima etichettata come “trascrizione” e la seconda battezzata dall'autore stesso “parafrasi”, che contrastano con le definizioni moderne,

²³ MORSKI, *L'opera in epoca romantica*, cit., p. 276.

²⁴ Dal libretto de *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, atto IV.

²⁵ MICHELE CAMPANELLA, *Il mio Liszt. Considerazioni di un interprete*, Bompiani, Milano, 2013, p. 38.

dimostrando che il grado di aderenza all'originale è totalmente indipendente dall'espressione utilizzata. Fra i sottogeneri delle parafrasi troviamo le reminiscenze, fantasie su temi e simili, che si distinguono dalle prime solitamente per il fatto che il compositore preleva materiale da vari momenti dell'opera di riferimento, senza concentrarsi unicamente su una scena. Per questa ragione, Liszt opera interventi di portata più rilevante creando nuove forme che uniscono temi e motivi melodici apparentemente lontani fra loro, come nel caso di *Reminiscences de Don Juan* o di *Reminiscences de Norma*; rimane comunque, in queste composizioni, una fedeltà al senso drammaturgico, evidente ad esempio nel *Là ci darem la mano* mozartiano che Liszt riproduce distribuendo le linee in modo da restituire l'idea del duetto²⁶.

Nel caso delle trascrizioni di brani solistici, ad esempio la *Fantasia e Fuga* di Bach, Liszt fa un passo indietro rispetto al compositore osservandone la scrittura alla lettera, ma si adopera per adattare egregiamente la composizione al pianoforte, facendo sparire ogni ricordo dello strumento di provenienza: si può dunque parlare di fedeltà, oltre che alla stesura originale, anche verso il pianoforte stesso e le sue possibilità. Diversamente, quando trascrive Paganini cerca di simulare la scrittura tipicamente violinistica, e allora la fedeltà di cui parla si estende allo strumento della composizione originale. Eppure, sebbene le premesse e i processi compositivi siano fondamentalmente diversi²⁷, in entrambi i casi parliamo di trascrizione.

Concludendo questo capitolo possiamo asserire che Liszt, anche attraverso una terminologia imprecisa, è stato tacciato ingiustamente sia di eccesso di libertà in molte trascrizioni sia, all'opposto, di un'aderenza talmente stretta all'originale da perdere la propria personalità musicale, ma in realtà il compositore riesce miracolosamente a rimanere sempre fedele al brano che trascrive (secondo la varie accezioni del concetto di "fedeltà") pur preservando se stesso. Indubbiamente, nelle trascrizioni bachiane o delle sinfonie di Beethoven così come di certi Lieder, si avverte chiaramente la volontà di conservare l'impianto originale, questo perché si tratta di trascrizioni nate da una necessità divulgativa; tuttavia, ciò non impedisce a Liszt di attuare un gioco di registri, rinforzi, estensioni e uso del pedale, che trasforma qualunque autore passi sotto la sua abilissima penna in "tipicamente lisztiano". La pratica assidua di questo genere fornisce perciò al compositore un'infinità di spunti e stimoli che gli consentono di plasmare un proprio stile sviluppando una tecnica pianistica sempre più ricca e complessa.

In ultimo, alla luce delle considerazioni terminologiche fatte e dei brani emblematici menzionati, riteniamo possibile stabilire un rapporto fra le varie tipologie lisztiane di trascrizione rappresentandolo attraverso il seguente diagramma:

