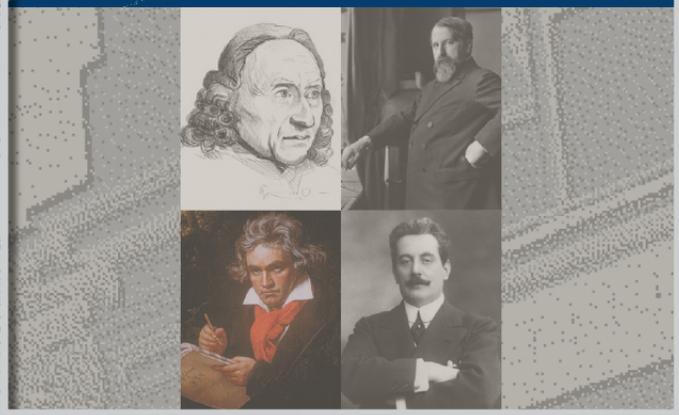


Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
"Luigi Boccherini" di Lucca
n. 11 - anno 2020 - nuova serie

CODICE 602



CODICE 602



«Codice 602»

Nuova serie

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

Rivista annuale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini" di Lucca
N. 11 - Ottobre 2020
Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867, del 20.10.2007

Direttore responsabile: *Sara Matteucci*

Responsabile editoriale: *Fabrizio Papi*

Comitato di redazione: *Giulio Battelli, Serafino Carli, Sara Matteucci, Fabrizio Papi*

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

In questo numero hanno collaborato: *Gabriella Biagi Ravenni, Serafino Carli, Sergio Durante, Massimo Lombardi, Leonardo Miucci, Marcello Nardis*

Realizzazione editoriale:

Sillabe s.r.l.

Scali d'Azeglio 22/24

57123 Livorno

www.sillabe.it

Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": *Fabrizio Papi*

Presidente: *Maria Talarico*

Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

Piazza del Suffragio, 6

55100 - Lucca

Tel. 0584 464104

www.boccherini.it

La Rivista «Codice 602» *Nuova serie* è realizzata grazie al contributo di:
Fondazione Banca del Monte di Lucca

ISBN 978-88-33402246

CODICE 602

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

n. 11 - anno 2020 - nuova serie

s i l l a b e

INDICE

Editoriale <i>di Sara Matteucci</i>	7
LA PAGINA DEL DIRETTORE <i>di Fabrizio Papi</i>	11
CONTRIBUTI	
I <i>Quartetti</i> WoO 36 di L. van Beethoven: tra conservazione ed evoluzione <i>di Leonardo Miucci</i>	17
Giuseppe Tartini, lo spadaccino che fondò la Scuola violinistica delle Nazioni. 250 anni e non sentirli <i>di Sergio Durante</i>	39
Giacomo Puccini, <i>Messa a 4 con Orchestra</i> SC6: storia della fortuna <i>di Gabriella Biagi Ravenni</i>	51
Arthur Schnitzler, <i>Berta Garlan</i> e le funzioni della musica: suono e psiche nel secolo dell'inconscio <i>di Marcello Nardis</i>	67
Condizioni, limiti e potenzialità delle nuove tecnologie per la formazione: un'analisi della letteratura internazionale nell'ambito delle discipline musicali <i>di Serafino Carli</i>	105
STUDI SULLA MUSICA A LUCCA	
La chitarra spagnola a Lucca <i>di Massimo Lombardi</i>	123

EDITORIALE

di Sara Matteucci

L'uscita di «Codice 602» quest'anno rappresenta un segnale di resistenza e orgoglio di fronte alle difficoltà causate anche al nostro settore dalla pandemia di COVID-19, ancora in corso nel momento in cui andiamo in stampa. Come è noto a chi ci legge ormai da numerosi anni, questa rivista è nata con l'intento di sviluppare e approfondire le principali tematiche legate all'attività artistica dell'Istituto Musicale "Boccherini", con indagini e ricerche musicologiche relative ai concerti e agli altri eventi musicali organizzati durante l'anno accademico. Sfortunatamente il lockdown e le restrizioni che tutti abbiamo vissuto nella primavera scorsa hanno impedito la realizzazione delle manifestazioni previste, che sono state rimandate al 2021. Sebbene per questo motivo siano venuti a mancare gli eventi, non abbiamo però abbandonato gli argomenti portanti della nostra 'missione' culturale, nella speranza che ciò che non è stato possibile quest'anno sia concretizzato al più presto.

Eccoci qua dunque anche stavolta, con nuovi e interessanti spunti di approfondimento, non dimenticando inoltre di dedicare contributi a due importanti anniversari musicali del 2020: i 250 anni dalla nascita di Ludwig van Beethoven e dalla scomparsa di Giuseppe Tartini.

Apriamo dunque la rassegna degli articoli con «*I Quartetti WoO 36 di L. van Beethoven: tra conservazione ed evoluzione*» di **Leonardo Miucci**. Analizzando i lavori giovanili per quartetto d'archi e pianoforte del compositore tedesco, si rilevano i germogli di una profonda evoluzione dello stile pianistico tra il XVIII e XIX secolo, tanto nei contenuti estetici quanto in quelli grafici. Studi recenti sulla notazione pianistica di metà Ottocento (Schubert, Mendelssohn, Brahms, ecc.) hanno messo in evidenza i chiari tentativi da parte di questi compositori di comunicare all'interprete indicazioni agogiche attraverso l'uso di notazione afferente alla sfera dinamica. Questo studio ha rintracciato evidenti connessioni con simili scelte notazionali adottate da Beethoven nel suo repertorio pianistico.

Il secondo omaggio legato al 250° è a firma di **Sergio Durante**: «*Giuseppe Tartini, lo spadaccino che fondò la Scuola violinistica delle Nazioni. 250 anni e non sentirli*». Per la valorizzazione della figura del noto violinista e compositore, nel 2014 è nato il progetto “Tartini 2020” che prevede eventi di divulgazione culturale, promozione del turismo nei luoghi tartiniani, mostre e convegni. Il musicologo Durante, tra i principali promotori e realizzatori del progetto – tra le varie iniziative dirige l’Edizione Nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini in preparazione presso l’editore Bärenreiter – qui illustra dunque vita e opere di Tartini secondo vari punti di vista, tra cui l’interessante parallelo tra il lato artistico e quello sportivo del personaggio, dedito alla scherma come molti suoi colleghi illustri di quell’epoca.

Anniversario “rotondo” (140 anni) anche quello della *Messa* di Giacomo Puccini, cui **Gabriella Biagi Ravenni** dedica una intrigante dissertazione relativa alla storia delle varie esecuzioni e riprese moderne, alle varie copie in circolazione e aneddoti che ne circondano il mito. Come di consueto, anche in «Giacomo Puccini, *Messa a 4 con Orchestra SC6: storia della fortuna*» si può apprezzare la meticolosità e il rigore della ricerca storico-musicologica, nonché l’entusiasmo per essa, con l’investigazione attorno a dettagli e coincidenze che particolarmente nel caso di Puccini si accavallano e talvolta si contraddicono sollevando sempre nuovi affascinanti quesiti per gli appassionati del settore e non solo.