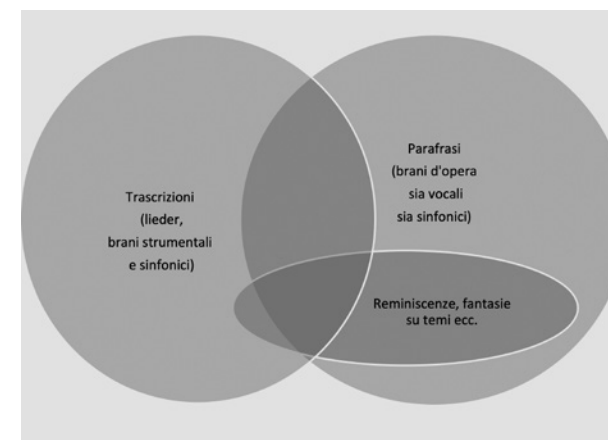


Fig. 1 - Schema del rapporto fra le tipologie di trascrizione lisztiane

Di fatto, le trascrizioni e le parafrasi presentano talvolta molte caratteristiche comuni rimanendo comunque, dall'altro lato, categorie distinte per alcuni tratti peculiari. In linea di massima, ad esempio, potremmo utilizzare il termine "trascrizione" quando il brano oggetto di rielaborazione è autoconclusivo e viene considerato nella sua interezza; diversamente, se si tratta di uno o più estratti da una composizione di grandi proporzioni, potremmo impiegare la locuzione "parafrasi" o le sue sottocategorie. A proposito di queste, dallo schema è possibile notare una piccola sezione comune con le trascrizioni che esula invece dalle parafrasi d'opera, questo perché alcune fantasie su temi non riguardano l'ambito operistico (come la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*) ma hanno somiglianze con le trascrizioni più fantasiose. Si tratta, ad ogni modo, di considerazioni relative e sebbene rispecchino un'alta percentuale dei lavori lisztiani cui si riferiscono, vi sono importanti eccezioni; proprio per l'impossibilità di stabilire un'assolutezza a tal riguardo, non abbiamo qui la pretesa di trovare definizioni corrette ed esaustive che abbiano un valore universale e restiamo scettici sulla validità di quelle adoperate correntemente. Ci rifaremo comunque al termine "trascrizione" per indicare genericamente qualsiasi brano nato dall'elaborazione di materiale preesistente.

La poesia inespressa nelle trascrizioni di Lieder e liriche

Uno sguardo preliminare

Le trascrizioni liederistiche rivestono un ruolo importantissimo nella produzione lisztiana, sia per alcune peculiarità che le distinguono da altre rielaborazioni sia per la loro connessione diretta con la musica a programma. Liszt coltivò assiduamente la trascrizione di brani per voce e pianoforte, specialmente di autori quali Beethoven, Chopin, Schumann e, soprattutto, Schubert, realizzando la versione pianistica di oltre cinquanta dei suoi

26 COLTON, *The Art of Piano Transcription*, cit., pp. 26-28.

27 KREGOR, *Liszt as Transcriber*, cit., p. 101.

Lieder. Sebbene in questi brani il compositore adotti metodi e processi di trascrizione molto variabili, un aspetto fondamentale li accomuna: la volontà di tradurre il testo poetico attraverso un mezzo prettamente strumentale. Di fatto, la prima cosa che salta all'occhio confrontandosi con uno di essi è che, nella maggior parte dei casi, Liszt preserva integralmente la melodia originale annotando con precisione le parole del testo in corrispondenza della stessa²⁸, e sappiamo infatti che proponendo la pubblicazione di questi lavori a vari editori egli insisteva che stampassero il testo sopra la linea melodica: esso, pur assente fisicamente nella performance, doveva costituire per l'interprete un riferimento importante cui attenersi per restituirne l'idea nella sua esecuzione²⁹. Certamente, nella lirica originale l'accompagnamento pianistico è già concepito per valorizzare i versi declamati dal cantante, e Liszt ne sfrutta la scrittura ampliandola e trasformandola secondo i propri criteri estetici ma soprattutto secondo la propria percezione del testo poetico, assecondandone il senso e talvolta valorizzando alcuni termini specifici: ecco allora che, piuttosto che di "traduzione", possiamo parlare della trascrizione lisztiana come "interpretazione" del testo attraverso la musica³⁰. Da queste considerazioni nascono i problemi tecnici, poiché l'intento di conservare il più possibile della composizione originale implica una insolita scomodità di certi passaggi o comunque, nel caso di scritture lente, una stratificazione dei piani sonori che richiede al pianista, più che una generica indipendenza fra le dita, una cosciente distribuzione dei ruoli fra esse. Liszt mira in questo modo a conservare l'aspetto poetico attraverso una sostanza puramente musicale³¹, trasmettendone lo spirito e rievocandone lo stato d'animo e le suggestioni³². Ancora una volta dunque, la fedeltà del compositore è rivolta sia agli elementi originali sia a se stesso, alla propria personalità e alle proprie concezioni musicali, estetiche e letterarie.

Canzone da Venezia e Napoli

Il primo brano di cui ci occupiamo è *Canzone*, tratta dalla raccolta di tre brani intitolata *Venezia e Napoli: Supplément aux Années de Pèlerinage* (1859). Le tre composizioni sono basate su materiale preesistente ma soltanto *Canzone* è una trascrizione di un brano d'autore, ovvero la canzone del gondoliere

dell'*Otello* di Rossini. Si tratta di un episodio non soltanto di inusuale brevità ma anche assolutamente marginale per la trama dell'opera, eppure si configura come un tocco di colore di grande intensità emotiva: il gondoliere, una voce fuori campo sulla scena del dialogo tra Desdemona ed Emilia all'inizio dell'Atto Terzo, pronuncia poche ma eloquenti parole che rappresentano il turbamento interiore della sventurata: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». Sono questi versi danteschi (la frase infatti è ripresa dal Canto V dell'*Inferno*, pronunciata da Francesca) ricchi di pathos ad attirare l'interesse di Liszt, che nella sua trascrizione ne esalta la profonda angoscia operando anzitutto un significativo cambio di tonalità, passando dall'originale sol minore ad un cupo mi bemolle minore. Nel raffronto fra le due versioni ci avvarremo, per quella di Rossini, della riduzione per canto e pianoforte poiché non vi sono dettagli dell'orchestrazione che abbiano una rilevanza nella trascrizione di Liszt, a dimostrazione del fatto che non si tratta di una parafrasi operistica ma di un lavoro incentrato unicamente sulla trasposizione musicale del testo, e quindi si avvicina maggiormente alle trascrizioni dei Lieder. Il primo importante cambiamento strutturale riguarda l'ampliamento delle proporzioni del brano; infatti la canzone rossiniana dura complessivamente soltanto un minuto e mezzo, mentre il Nostro la espande al punto da raddoppiarne la durata.



Es. 10 - Rossini, Canzone del Gondoliere dall'*Otello*, introduzione strumentale

All'inizio della sua versione, Liszt realizza un'introduzione lavorando sulla cellula di risposta di quella di Rossini (es. 10, quarta battuta):



Es. 11 - Rossini/Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, introduzione

Ciò che osserviamo nell'es. 11 Liszt lo ripete un'ottava sotto e aggiunge due battute, la prima con un tremolo in ottava sulla nota Do bemolle e la seconda

28 KREGOR, *Liszt as Transcriber*, cit., p. 92.

29 DAVID FRANCIS URROWS, *Conscientious Translation: Liszt, Robert Franz, and the Phenomenology of Lied Transcription*, in DAVID FRANCIS URROWS (a cura di), *Essays on Word / Music Adaptation and on Surveying the Field*, Rodopi B.V., University of California, 2008, p. 143

30 MOISES SOLOMON KNOLL, *A study of selected Liszt transcriptions of Schubert Lieder: aesthetic and technical aspects*, dissertazione presso University of Arizona, College of Fine Arts, School of Music, Tucson, 1989, p. 21.

31 URROWS, *Conscientious Translation*, cit., p. 151.

32 DAN PAUL GIBBS, *A background and analysis of selected lieder and opera transcriptions of Franz Liszt*, dissertazione presso North Texas State University, Denton, 1980, p. 19.

di pausa, creando la sospensione necessaria prima dell'inizio del canto. Il compositore realizza così un'introduzione di ben dieci battute (contro le cinque, o meglio una più quattro, di Rossini) dalla quale si evince fin dall'inizio un clima cupo e angoscioso: anzitutto, Liszt fa coincidere l'attacco della linea melodica trasformata con i tremoli della sinistra (fatta eccezione per la brevissima anacrusi) conferendo fin da subito un carattere particolarmente brusco all'apertura del brano, accentuato da armonie aspre e dissonanti e dalle forti appoggiature di Re bequadro e La bequadro. Il tutto è esacerbato dall' *Accentuato assai* e soprattutto dal *Lento doloroso* al posto dell'*Andantino* originale, che fornisce quindi un'indicazione non solo di tempo ma anche di espressione.

Quando inizia il canto Liszt sfodera il meglio della propria immaginazione e porta la melodia sotto al tremolo nel registro grave (es. 13); questa soluzione gli consente di sopprimere egregiamente all'assenza del testo del quale non si avverte affatto la mancanza, poiché l'atmosfera generata riflette pienamente quelle parole così dirette e terribili. Fra l'altro, in questo modo il canto assume anche la funzione di basso armonico, permettendo a Liszt di lasciare i tremoli fitti e leggeri come nell'originale orchestrale. Un'altra finezza degna di nota si osserva in corrispondenza della ripetizione del termine «maggior»: non è casuale infatti la scelta di Liszt, che modifica l'intervallo fra le due note della parola trasformandolo in una seconda aumentata (Do bemolle - Re bequadro), espediente che peraltro inasprisce ulteriormente sia la linea melodica (che segue adesso gli intervalli della scala armonica) sia l'armonia che viene a crearsi in combinazione con il tremolo.



Es. 12 - Rossini, canzone del gondoliere dall'*Otello*, inizio del canto

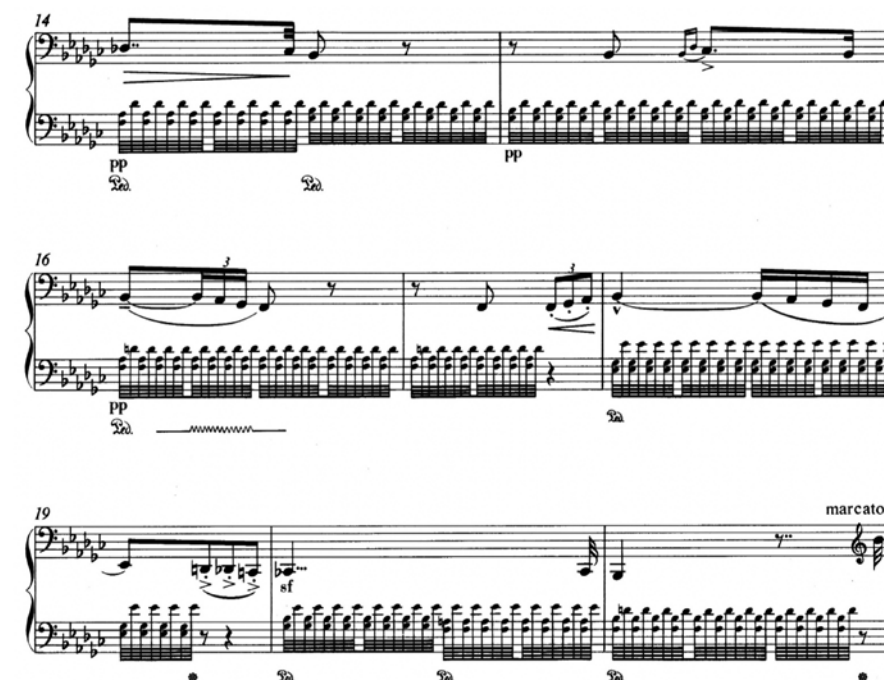


Es. 13 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, inizio della melodia del gondoliere