Contesto contemporaneo ma del tutto differente quello verso cui ci conduce il contributo di **Marcello Nardis**, esplorando uno degli aspetti meno conosciuti e studiati del celebre scrittore Arthur Schnitzler, ovvero il suo rapporto personale e letterario con la musica. Dopo aver illustrato le numerose ‘apparizioni’ della musica nell’opera del letterato austriaco, in primo piano o talvolta sullo sfondo delle storie narrate, Nardis prova a mettere sul medesimo piano espressivo musica, scrittura e psicanalisi e i rapporti di reciprocità che si stabiliscono secondo questa prospettiva, concentrando l’attenzione sulla novella *Frau Berta Garlan* del 1901, che ritiene possa sintetizzare la teoria funzionale da leggere nella intera produzione letteraria di Schnitzler: attraverso la musica egli descrive il metaconscio, quella specie di territorio fluttuante tra conscio e inconscio della protagonista del romanzo, mentre la sua scrittura si fa in effetti composizione musicale, ricalcandone intrinsecamente strutture e stilemi.

L’ultimo intervento della sezione contributi si colloca in un contesto di estrema attualità. Con la necessità dovuta all’emergenza sanitaria di chiudere le scuole prima della fine dello scorso anno scolastico, e la conseguente attivazione della didattica a distanza, anche le istituzioni di insegnamento musicale hanno dovuto fare i conti con le nuove tecnologie. Numerose ricerche hanno indagato l’apporto di esse all’interno dei sistemi di educazione, istruzione e formazione; tuttavia, per quanto riguarda l’ambito delle discipline musicali, il loro utilizzo è un argomento ancora in larga parte

inesplorato. Al fine di approfondire eventuali limiti e opportunità, il contributo di **Serafino Carli** dal titolo «*Condizioni, limiti e potenzialità delle nuove tecnologie per la formazione: un’analisi della letteratura internazionale nell’ambito delle discipline musicali*» propone un’analisi sistematica della letteratura internazionale, indagando in particolare la tematica dei dispositivi a supporto dei processi di apprendimento-insegnamento a distanza.

Per quanto riguarda infine la rubrica dedicata agli studi sulla musica a Lucca, altro costante impegno che caratterizza la nostra rivista, ospitiamo in questo numero un articolo di **Massimo Lombardi**, incentrato su «*La chitarra spagnola a Lucca*». Nel 1652, presso l’editore locale *Jacinto Paci*, prende forma un libro d’intavolatura per chitarra spagnola (oggi ribattezzata *chitarra barocca*) pubblicato a Roma e a Lucca: *l’Intessitura di vari fiori*, un interessantissimo volume didattico e musicale a cura del musicista pugliese *Giovanni Battista Badessa bitontino*. Grazie all’esame di questa preziosa fonte, siamo in grado di aggiungere un nuovo tassello all’immagine della sfaccettata attività musicale lucchese, ottenendo uno spaccato sui momenti in cui si suonava e si cantava usando la chitarra, conoscendo gli strumenti che si adoperavano insieme ad essa, e sui legami tra editori, autori e musicisti, nonché informazioni estetiche sul gusto del far musica qui nella nostra città.

Nonostante le difficoltà imposte dall’attuale contesto – che chi sta leggendo sicuramente intuirà e comprenderà – siamo particolarmente felici di essere riusciti anche stavolta, con la pubblicazione di questo volume, a dimostrare il nostro sincero impegno nella diffusione della cultura musicale.

Buona lettura.

Un appuntamento rinviato

Il 1° novembre 2015 iniziava il mio primo mandato come Direttore dell'ISSM "Luigi Boccherini", mandato poi rinnovato, a seguito della fiducia manifestatami dai colleghi, il 1° novembre del 2018.

Come sa chi segue la nostra rivista, in questi anni alla direzione dell'Istituto ho voluto dedicare sempre una parte della *Pagina del Direttore* a una riflessione sulle problematichità dell'AFAM e sulle vicende legate all'annosa questione della statizzazione degli ISSM non statali.

Nella *Pagina del Direttore* del numero scorso, ricordando quanto la storia della statizzazione del Boccherini risalisse indietro nel tempo, coprendo un periodo di quasi ottanta anni, annunciavo fiducioso l'avvio del processo che avrebbe finalmente portato l'Istituto al tanto agognato traguardo. Il DM 161/2019 indicava infatti con precisione le date che avrebbero dovuto scandire il percorso: entro il 30 settembre 2019, completamento della complessa procedura di domanda on line; entro il 31 dicembre 2019, comunicazione dell'esito della domanda; entro il 31 luglio 2020, firma delle convenzioni che regolano i termini della statizzazione fra MUR, Enti Locali e Istituzioni; 1° gennaio 2021 conclusione del processo di statizzazione e passaggio definitivo allo Stato.

Delle quattro scadenze, l'unica ad essere stata rispettata, senza ritardi né richieste di proroga dei termini, è stata la prima. Ad oggi mancano tutti gli altri adempimenti. Abbiamo assistito a ritardi nella nomina della commissione che ha esaminato le domande, dovuti anche all'avvicendamento dei ministri Fioramonti e Manfredi alla guida del Ministero dell'Istruzione e dell'Università (poi scisso in due ministeri separati) e stiamo assistendo a ritardi – solo parzialmente spiegabili con le difficoltà dovute alla pandemia che ci ha colpiti – nella formulazione dei modelli di convenzione, nell'approvazione delle modifiche agli Statuti degli ISSM e nella formulazione del DPCM che deve definire i criteri per il passaggio delle dotazioni

organiche dei 17 ISSM statizzando allo Stato. Il tempo, così bene scandito nelle intenzioni del legislatore, che il DM 161 si era dato per la conclusione di un processo indubbiamente complesso, sta per scadere e, nonostante le assicurazioni che sono giunte dal MUR sulla volontà di rispettare la data del 1° gennaio 2021, un sentimento di giustificato scetticismo e di disillusione incombe su chi, al pari di chi scrive, ha seguito attivamente da molti anni le sorti degli ISSM non statali. Non è infatti pensabile che in due mesi si recuperi un ritardo di dieci. Ciò porta a pensare che il processo di statizzazione, nella migliore delle ipotesi, si concluderà nel corso del 2021¹.

Le ansie giustificate di chi vorrebbe vedere finalmente concluso un iter annoso sono solamente in parte mitigate dalla certezza dei finanziamenti stanziati per legge.

In questo quadro non incoraggiante abbiamo comunque voluto dare un segno di continuità e di forza, mantenendo fede all'impegno di pubblicare un numero all'anno di «Codice 602». Appare infatti quasi superfluo ricordare che questo 2020 è stato fortemente condizionato dalla pandemia da COVID-19 che ha colpito, e continua a colpire, tutto il mondo. La produzione artistica e musicale ne ha risentito in misura maggiore di altri settori e anche il nostro conservatorio agli inizi di marzo ha dovuto interrompere la programmazione della stagione OPEN appena cominciata. Sembrava quindi venir meno il principio che ha dato forma alla rivista nei suoi primi dieci anni di vita, porsi, cioè, come un momento di riflessione teorica a posteriori sui momenti più salienti della programmazione artistica annuale dell'Istituto. Ciò nonostante non ci sembrava giusto interrompere anche lo spazio di produzione musicologica che contribuisce alle molte caratterizzazioni del nostro Istituto. Limitazione drastica delle attività sociali, semi paralisi delle attività musicali dal vivo non significano, non devono significare, anche blocco del pensiero critico: al contrario, l'impossibilità di comunicare il pensiero e l'emozione musicale attraverso l'esecuzione dal vivo (impossibilità parzialmente superata dalle ultime disposizioni in materia di spettacolo che hanno permesso anche a noi di riprendere le attività performative, pur con un numero molto limitato di appuntamenti) può costituire uno stimolo a una riflessione più approfondita sul fatto musicale, un momento di ricognizione interiore e spirituale in vista della ripresa a pieno ritmo delle normali attività musicali.

Dobbiamo infatti spingere il nostro sguardo oltre la contingenza

immediata. Nonostante la recrudescenza dei contagi, la pandemia non durerà in eterno. Dopo questa pausa forzata, ogni futuro concerto, ogni nuova performance musicale ci troverà più maturi e più consapevoli della nostra funzione di interpreti e di prosecutori di una tradizione aulica. L'uomo ha bisogno di musica come dell'aria che respira e sta a noi musicisti assumere l'onore e l'onere di farne rivivere il pensiero e comunicarne le emozioni.

Con queste parole di speranza, che rivolgo con affetto ai colleghi, agli studenti e allo staff del Boccherini, chiudo la mia ultima *Pagina del Direttore*, cominciando l'ultimo anno del mio secondo mandato alla direzione di questo Istituto nel quale ho passato con gioia una significativa parte della mia esistenza.

M° Fabrizio Papi

Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

¹ Questa possibilità è suggerita anche dal dettato dell'emendamento all'art. 22 bis comma 2, del decreto-legge 24 aprile 2017, n. 50. Questo emendamento, inserito nella legge di conversione del DL 104/2020, oltre a prevedere il passaggio ai ruoli dello Stato del personale in servizio all'atto della statizzazione (e non al 24 giugno 2017, come previsto in precedenza), indica nel 31 dicembre 2021 il termine perentorio entro cui terminare le procedure di statizzazione.

I *QUARTETTI* WOO 36 DI L. VAN BEETHOVEN:
TRA CONSERVAZIONE ED EVOLUZIONE

di Leonardo Miucci*

La genesi del quartetto per archi e pianoforte è solitamente individuata nei primi tentativi mozartiani – promossi prima e scoraggiati, poi, dall’editore viennese Hoffmeister – che consegnarono alla storia il capolavoro in *Sol minore* KV 478 alla fine del 1785¹. Fatta eccezione per qualche altro raro precedente, come i coevi quartetti di Felice Giardini, di Georg Simon

* **Leonardo Miucci** è ricercatore all’Hochschule der Künste di Berna e docente di prassi esecutiva storicamente informata al pianoforte storico presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Dopo il post-doc alla Beethoven-Haus di Bonn, sta lavorando al suo secondo post-doc presso l’Hochschule di Berna. Si occupa da circa venti anni di studi di carattere musicologico sulla prassi esecutiva storicamente informata. Laureatosi in Musicologia presso l’Università di Roma “Tor Vergata”, ha terminato nel 2017 il suo dottorato di ricerca sull’interpretazione della musica per pianoforte di Beethoven presso l’Università di Berna in partnership con la Beethoven-Haus di Bonn – il suo lavoro dottorale è in corso di pubblicazione con quest’ultima. Ha pubblicato su riviste internazionali numerosi contributi sulla prassi esecutiva ed è il curatore della prima edizione critica moderna delle trascrizioni di J. N. Hummel dei concerti per pianoforte di W. A. Mozart (Edition HH) e dei quartetti con pianoforte di Beethoven (Bärenreiter). Parallelamente agli studi musicologici, Leonardo si è diplomato in pianoforte e musica da camera. Dal 2005 si è dedicato allo studio della musica antica e del fortepiano, frequentando dapprima l’Akademie del Mozarteum di Salisburgo con Robert Levin, e successivamente il Royal Conservatory de L’Aja. Al pianoforte storico si è esibito in Italia, Olanda, Svizzera, Germania, Norvegia, Spagna, Inghilterra, USA, ecc., oltre ad aver registrato per diverse radio (tra le altre, Radio West Holland, RSI, BBC, Radio Tre, etc.). Il suo debutto discografico, *Mozart after Mozart*, ha ricevuto un considerevole successo di critica (5 stelle per Gramophone, Classic Voice, Musica, etc). Il suo ultimo disco *The Young Beethoven*, primo dell’integrale dei quartetti beethoveniani con pianoforte su strumenti storici, ha vinto il Premio Abbiati del Disco 2020. Sempre nel 2020/21 è in corso di uscita la sua monografia sull’interpretazione delle Sonate per pianoforte di Beethoven, progetto in cinque volumi della Società Italiana di Musicologia (Repertori Musicali/LIM).

¹ La data riportata sull’autografo recita 16 ottobre 1785; il *Quartetto* venne inserito nel secondo di tre volumi dedicato al *Klavier* e la cui sottoscrizione venne annunciata sulla *Wiener Zeitung* n. 63 del 6 agosto 1785, mentre l’effettiva pubblicazione risale al dicembre dello stesso anno (vedi: ALEXANDER WEINMANN, *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Vienna, Universal Edition, 1964, p. 27). Il KV 478 sarebbe stato il primo di una commissione più consistente, di tre opere: questo progetto, tuttavia, fu destinato a naufragare dopo la pubblicazione del KV 478, giudicato dal coevo pubblico viennese troppo complesso.

Löhlein e di Georg Joseph Vogeler², l'anno 1785 riveste un'importanza particolare nella storia di questo genere cameristico anche per un'altra ragione: la composizione da parte del giovane Beethoven dei *Tre Quartetti con pianoforte* WoO 36. Seppur slegati dal coevo KV 478, essi sono profondamente debitori di altri modelli mozartiani e che, anche attraverso nuove fonti emerse di recente, rappresentano il centro di questo contributo.

La vita musicale di Bonn ed il mito di Mozart

Quando diede vita a queste composizioni, Beethoven non aveva ancora compiuto quindici anni, immerso nel pieno del suo *iter* formativo. Decise da subito di non pubblicare i *Quartetti*: essi, infatti, conobbero le stampe, per mano di Artaria, solo dopo la morte del compositore, precisamente nel novembre del 1828³. Apparentemente senza motivazione, l'editore in questa circostanza ha alterato la successione dei quartetti rispetto alla fonte manoscritta: l'usuale disposizione (n. 1, Do maggiore; n. 2, Mi bemolle maggiore e n. 3 in Re maggiore) viene modificata sostituendo il primo con il secondo quartetto, lasciando invariata la posizione del terzo. Una plausibile spiegazione dietro tale scelta – che verrà illustrata compiutamente alla fine del prossimo paragrafo – potrebbe verosimilmente avere a che fare con il contesto, e soprattutto il mito mozartiano con il quale cresceva il giovane Beethoven.