Proseguendo, sulle parole «che ricordarsi del tempo felice nella miseria» Liszt apporta alcune modifiche alla melodia (dilatandola fino ad aggiungere una misura in più rispetto all'originale) allo scopo di sottolineare alcune note rispetto ad altre:



Es. 14 - Rossini, Canzone del Gondoliere dall'*Otello*, prosiegua del canto



Es. 15 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, prosiegua della melodia

Le pause inserite da Liszt contribuiscono a suggerire l'idea del testo sulla melodia, apparendo quasi come i respiri di un cantante. Di gusto raffinato la scelta di valorizzare il Do bemolle con la fioritura Si bemolle - Re bemolle che richiama la pronuncia timbrata della r di «ricordarsi», cogliendo appieno la teatralità della parola. Non è meno rilevante ciò che il compositore fa in corrispondenza di «nella miseria»: se Rossini fa intonare l'espressione sulla nota Re salendo una volta al Mi bemolle, Liszt attua un cambio radicale cessando il tremolo e mutando le note della melodia, tutte accentate fino allo *sf* del Do bemolle, in una pesante discesa cromatica che illustra magistralmente l'immagine di un ideale declino verso, per l'appunto, la miseria. In seguito, a causa della brevità e della decontestualizzazione del brano, Liszt intuisce la necessità di ripetere sia

l'introduzione sia il canto del gondoliere, quest'ultimo stavolta nella tessitura centrale e raddoppiato in ottava (es. 16), con i tremoli più densi e spostati nel registro più grave quasi all'estremità del pianoforte ma sempre in *pp*.

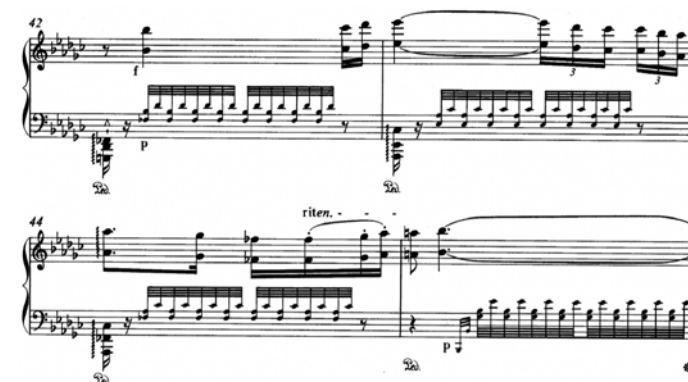


Es. 16 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, ripetizione del canto

In corrispondenza della conclusione della parte cantata, Liszt modifica ancora la melodia soprattutto ritmicamente e assottiglia la durata dei tremoli che diventano a tutti gli effetti delle sincopi, comprese fra un accordo grave arpeggiato e una pausa (ma con il pedale tenuto per tutta la battuta). Inoltre, cambia l'armonia modulante delle prime due misure: Rossini utilizza il primo rivolto di settima di dominante seguito dal primo rivolto di tonica (in questo momento Do minore), Liszt impiega la settima diminuita cui segue l'accordo di tonica ma allo stato fondamentale (es. 18).



Es. 17 - Rossini, canzone del gondoliere dall'*Otello*, conclusione del canto



Es. 18 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, conclusione del canto

Anche in questo caso, la variante lisztiana è volta a esasperare la tensione drammatica. Rossini conclude il brano in sol maggiore (es. 19), lasciando quasi un senso di beatitudine e speranza che contrasta con le parole del gondoliere; Liszt sfrutta l'idea adattandola alla propria estetica trasportandoci per un momento in un'atmosfera idilliaca ma, invece di terminare in questo modo, alterna all'episodio in Mi bemolle maggiore frammenti dell'introduzione esacerbando l'antitesi tra felicità e miseria (es. 20): alla fine, quest'ultima ha il sopravvento (es. 21).



Es. 19 - Rossini, canzone del gondoliere dall'*Otello*, conclusione



Es. 20 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, conclusione



Es. 21 - Liszt, Canzone da Venezia e Napoli, conclusione (2)

La conclusione non è affermativa ma sospesa, terminando sul secondo rivolto dell'accordo di tonica; in altre edizioni al posto delle ottave compare soltanto la loro parte più grave (quindi in note singole) producendo un suono più indefinito e quindi cupo e misterioso, simile a quello della campana nella trascrizione del *Miserere*. L'analogia calza a pennello se consideriamo oltretutto che queste note finali fanno eco alle parole «nella miseria».