Purtroppo, i contorni della genesi dei WoO 36 presentano ancora numerosi lati oscuri. Di certo, essi si inquadrano nel periodo di formazione del giovane Beethoven a Bonn, quando iniziò il suo percorso didattico alle tastiere con Christian Gottlob Neefe, ed al violino con Franz Anton Ries. L'assenza di una sostanziale tradizione in questo genere cameristico, unitamente alla scelta di ricorrere al *set* di tre composizioni, suggerirebbe che questi quartetti non fossero stati concepiti semplicemente come un esercizio compositivo o di stile – probabilmente eseguito sotto la supervisione di uno degli insegnanti di Beethoven. Le loro origini andrebbero ricercate, piuttosto, all'interno della vita musicale che animava la Bonn di quegli anni, in particolar modo grazie agli sforzi della famiglia dell'ufficiale imperiale Gottfried Mastiaux.

Poco ancora è noto agli studi musicologici su questa figura che merita, al contrario, un'attenzione particolare considerati gli intensi rapporti intessuti con il giovane Beethoven. Mastiaux era tra gli animatori più attivi

della vita musicale della città: organizzatore di una delle più prestigiose stagioni di accademie, all'interno della quale gravitavano i migliori musicisti che passavano da Bonn e dove anche Beethoven era spesso solito esibirsi. Inoltre, sua figlia Amalie, come Beethoven nata nel 1770, riceveva con una certa frequenza lezioni di pianoforte dal giovane compositore⁴. Il contesto domestico di palazzo Mastiaux offriva a Beethoven le condizioni ideali per esercitare il suo precoce genio in questa inusuale combinazione cameristica: i tre fratelli di Amalie, infatti, suonavano il violino, la viola ed il violoncello⁵.

Sia Mastiaux che il Principe Elettore ed arcivescovo Maximilian Franz (mecenate di Beethoven e successore di Maximilian Friedrich, dedicatario delle *Kurfürstensonaten* WoO 47) erano convinti sostenitori del culto di Haydn e di Mozart e, senza alcun'ombra di dubbio, hanno giocato un ruolo chiave nel far conoscere al giovane Beethoven il repertorio di questi grandi compositori, in linea con l'approccio didattico di Neefe e di Ries. In questa direzione tesero gli sforzi del Principe Elettore che finanziò il viaggio di Beethoven a Vienna nel 1786 nella speranza che potesse studiare con Mozart – circostanza che non sembra aver mai trovato riscontro⁶. L'atmosfera che si respirava in questi ambienti all'interno dei quali Beethoven muoveva i primi passi è magistralmente sintetizzata nel celebre articolo pubblicato nel 1783 sul *Magazin der Musik*, dove Neefe prevedeva un futuro roseo per il giovane compositore «che certamente diventerà un secondo Wolfgang Amadeus Mozart se continuerà a progredire come fatto finora»⁷. Ancora, circa dieci anni dopo, terminata la prima parte del percorso pedagogico a Bonn, è con questi auspici che il conte Ferdinand von Waldstein, mecenate ed amico di Beethoven – ed altro importante esponente della vita musicale di Bonn prima e di Vienna poi – salutava nel 1792 la partenza definitiva del compositore verso la capitale austriaca:

Caro Beethoven, Ella parte finalmente per Vienna per soddisfare un desiderio a lungo vagheggiato. Il genio di Mozart è ancora in lutto e piange la morte del suo pupillo. Presso il fecondissimo Haydn ha trovato rifugio, ma non occupazione; e per mezzo suo desidererebbe incarnarsi di nuovo in qualcuno. Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn⁸.

2 Per una completa descrizione di questo quadro storico, vedi l'introduzione critica (p. III) di: L. VAN BEETHOVEN, *Drei Quartette für Klavier, Violine, Viola un Violoncello WoO 36*, Urtext/Critical ed. by L. Miucci, Kassel, Bärenreiter, 2020.

3 Su Artaria, il lascito beethoveniano e le relative edizioni postume, vedi: DOUGLAS P. JOHNSON, *The Artaria Collection of Beethoven Manuscripts: A New Source*, in *Beethoven Studies*, vol. 1, a c. di Alan Tyson, New York, Norton, 1973, pp. 174-236.

4 PAUL KAUFMANN, *Aus den Tagen des Kölner Kurstaats: Nachträge zur Kaufmann- von Pelzerschen Familiengeschichte*, Bonn, P. Hanstein, 1904, p. 49.

5 PAUL KAUFMANN, *Aus rheinischen Jugendtagen*, Berlin, Georg Stilke, 1919, p. 23.

6 DIETER HABERL, *Beethovens erste Reise nach Wien – Die Datierung seiner Schülerreise zu W. A. Mozart*, in «Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch», vol. 14, 2006, pp. 215-255.

7 *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*, p. 395.

8 Lettera del Conte Ferdinand Ernst von Waldstein a Beethoven, del 29 Ottobre 1792 (Beethoven-Haus Bonn, B 130/b).

Questo quadro, in definitiva, declinava importanti aspettative per il giovane Beethoven e tracciava una nascente parabola compositiva che doveva inevitabilmente risentire, quantomeno nello stile, del centro focale del tastierismo di area tedesca di quegli anni: Mozart. Tale condizione, peraltro ampiamente nota agli studi musicologici⁹, ha consegnato nel primo quindicennio della produzione beethoveniana pagine – spesso veri e propri capolavori – chiaramente improntate sugli esempi mozartiani; tra queste, si veda il *Concerto per pianoforte* WoO 4 (1784), le *Sonate per pianoforte* WoO 47 (1783), il *Trio* WoO 37 (1786); e, tra le opere del primo periodo viennese, le *Variazioni* WoO 40 (1793), WoO 28 (1795), WoO 46 (1801) fino al *Quintetto per pianoforte e fiati* op. 16 (1796-97).

Al di là dell'impianto strutturale, motivico e stilistico, chiaramente mutuati dalle sonate per violino di Mozart – argomento di cui si discorrerà più in dettaglio nel prossimo paragrafo – rimane tuttavia singolare la scelta dell'organico strumentale. Come accennato, il giovane Beethoven nel 1785 non poteva essere al corrente del quartetto mozartiano KV 478, né vi era un'importante tradizione pregressa. Una plausibile esecuzione privata, magari con i suoi coetanei della famiglia Mastiaux, trova ulteriori riscontri, oltre a quelli già accennati, in altri significativi elementi. Anzitutto l'inusuale chiarezza ed intelligibilità dell'autografo: raramente si riscontra in Beethoven, anche nel Beethoven giovane, un'attitudine grafica così cristallina e definita. Addirittura, nel caso dello staccato è possibile più o meno chiaramente discernere il punto dal cuneo – quasi un *unicum* nella penna del compositore¹⁰.

Secondariamente, la consistente quantità di frammenti di carta incollata che caratterizza questo manoscritto: in tutti e tre i quartetti sono presenti ben 54 toppe. Questi interventi sul manoscritto da parte del compositore sono identificabili in tre differenti tipologie: a) per correggere evidenti refusi o errori, b) per rendere più chiara la grafia e scrittura musicale e, infine, c) per migliorarne l'efficacia compositiva. Mentre i primi due casi risultano essere mediamente comuni nel processo compositivo beethoveniano, la copiosa presenza del terzo rappresenta una circostanza rara ed è da leggersi plausibilmente nel contesto di un'esecuzione o comunque di un riscontro, probabilmente sonoro, dell'elaborato iniziale.

Si veda, in tal senso, la *VI Variazione* del *Quartetto* WoO 36 n. 2. L'accompagnamento per terze del violino e della viola presentava inizialmente un

disegno musicale radicalmente differente: come gli ess. 1 e 2 dimostrano, era connotato da una scrittura sincopata che non ne facilitava la scorrevolezza dell'accentuazione metrica rispetto alla versione elaborata successivamente dal compositore (incollata sulla prima).



Es. 1 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Cantabile*, Var. VI, bb. 1-4



Es. 2 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Cantabile*, Var. VI, bb. 9-13

Il fatto che questo manoscritto possa essere passato da una profonda revisione – o successiva ad una prova/concerto o per mano di uno dei suoi insegnanti – si rivela in ulteriori significativi elementi. Un esempio rappresentativo riguarda l'*incipit* (primo tema) dell'Allegro d'apertura del terzo quartetto, dove il processo creativo beethoveniano sembra rivedere *in toto*, dopo averle ampiamente definite, anche le idee motiviche più caratterizzate e strutturali. L'identità del primo tema, infatti, è differente rispetto alla versione finale e passa attraverso due stadi principali (è possibile osservare l'iniziale versione dell'*incipit* trascritta nell'es. 3).

Seppur attraverso la stessa figurazione puntata, la strutturazione tematica diverge sostanzialmente sotto il profilo retorico rispetto alla versione definitiva. Quest'ultima, infatti, è ben bilanciata nelle prime quattro misure, seguendo il tipico schema del periodo classico: ossia, la disposizione del materiale musicale secondo le proporzioni 1+1+2, dove un primo elemento (b. 1) viene ripetuto (b. 2) per poi essere elaborato verso un differente concetto che sottende una diversa pronuncia musicale (bb. 3-4). Nella prima versione (es. 3), sia nell'enunciato iniziale del pianoforte (bb. 1-4) che nella ripetizione degli archi (bb. 6-9), questa proporzionata struttura retorica è assente in favore di una divisione della frase musicale in due parti (bb. 1-2 / 3-4); in questa maniera, il punto più espressivo, anziché essere posizionato tra la terza e quarta misura, si trova anticipatamente alla fine della seconda (evidenziato dal compositore attraverso la legatura), rendendo meno efficace lo scorrere del discorso musicale.

9 Tra gli innumerevoli contributi in materia, si veda la recente bibliografia citata nel paragrafo "This passage has been stolen from Mozart" (2. *Music of the Bonn Years*), in LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven. The Music and the Life*, New York, Norton, 2003, pp. 55-61.

10 L'autografo, custodito presso la Staatsbibliothek di Berlino al seguente url: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN746161255&PHYSID=PHYS_0007. Si veda, nello specifico, l'ultimo paragrafo di questo contributo.

Quartetto III

Es. 3 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 3, f. 61r(b) – *Allegro moderato*, bb. 1-13

La versione iniziale, trascritta nell'es. 3, oltre ad essere presente nell'esposizione al f. 61r(b) – sopra al quale è incollata la nuova ed ultima versione attraverso un'intera nuova pagina – è presente anche nella ripresa, sotto l'incollaggio del f. 67r, (es. 4), anch'essa modificata successivamente da Beethoven secondo la nuova configurazione del primo tema. Questo lascia supporre che il manoscritto dei WoO 36 debba aver rappresentato una bella copia dei tre quartetti che, tuttavia, il giovane Beethoven ha sottoposto ad un'accurata revisione in ultima istanza.

Es. 4 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 3, f. 67v(b) – *Allegro moderato*, bb. 94-109

La possibilità che tale circostanza possa aver trovato riscontro in una *performance* o in un parere terzo – presumibilmente da parte di uno degli insegnanti del compositore – è avallata anche dalla presenza di pochi segni sul manoscritto, estranei alla grafia del giovane Beethoven, ma tesi ad emendare il testo in alcune delle sue caratteristiche più importanti. A tal proposito si veda la caratterizzazione dinamica dell'*incipit* del primo tema del *Quartetto* in *Do maggiore* (WoO 36 n. 1). Questa configurazione ritmica/retorica del testo musicale era una risorsa ampiamente conosciuta ed adoperata da Beethoven in quegli anni: vale a dire un pedale alla mano sinistra dalla rigorosa cadenza ritmica, ed un disegno alla destra che presenta un primo impulso non accentato (breve) seguito da una nota più lunga, posizionata sul tempo debole, quindi da pronunciare con particolare accentuazione. È possibile osservare questa scrittura tanto nel WoO 36 n. 1 (es. 5) quanto nella coeva *Sonata per pianoforte* WoO 47 n. 1 del 1783 (es. 6).

Es. 5 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 1, *Allegro vivace*, bb. 1-4Es. 6 - L. van Beethoven, *Sonata per pianoforte* WoO 47 n. 1, *Allegro cantabile*, bb. 1-4

L'esempio 6 presenta una notazione sul piano dinamico che ricalca lo schema metrico sopra esposto, nella sua generale accezione: vale a dire, accentuazione del tempo debole se caratterizzato da note lunghe. L'esempio 5, al contrario, rivela delle dinamiche che premiano l'accentuazione del primo battere della misura: una sorta di eccezione alla regola generale in questo tipo di figurazioni, i cui ripensamenti da parte di Beethoven hanno lasciato traccia nel manoscritto.

Nella parte del pianoforte, infatti, al f. 1v, le dinamiche *f* e *p* presenti alle bb. 2-3 non sono identificabili con la grafia del compositore (anche se con medesimo inchiostro) e sono presenti anche a battuta 1 dove è posizionato sul primo battere il *p* che sembra corrispondere, invece, alla scrittura beethoveniana. Se l'ideatore di questa scelta stilistica particolarmente connotata sia stato Beethoven, o qualcun altro, non è dato sapere¹¹. In questo senso, purtroppo, non è stato possibile identificare i pochi casi come questo di grafie estranee alla penna di Beethoven: né, tuttavia, esse risultano compatibili con quelle di Neefe o di Ries – così come non è stato possibile appurare con certezza se l'adozione delle sonate per violino di Mozart fosse stato un pretesto didattico da parte di uno di loro, un input ricevuto dalla vita musicale bonnese per un appuntamento particolare, o una deliberata iniziativa del giovane compositore.

Le Sonate per violino e pianoforte

Considerato questo contesto preliminare, non risulta essere del tutto sorprendente che i tre quartetti rivelino una spiccata prossimità con lo stile pianistico di riferimento in quegli anni, quello di Mozart, in particolar modo nei confronti delle tre *Sonate per violino e pianoforte* del 1781: le KV

¹¹ L'unica ripetizione di questo frammento nel corso dell'intero movimento, presente a bb. 74-76, purtroppo non aiuta in questo processo di identificazione di un particolare ideale estetico: essa, infatti, presenta solo una generica dinamica di *f*.