Frühlingsnacht

Notte di Primavera è il Lied che chiude il ciclo *Liederkreis* op. 39 di Robert Schumann. Si tratta di una lirica di inusuale brevità (appena un minuto e mezzo), incalzante e priva di momenti di distensione, e Liszt pensa bene di raddoppiarla, non aggiungendo nuove sezioni significative come fa nella *Canzone* da Rossini, ma proprio ripetendo interamente il Lied con le variazioni del caso, improntate all'improvvisazione sul materiale d'origine. Il carattere instabile del Lied di Schumann, e ancor più della trascrizione lisztiana, è dovuto all'interpretazione della poesia di Eichendorff, che forniamo di seguito corredata di traduzione:

Über'n Garten durch die Lüfte
Hört' ich Wandervögel ziehn,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühen.
Jauchzen möcht' ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
Mit dem Mondesglanz herein.

Und der Mond, die Sterne sagen's,
Und im Träumen rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine! Sie ist dein!³³

33 «Sopra il giardino, per l'aria, sentii passare gli uccelli migratori, vuol dire profumi di

Il testo è piuttosto limpido e privo di elementi allusivi o metafore profonde, ma ciò che ci lascia interdetti è l'ambiguità fra il narratore e l'ambiente naturale che lo circonda. Eichendorff fa in modo che non si capisca se il protagonista sia l'uomo o la natura notturna che, nell'ultima strofa, diventa agente cosciente³⁴, esprimendo il desiderio interiore dell'uomo di fondersi con essa e trascendere la propria condizione terrena. L'indeterminatezza narrativa spiega la peculiarità del Lied di Schumann, che rappresenta l'ambiguità negando fin da subito l'impianto tonale:

Es. 22 - Schumann, *Frühlingsnacht*, inizio

Il Fa diesis maggiore iniziale non solo perde la sua funzione di tonica già alla fine della prima battuta trasformandosi in dominante, ma non risolve neppure su una nuova fondamentale, procedendo il basso per cromatismo ascendente. L'intera sezione relativa alla prima strofa è sfuggente, il canto è inquieto alla ricerca di quella fusione anelata con la natura (qui fortemente rappresentata dal pianoforte) che si fa sentire e vedere in tutto il suo splendore. Liszt, apprezzando l'originalità delle idee del collega, rimane fedele alla sua scrittura esaltandone le qualità:

primavera, quaggiù tutto comincia a fiorire. Vorrei esultare, vorrei piangere, no, non è possibile! Antichi prodigi splendono ancora al chiarore della luna. E la luna, le stelle lo dicono, e nel sogno mormora il boschetto, e gli usignoli lo cantano: lei è tua, sì, lei è tua!». Traduzione di Amelia Maria Imbarrato, riportata dal sito Orchestra Virtuale del Flaminio; url: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Schumann/Schumann-Liederkreis39-testo.html> (13/07/2023).

34 DAVID FERRIS, *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 144; url: <https://mozart2006.wordpress.com/2014/10/19/interpretare-il-lied-mondnacht-op-39-n-5-di-robert-schumann/> (13/07/2023).

Es. 23 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, inizio

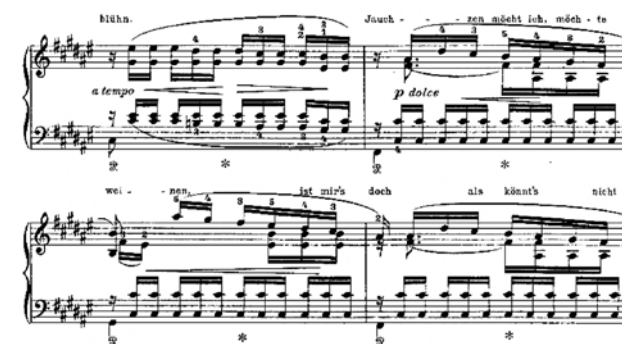
L'aggiunta delle due battute introduttive è un colpo di genio che accentua ulteriormente l'idea di ambiguità: ascoltandole ed osservandole si ha l'impressione di un fugace La diesis minore, cosicché il Fa diesis della terza misura viene avvertito come sesto grado e non come tonica. Inoltre Liszt alleggerisce la scrittura di Schumann, affidando gli accordi esclusivamente alla mano destra e il canto alla sinistra, rinforzandola armonicamente solo il minimo indispensabile, in modo da non invadere la melodia e lasciarla fluida (in alcuni punti essa è suddivisa fra le due mani per comodità). Nella seconda strofa il Fa diesis trova finalmente la sua affermazione (anche se per poche battute) simboleggiando l'inizio dell'avverarsi del desiderio dell'uomo di armoniosa fusione con la natura:

Es. 24 - Schumann, *Frühlingsnacht*, inizio seconda strofa

L'uomo però non realizza, non crede possibile che stia accadendo davvero, ed ecco che dopo l'affermazione caratterizzata anche da una linea più ferma e declamata del canto, torna l'instabilità attraverso cromatismi sia nella parte vocale che nel basso pianistico (ess. 24, 25).