296, 379 e 380. Sebbene le similitudini tra il primo quartetto (*Do maggiore*) e la *Sonata* KV 296 e tra il terzo quartetto (*Re maggiore*) e la *Sonata* KV 380 siano limitate ad alcune idee tematiche e a determinate figurazioni tastieristiche, il secondo quartetto (*Mi bemolle maggiore*) sembra modellato *in toto* sulla *Sonata* KV 379: oltre ad evidenti richiami tematici e a figurazioni tastieristiche perfettamente corrispondenti, il WoO 36 n. 2 presenta, in aggiunta, anche importanti similitudini sul piano strutturale. Entrambe queste opere, infatti, si aprono con un'introduzione lenta in Adagio, a cui segue un Allegro in forma sonata, in tonalità minore e dal temperamento agitato; l'ultimo movimento, infine, è un tema e variazioni, avente la medesima struttura, carattere e simile successione e disegno delle variazioni – chiudendo ambedue con la stessa coda conclusiva (il tema in Allegretto). Oltre alla macrostruttura, altri elementi rivelano una significativa somiglianza tra il *Quartetto* WoO 36 n. 2 e la *Sonata* KV 379.

Nell'Adagio introduttivo è possibile cogliere con evidenza questa condizione già dalle prime due misure. Entrambi questi *incipit* dipingono la stessa atmosfera e lo stesso carattere attraverso una simile serie accordale ed una identica melodia che dispone un primo momento espressivo sull'appoggiatura di b. 2, segnalata da entrambi i compositori attraverso la legatura (ess. 7 e 8).

Es. 7 - W. A. Mozart, *Sonata per violino e pianoforte* KV 379, *Adagio*, bb. 1-3Es. 8 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Adagio assai*, bb. 1-3

Tra le molteplici similitudini, entrambi questi movimenti introduttivi conducono senza soluzione di continuità all'Allegro successivo, senza cesure e sospendendo il discorso musicale sul quinto grado coronato. Il secondo movimento in entrambi i brani presenta la stessa metrica (in tre), lo stesso spirito ed una peculiarità formale che li lega inequivocabilmente. Beethoven, nonostante la sua giovanissima età, aveva già dato prova di saper plasmare la forma sonata, lasciando intravedere uno dei suoi marchi stilistici: gli elaborati sviluppi centrali. Si vedano, in tal senso, le già citate *Kurfürstensonaten* WoO 47 n. 1/i e n. 3/i. Colpiscono, al contrario, la tipologia e dimensioni dello sviluppo del WoO 36 n. 2/ii: per il carattere di transitorietà ed un effetto di sospensione ottenuto mediante solamente 25 misure su di un totale di 196. Anzi, in simili circostanze si potrebbe affermare che lo sviluppo sia quasi del tutto assente, sostituito da un breve passaggio (riconduzione) che porta alla ripresa. Anche questo procedimento compositivo è chiaramente mutuato dall'*Allegro* della KV 379: connotato da simili figurazioni musicali e ritmiche, esso dura addirittura solo 12 misure (su di un totale di 142).

Anche l'ultimo movimento presenta un elevato grado di affinità, in particolar modo per la sua struttura e le figurazioni pianistiche e motiviche utilizzate al suo interno. Questa condizione non è ravvisabile tanto nel tema (che presenta stessa metrica e simile carattere) quanto soprattutto nelle variazioni. Nella prima, per esempio, Beethoven mutua pedissequamente il disegno mozartiano: entrambe sono dispiegate su una figurazione di accordo spezzato alla mano destra con appoggiatura cromatica nel mezzo (ess. 9 e 10). Anche la seconda variazione, affidata in ambedue i casi al violino, presenta la stessa tecnica di diminuzione, sfruttando la figurazione di terzine. La variazione in Adagio – terza nell'opera beethoveniana, quinta in quella mozartiana – è l'unica a differire non tanto nelle figurazioni quanto nel carattere: nella WoO 36 sono assenti i toni di drammaticità, seppur solo sfiorati nella KV 379, rimanendo in un'atmosfera dominata da una gaia e tranquilla cantabilità. La quarta variazione viene posizionata dal giovane Beethoven per ripristinare tempo, valori del tema e carattere iniziali al fine di creare un contrasto retorico, ancora più evidente, con la quinta variazione, unica in minore della serie. Anche questa è modellata evidentemente sulla variazione in minore, la quarta, della KV 379. Beethoven, in questo caso, fa poco per nascondere il riferimento al testo mozartiano: identica la *texture* del pianoforte con una serie di arpeggi – a onor del vero resa più virtuosistica attraverso la figurazione per aumentazione di semibiscrome rispetto alle terzine – ed una melodia costruita su accordi spezzati in ritmo puntato.



Es. 9 - W. A. Mozart, *Sonata per violino e pianoforte* KV 379, Var. I, bb. 1-3



Es. 10 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, Var. I, bb. 1-3

Un identico contesto cinge i contorni della variazione successiva, di carattere brillante e di ritorno all'ambito maggiore della tonalità: anche in questo caso Beethoven utilizza una figurazione pianistica pressoché identica alla terza variazione della KV 379. La chiusura in Allegretto, infine, ripristina il testo iniziale con andamento più veloce a cui fa seguito una coda conclusiva di carattere brillante e virtuosistico, esattamente come fatto da Mozart.

Non è dato sapere se la prossimità tra queste opere cameristiche – particolarmente evidente e dichiarata in alcuni frammenti – possa essere stata una consapevole scelta, conseguenza inevitabile di un esercizio di stile da parte del giovane compositore; o, al contrario, se possa essere scaturita da un processo creativo ancora in erba e che, come in altri casi è stato registrato¹², abbia sconfinato nell'eccessiva riverenza verso i suoi modelli. Entrambe queste ipotesi si sposerebbero bene con un altro elemento da tenere in considerazione: cioè che il contesto – quello delle accademie organizzate da Mastiaux e dai Principi Elettori a Bonn – avrebbe certamente apprezzato un concerto cameristico in cui i giovani esecutori facessero risuonare tra i saloni di palazzo quello stile tanto celebrato e tanto caro agli stessi ambienti.

Che le *Sonate per violino* KV 296, 379 e 380 avessero rappresentato i modelli per i *Quartetti* WoO 36 è stata un'evidenza da subito chiara a tutti a

¹² Si veda, per esempio, il caso citato alla nota 9, in cui si riferisce di uno schizzo di Beethoven (risalente all'Ottobre del 1790, quando il compositore viveva ancora a Bonn): probabilmente un nuovo nucleo melodico, in do minore e 6/8, per un nuovo *incipit* sinfonico. Sullo stesso manoscritto, Beethoven aggiunge di suo pugno, scartando il frammento: «Questo intero frammento è stato rubato dalla Sinfonia in Do di Mozart, dove si ritrova l'Andante in sei ottavi». [“Diese ganze Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in c wo das Andante in 6 Stel aus den”]. Vedi: JOSEPH KERMAN, *Ludwig van Beethoven Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The “Kafka” Sketchbook)*, Londra, Oxford University Press, 1970, vol. 1, fol. 88v.

partire, ovviamente, dal giovane compositore. È plausibilmente questa la ragione principale che indusse Beethoven a decidere di non pubblicare queste opere né durante i suoi anni di apprendistato a Bonn, né durante quelli a Vienna. A causa di alcune citazioni che potevano suonare troppo evidenti alle orecchie del pubblico viennese, Beethoven non considerò mai l'ipotesi di pubblicare i WoO 36: il rischio di essere tacciato di poca originalità – laddove questa era forse la caratteristica più richiesta ad un compositore viennese di quegli anni – era troppo alto. D'altro canto, è significativo che Beethoven, nonostante i suoi innumerevoli traslochi e la sua celebre scarsa attitudine all'ordine nella vita quotidiana, non abbia mai smarrito il manoscritto dei WoO 36, custodendolo gelosamente fino alla morte. Sembrerebbe alta la considerazione che il compositore deve aver attribuito a queste opere giovanili. Tale sensazione trova riscontro nei numerosi "auto-prestiti" che Beethoven realizza da questi quartetti per opere, pianistiche e non, che nasceranno a partire dagli anni Novanta del Settecento.