Es. 25 - Schumann, *Frühlingsnacht*, prosiegua seconda strofa

Liszt rimane estremamente aderente all'originale fondendo alla perfezione canto e pianoforte. Di grande raffinatezza in tal senso è la scelta di trasportare il declamato di La diesis un'ottava sotto così da non invadere la dolcissima melodia del pianoforte ed anzi, fornendo ad essa un rinforzo armonico (es. 26).

Es. 26 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, inizio seconda strofa

La terza ed ultima strofa riprende inizialmente il tema della prima, stavolta in *f* poiché stiamo andando verso la completa realizzazione e quindi verso un'affermazione definitiva. Infatti, è emblematica la conclusione in cui, sulle parole finali «Sie ist deine! Sie ist dein!» («Lei è tua! Lei è tua!»), il canto (l'uomo) e il pianoforte (la natura) uniscono finalmente le rispettive melodie diventando una cosa sola (es. 27). Al pianoforte è affidata una coda che ribadisce con forza l'affermatività del Fa diesis.

Es. 27 - Schumann, *Frühlingsnacht*, conclusione

Stavolta Liszt apporta consistenti modifiche all'originale di Schumann valorizzando ulteriormente la forza di quest'ultima strofa anche all'insegna del *Leidenschaftlich* (*Appassionato*) annotato dal compositore tedesco insieme all'indicazione di tempo. Le armonie restano intatte ma il canto subisce importanti cambiamenti:



Es. 28 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, inizio terza strofa

Il Nostro conferisce maggior vigore sia agli accordi, che risultano meno statici e più densi e melodici di quelli schumanniani, sia al canto, ripetendone l'arpeggio su due ottave consecutive. Il brano di Liszt diventa quindi più pianistico, rappresentando idealmente l'assorbimento dell'uomo da parte della natura. Il culmine viene raggiunto nel *f appassionato* in cui il trascrittore trasforma radicalmente la linea del canto, qui sincopata e radoppiata all'ottava superiore, risultante dall'unione della parte vocale con la melodia strumentale (ess. 29, 30). Sul verso finale Liszt innesta grandi arpeggi strappati in *ff ritenuto* e accentando le note del canto, al fine di enfatizzare la forza di quelle parole:



Es. 29 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, conclusione terza strofa

Successivamente compaiono le prime battute della coda seguite però dalle due misure che Liszt aveva utilizzato come introduzione (leggermente variate e più stabili poiché la tonalità è ormai affermata) in modo da ricominciare il brano ma attuando variazioni significative. Ciò che la mente del compositore partorisce ha del prodigioso:



Es. 30 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, inizio della ripetizione variata

Questa ripetizione è uno degli esempi più luminosi di musica descrittiva: la fusione uomo-natura è compiuta e del primo non resta che qualche vaga reminiscenza così come del suo canto; la melodia lascia spazio agli effetti, nello specifico a tremoli acuti, trilli e volatine di note che rappresentano gli uccellini in festa e la gioiosa fioritura primaverile. Il carattere è improvvisativo, all'insegna dell'indeterminatezza che connota la prima strofa della poesia e che culmina in un tremolo di sottodominante sospeso all'estremità acuta del pianoforte. L'idillio termina e, come in un sereno ritorno alla realtà, il discorso procede verso la seconda strofa che resta però invariata rispetto alla sua prima enunciazione. Anche nella ripetizione della terza strofa riscontriamo una certa affinità, e l'unica modifica consiste nella sostituzione degli arpeggi del canto alla sinistra (cfr. es. 28) con dei rapidissimi arpeggi in terzine di biscrome da eseguire con entrambe le mani a distanza di sesta:

Es. 31 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, ripetizione terza strofa

Si tratta non di virtuosismi fini a se stessi, ma di elementi che sottolineano la forza dei versi che rappresentano, eliminando qualsiasi ricordo del canto e quindi dell'uomo. In seguito torna la trionfante frase di chiusura che unisce i due protagonisti della lirica, e una coda di invenzione lisztiana, basata sulla rapida ripetizione in *stringendo* dell'accordo di tonica che sale progressivamente di posizione (es. 32), conclude il brano con grande assertività.

Es. 32 - Liszt, trascrizione di *Frühlingsnacht*, conclusione

La peculiarità della trascrizione di *Frühlingsnacht* sta nel fatto che Liszt non solo dà una propria visione dei versi di Eichendorff, ma immagina un ideale prosiegua della poesia stessa partendo comunque sempre dalla scrittura e dall'armonia di Schumann.

Meeresstille

Liszt ha trascritto così tanti Lieder di Schubert da riunire molti di essi in cicli che meriterebbero un'analisi a parte per la logica poetica e strutturale che li caratterizza. Noi qui prenderemo in esame una fra le trascrizioni più rappresentative: *Meeresstille*, tratto dal ciclo *12 Lieder von Franz Schubert* (1837-38). Il testo è di Goethe:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.

Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuerne Weite
Reget keine Welle sich³⁵.

Se nell'immaginario collettivo la calma del mare è simbolo di pace e serenità, il poeta qui la descrive dal punto di vista del marinaio che si trova fermo in mezzo all'oceano a causa della bonaccia e capisce di essere perduto: la calma è quindi associata alla morte («Todesstille»). Nella prima strofa il narratore è esterno e descrive la situazione e lo stato d'animo del navigante; nella seconda invece, anche se Goethe non lo esplicita, sembra che sia il marinaio stesso a parlare, lo deduciamo dai primi due versi, privi di verbi e ciascuno con il punto esclamativo, elementi che, insieme all'angoscia delle parole, fanno trasparire il coinvolgimento emotivo di chi le pronuncia. Schubert ne trae un Lied dalla scrittura essenziale e quasi disarmante, un canto lento accompagnato da placidi accordi arpeggiati (es. 33) a rappresentare la superficie piatta del mare. La melodia è stabile, talvolta statica, e la dinamica rimane in *pp* per l'intera durata del brano; il dolore del marinaio di Schubert è intimo, la totale rassegnazione alberga nel suo cuore senza nemmeno essere passata dalla disperazione, per la speranza non c'è più posto ed egli aspetta soltanto la morte.

Es. 33 - Schubert, *Meeresstille*, frammento

La trascrizione di Liszt non ha né una battuta di più né una di meno del Lied di Schubert e rispetta pedissequamente sia il canto che l'armonia originali. Tuttavia, nonostante la stretta aderenza, il compositore riesce a fare suo il brano rendendolo a tratti quasi impressionistico. Anzitutto,

35 «Profonda calma regna nell'acqua, immoto riposa il mare, e inquieto guarda il navigante la piatta superficie tutt'intorno. Nessun alito di vento! Calma di morte, terribile! Nella sconfinata distesa non si muove onda». Traduzione di autore sconosciuto riportata dal sito Orchestra Virtuale del Flaminio; url: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Schubert/Schubert-Meeres216.html> (14/07/2023).

lavora sugli arpeggi aumentando la quantità di note in ciascuno di essi e annotandoli in modo diverso:



Es. 34 - Liszt, trascrizione di *Meeresstille*, inizio

La scrittura estesa degli arpeggi coadiuvata dall'espressione *Pesante*, che implica un'esecuzione di essi non veloce, li eleva allo status di elemento non più meramente armonico ma descrittivo: la sensazione è quella di una debole risacca del mare sulla barca del marinaio. La realizzazione anticipata di essi rispetto al canto fa sì che il tempo musicale sia inevitabilmente dilatato, suggerendo maggiormente l'idea della calma; anche la scrittura degli accenti non è casuale: nella prima frase Liszt li segna su ogni nota del canto evidenziandone il carattere declamato, mentre la seconda ne è priva, a rappresentare il riposo del mare immoto. Anche i due versi successivi vengono trattati similmente (es. 35), ma Liszt desidera coglierne l'inquietudine. Scrive infatti *Inquieto* proprio in corrispondenza della relativa espressione nel lied («bekümmert») ma la sensazione pervade tutte le otto battute, ed anzi si intensifica progressivamente attraverso arpeggi sempre più ingombranti che rendono necessario il raddoppio del canto all'ottava inferiore.



Es. 35 - Liszt, trascrizione di *Meeresstille*, prosiegua prima strofa

Nella seconda strofa (in cui, lo ricordiamo, a parlare è il marinaio sgomento) il senso di agitazione cresce esponenzialmente. Non ci è dato sapere per quale motivo Liszt non abbia continuato la scrittura più caratteristica sul rigo convenzionale, ma per ovvie ragioni l'uso comune è quello di eseguire l'"ossia" (figg. 37-38), considerando anche che non presenta problemi tecnici rilevanti ed è indubbiamente più affine all'idea poetica.



Es. 36- Liszt, trascrizione di *Meeresstille*, inizio seconda strofa



Es. 37 - Liszt, trascrizione di *Meeresstille*, prosiegua seconda strofa

La prima cosa di cui dobbiamo prendere atto è il cambiamento nella scrittura degli arpeggi, non più in levare rispetto al canto ma simultaneamente con esso, e inoltre cominciano un'ottava sotto rispetto a quelli di Schubert. Liszt a differenza del collega bada all'aspetto dinamico e scrive un *Poco a poco crescendo* che culminerà al *f marcato* di «Todesstille». A proposito del senso di morte, il compositore lo raffigura magistralmente attraverso le lugubri scale cromatiche nel registro grave e il trillo finale impreziosito dal *perdendosi* a sottolineare il momento in cui l'uomo si sente, appunto, perduto. Ma il marinaio di Liszt non è quello di Schubert: egli grida e si dispera, e soltanto in un secondo momento si abbandona alla rassegnazione. A partire dal *Sotto voce* (es. 37) ha luogo l'accettazione del proprio destino, e infine tornano le scale cromatiche e i trilli (es. 38): la morte è venuta a prenderlo e l'uomo l'accoglie.