Es. 11 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 1, *Allegro vivace*, bb. 37-40



Es. 12 - L. van Beethoven, *Sonata* op. 2 n. 1, *Allegro con brio*, bb. 27-30

A dire il vero, in alcune circostanze il compositore smembra totalmente il testo dei WoO 36: si veda, in proposito, l'*Adagio* dell'op. 2 n. 1 – sul quale si ritornerà nel paragrafo successivo: altro non è che la riproposizione dell'*Adagio con espressione* del WoO 36 n. 1. Anche in altre sonate giovanili per pianoforte, come l'op. 13 o l'op. 2 n. 3, si ritrovano elementi motivici totalmente ripresi dai WoO 36 (vedi ess. 11 e 12). Questa condizione apparve immediatamente chiara ad Artaria dopo aver acquisito all'asta la proprietà del manoscritto dei *Quartetti* WoO 36. Ed è probabilmente da tale conclamata prossimità che decise di modificare l'ordine originario dei quartetti. Accortosi che tali somiglianze fossero particolarmente marcate tra il WoO 36 n. 2 e la KV 379, l'editore fece produrre una trascrizione del *Quartetto* WoO

36 n. 2 proprio per l'organico originario che ispirò il giovane Beethoven¹³. Questo arrangiamento, per violino e pianoforte, venne realizzato da un certo Hildebrand¹⁴ e probabilmente avrebbe dovuto conoscere le stampe assieme alla prima pubblicazione dei *Quartetti* WoO 36, nel Novembre del 1828, che si apriva, per l'appunto, non più con il quartetto in *Do maggiore*, ma con quello in *Mi bemolle*. Artaria, nonostante abbia probabilmente intravisto dei profitti nel divulgare, sottolineandola, la grande prossimità tra l'operato di Beethoven e quello di Mozart, alla fine decise di non pubblicare la trascrizione.

Stile notazionale e prassi esecutiva

Quello che colpisce nei WoO 36 è che l'esempio mozartiano venga adottato *in toto* dal giovane compositore: non solo sui piani strutturali, motivici e stilistici in generale ma anche, nello specifico, su quello notazionale. Questo dato assume particolare importanza perché, tra i vari aspetti, quello notazionale è quello che più si è evoluto tra il Sette e Ottocento nella letteratura pianistica. Beethoven vive nel pieno di questo momento di cambiamento che è determinato non tanto da fattori interni alle dinamiche più strettamente musicali, quanto da fattori esterni. Le rivoluzioni che hanno stravolto il tessuto sociale tra i due secoli hanno avuto pesanti ripercussioni anche all'interno della sfera musicale. I tratti di questa profonda evoluzione, in questo caso notazionale, sono registrati con grande lucidità da uno dei più celebri allievi di Beethoven, Carl Czerny, nel 1839:

Ne' più recenti musicali componimenti gli Autori indicano per lo più tutti i segni d'esecuzione in modo così esatto, da esser raro il caso che il suonatore trovisi in dubbio sull'interpretazione del compositore: eppure, ciononostante, anche in essi vi son de' casi ne' quali molto è lasciato all'arbitrio dell'esecutore. Ne' componimenti poi più antichi per Cembalo (p.e. di Mozart, Clementi, ecc), in cui siffatti segni trovansi indicati assai parcamente [...], la loro esecuzione dipende per lo più dal genio e dall'intelligenza di chi li eseguisce, ed è quindi per tal riguardo molto più difficile¹⁵.

In altre parole, Czerny ci sta suggerendo di non leggere la notazione pianistica del primo Ottocento con le stesse lenti con le quali siamo soliti leggere quella del secondo Settecento.

13 «Clavier quartett bey Be[e]thoven / arrangiert für Clavier und Violin / von Hildebrand»; Berlin Staatsbibliothek, coll.: Mus.ms.autogr.Beethoven, L. v., Artaria 218 (https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1029234280&PHYSID=PHYS_0001). Questo manoscritto, che consta di 12 fogli, proviene dall'Archivio Artaria.

14 Si tratta probabilmente di Johann Hildenbrand, nato nel 1790 e direttore del Kärntnertheater di Vienna; lo stesso Hildenbrand citato nei Quaderni di Conversazione del 1823.

15 CARL CZERNY, *Metodo completo teorico-pratico per il Piano-Forte*, op. 500, Milano, Ricordi, 1839, vol. III, p. 6.

In questo senso la notazione beethoveniana dei quartetti, così come i suoi contenuti estetici, guarda al passato, ai modelli di C. Ph. E. Bach e di Mozart in particolare. Quello dei WoO 36, per certi versi, rappresenta uno stile che non tornerà più, caratterizzato da convenzioni grafiche e sul piano della prassi quasi uniche. Tra le principali e più significative se ne sono isolate tre: lo staccato, il rubato ed il *beaming* con funzioni metriche.

Negli ultimi decenni uno degli aspetti più dibattuti e controversi tra quelli relativi alla grafia beethoveniana ha riguardato senza dubbio lo staccato, notato o con punti o con tratti verticali cuneiformi¹⁶. Questi contributi hanno creato una vera e propria dicotomia tra coloro che, per le note non legate, ipotizzano un'effettiva distinzione fra i due segni e quelli che, al contrario, contemplan solo lo staccato espresso tramite cunei. L'unico assunto che ha accomunato queste due posizioni è relativo al fatto che sia molto complesso, se non alle volte quasi impossibile, determinare con assoluta certezza la grafia beethoveniana – a causa della velocità e poca cura con le quali il compositore era solito tracciare questi segni di articolazione nei suoi manoscritti. Al di là di un'ipotetica distinzione di carattere estetico e/o di prassi esecutiva, questa condizione ha spesso determinato, anche nelle scelte editoriali moderne, una certa propensione all'uniformizzazione senza se e senza ma. Di conseguenza, lo staccato espresso con il punto è stato coerentemente adottato solo per le note “portate” (cioè quelle sormontate da una legatura) e per tutte le altre è stato univocamente adottato il cuneo. Senza entrare nei meriti di questo approccio, che denota evidentemente dei limiti, l'autografo dei WoO 36 si sottrae a priori da tale diatriba: la sua inusuale chiarezza, frutto dell'estrema cura con la quale il giovane compositore ha concepito questo manoscritto, rappresenta un *unicum*. Ciò significa che una chiara distinzione, oltre che sul piano grafico anche su quello del significato, vada intesa per queste pagine. Anche in questa circostanza, la fonte ispiratrice delle scelte beethoveniane risulta essere Mozart. A Bonn è probabile che il giovane compositore abbia avuto accesso all'edizione Artaria (1781) delle sonate KV 296, 379 e 380 o che addirittura ne abbia posseduto una copia. Questa fonte a stampa contempla sia punti che cunei per le note non legate.