Es. 38 - Liszt, trascrizione di *Meeresstille*, conclusione

Riflessioni e conclusioni: verso la musica a programma

Abbiamo voluto dare in questa sede anzitutto un quadro generale dell'importanza delle trascrizioni lisztiane, sperando di avvalorare la concezione per la quale esse rientrano a pieno titolo fra le cosiddette "composizioni originali" dell'autore. Si è parlato di fedeltà, cercando di demolire le definizioni affrettate ed obsolete comunemente attribuite al termine "trascrizione" e i suoi sottogeneri, osservando come il repertorio di Liszt appartenente a questa categoria sconfini e spesso non coincida con esse. Infatti, analizzando alcuni dei suoi lavori possiamo asserire che il compositore rispetti sempre le idee dell'autore del brano da trascrivere, indipendentemente dalla tipologia della trascrizione, e gli interventi del Nostro, per quanto massicci, non mirano mai ad un distacco dal pensiero d'origine ma anzi, sono intesi a valorizzarlo filtrandolo attraverso una personale interpretazione. Nel far ciò Liszt non manca di considerare ogni aspetto nel minimo dettaglio (scrittura del brano, strumento per il quale è stato concepito, strumento "d'arrivo" ecc.) realizzando quasi sempre prodotti musicali di altissima qualità e superando ogni volta i limiti della tecnica pianistica, non verso un virtuosismo fine a se stesso, ma preoccupandosi di «rendere assimilabili le sue scoperte a tutti coloro che si dedicano al concertismo»³⁶.

In particolare, abbiamo osservato con quale minuzia Liszt presti attenzione al testo poetico, riuscendo sempre a restituirne l'idea attraverso un linguaggio prettamente strumentale ed anzi: proprio interpretando il senso delle parole egli riesce a lasciare la propria impronta in questo genere di trascrizione, pur rimanendo a stretto contatto con il materiale musicale di partenza. Le scelte più ardite del compositore sono ogni volta giustificate dalla poesia di riferimento ed arricchiscono enormemente il brano originale sfruttandone le potenzialità. Indubbiamente le trascrizioni lisztiane di *Lieder* e liriche sono maggiormente apprezzabili se chi le ascolta conosce il testo poetico, ma il compositore eleva il contenuto musicale al punto da conferirgli un altissimo valore intrinseco che ha un grande impatto emotivo anche sul fruitore inesperto: la poesia c'è ma è assorbita dalla sostanza musicale che ne restituisce le suggestioni così come il trascrittore le ha colte. Ecco allora che per le trascrizioni di Liszt possiamo parlare, più che di "romanze senza parole" come molti le hanno definite, di "romanze senza cantante" poiché si perde il contenuto verbale ma non quello simbolico³⁷. David Francis Urrows sostiene che «una trascrizione può avere il potere di focalizzare l'ascolto sul senso poetico più del brano originale»³⁸ e ci troviamo d'accordo con questa affermazione poiché le trascrizioni rispondono ad un'esigenza più intuitiva ed emotiva, che nei *Lieder* è necessariamente razionalizzata e

legata alla comprensione del testo più che alla sua percezione.

Questi aspetti sono comuni ad un'altra grande invenzione lisztiana, quella della musica a programma: il confine fra le rielaborazioni operistiche o *liederistiche* ed essa è quasi impalpabile. Di fatto cambia il riferimento extramusicale (nelle une il testo poetico, nell'altra un elemento naturale, un'ambientazione o altro) ma la sostanza è esattamente la stessa, e precisamente una serie di suggestioni che l'autore vuole tradurre attraverso il linguaggio della musica strumentale, utilizzandone il potere immaginifico per espandere le possibilità dello stesso. L'oggetto della ricerca di Liszt, al di là delle capacità dello strumento, è una ideale obiettività della percezione poetico-musicale: chi non vive l'*Inferno* all'inizio della *Dante Sonata* e chi non sente il gelo con *Chasse-Neige*? Ed allo stesso modo, chi non avverte un dolore profondo ed irreversibile nella *Canzone* da Rossini e chi non prova un tragico senso di morte nella trascrizione di *Meeresstille*?

L'augurio che ci facciamo è di aver restituito un'idea dei molteplici valori che hanno le trascrizioni di Liszt e di quanto esse abbiano influenzato tutta la produzione del compositore e dei posteri suoi seguaci, come Debussy e Busoni, che alla sua infinita capacità inventiva devono i loro pensieri musicali.

³⁶ RATTALINO, *Storia del Pianoforte*, cit., p. 195.

³⁷ URROWS, *Conscientious Translation*, cit., p. 157.

³⁸ Ivi, p. 153.

Finito di stampare nel novembre 2023
presso Global Print Gorgonzola (MI)
pre conto di
s i l l a b e