Nonostante la grafia beethoveniana sia meticolosa, anche nella fonte manoscritta dei WoO 36 diverse criticità si palesano. Mentre i segni di staccato espressi tramite puntini sono pressoché inequivocabili, quelli rappresentati dal cuneo presentano alcune varianti grafiche che non permettono sempre di assimilarli allo stesso identico tratto verticale (vedi, per es., il WoO 36 n. 1/i/b. 22). Aldilà di questi aspetti secondari, tuttavia, la chiara distinzione fra i due segni emerge con forza da questo manoscritto e

consente di formulare differenti significati in termini di prassi esecutiva.

Il primo elemento da considerare sono le proprietà acustiche dei pianoforti a cui Beethoven poteva avere accesso in quegli anni a Bonn: gli Stein o modelli similari¹⁷. Questi erano strumenti dotati di una sensibilissima meccanica viennese, di sole cinque ottave e di una struttura organologica che determinava un tempo di decadimento del suono estremamente rapido. Di conseguenza, una distinzione di questi due segni di staccato basata sulla durata del suono – così come formulato nei metodi del tardo Settecento e del primo Ottocento – può essere fuorviante. Una plausibile classificazione, tuttavia, può contemplare l'attacco e l'accentuazione: laddove lo staccato espresso tramite punti possa rimandare al concetto di *leggero*, quello designato con i cunei potrebbe richiamare un attacco più accentuato. Che questa diversificazione non fosse estranea alla prassi del XVIII secolo, non solo tastieristica, emerge, tra le varie fonti, in diversi testi pedagogici. Tra questi, Quantz prescrive che:

Quando un cuneo è posizionato su di una nota seguita da altre di minore importanza, allora quella nota non solo deve durare la metà del suo valore ma dovrà anche essere enfatizzata attraverso la pressione sull'arco. [...] Quando i punti sono posizionati sulle note, esse vanno suonate con un'arcata più leggera, ma non staccata¹⁸.

È superfluo sottolineare che queste siano indicazioni di carattere generale e che, come ogni metodo suggerisce, la giusta esecuzione dello staccato vada contestualizzata in concerto con il carattere della musica (brillante, cantabile, ecc.), con l'ambito dinamico, con la natura dello stesso movimento e con diversi altri fattori. Si veda, per esempio, il differente significato dei due segni nell'es. 13: nelle quartine di semicrome (bb. 12-13) lo staccato con puntini viene subito dopo le note legate due a due – la prima di queste ultime andrà quindi accentata mentre le note con lo staccato richiederanno un attacco del tasto molto leggero. Al contrario, gli staccati di bb. 14-15 necessiteranno di un attacco e di un suono accentato, oltre che più corto.

Infine, un ultimo ed evidente aspetto che testimonia quanto il modello mozartiano abbia influito sul giovane Beethoven, e concernente questi segni di articolazione, riguarda il contemporaneo utilizzo di queste due indicazioni all'interno della medesima misura (es. 14) – circostanza davvero inusuale per l'*usus scribendi* del Beethoven maturo. Anche in questa circostanza le note contrassegnate dal cuneo sembrano assumere il significato di attacco accentato mentre gli staccati marcati con il punto richiamano

17 Sull'argomento, vedi: TILMAN SKOWRONEK, *The Keyboard Instruments of the Young Beethoven*, in *Beethoven and his World*, a c. di Scott Burnham e Michael P. Steinberg, Princeton & Oxford, 2000, pp. 151-192.

18 JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, Voß, 1752, p. 201.

16 Per una bibliografia generale sull'argomento, vedi: CLIVE BROWN, *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in «Early Music», vol. 1993/4, pp. 593-610.

un tocco leggero: attraverso questa notazione il compositore raggiunge un efficace effetto di crescendo verso la seconda parte della misura che si conclude nel battere della successiva. La stessa notazione, come si evince dall'es. 15, mutuata anch'essa dalla penna mozartiana.



Es. 13 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 1, *Allegro vivace*, bb. 12-15



Es. 14 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 1, *Allegro vivace*, b. 22



Es. 15 - W. A. Mozart, *Concerto per pianoforte* KV 246, *Tempo di Menuetto*, bb. 23-26

La seconda categoria della notazione beethoveniana presa in esame riguarda una delle formule per marcare l'effetto del rubato – in questa sede inteso come dislocazione separata (anticipata o ritardata) della linea melodica rispetto a quella dell'accompagnamento (che, al contrario, procede regolarmente in tempo). Dei differenti abiti notazionali impiegati dal giovane compositore per indicare questo genere di effetto, in questo contributo si vuole richiamare l'attenzione sul rubato espresso tramite le dinamiche invertite (*pfpf*). Tale notazione è prescritta nel WoO 36 n. 2/i/b. 37, n. 1/ii/b. 4 e parzialmente nel WoO 36 n. 1/ii/b. 44.

È un tipo di notazione interessante per tanti versi. Prima di tutto perché sarà destinata a scomparire con il Beethoven degli anni viennesi, in quanto retaggio di uno stile grafico tardo galante¹⁹: gli esempi a cui ha attinto il giovane compositore sono stati ancora una volta Mozart, attraverso il diretto contributo di Neeffe²⁰. Secondariamente perché prescrive dinamiche contrarie alla naturale accentuazione metrica, concetto che

19 L'unica altra circostanza riguarda il *Concerto per pianoforte* WoO 4/ii/b. 19 (1784).

20 Tra i vari riferimenti mozartiani si veda la *Sonata per Pianoforte* KV 284/ii/b. 29 e /iii/var. 11/bb. 7 e 24 (1775). Vedi anche la *Klavier-Sonate* di Neeffe n. 7/ii/b. 37 (1773).

disegnava un rapporto tra notazione e prassi esecutiva che sconfinava nei coevi repertori clavicordistici e clavicembalistici: ecco perché, presumibilmente, questo espediente grafico cadde in disuso nelle tradizioni pianistiche del primo Ottocento. Nonostante questo, se ne riconosceva ancora il significato: «le note lunghe della misura, che dovrebbero naturalmente ricevere l'accento, diventano deboli mentre le note corte diventano forti e ricevono l'accentuazione»²¹. Rimane complesso definire quantitativamente e qualitativamente l'entità di questa dislocazione, evocando così le parole di Leopold Mozart, che in materia di rubato, nel suo metodo ammoniva: «molto più facile da dimostrare che da descrivere»²², confidando nel buon gusto dell'esecutore. Compito dell'esecutore moderno, tuttavia, è identificarne quantomeno la corretta entità semantica: in altre parole, non fraintendere questa notazione attribuendole un qualche genere di significato dinamico ma collocarla all'interno del corretto codice estetico (libertà ritmica) prescritto dalla prassi tastieristica di quegli anni – ritorna d'attualità il consiglio di Czerny di saper leggere ed individuare le diverse tradizioni stilistico/notazionali.



Es. 16 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 1, *Adagio con espressione*, bb. 4-5



Es. 17 - L. van Beethoven, *Sonata per Pianoforte* op. 2 n. 1, *Adagio*, bb. 4-5

L'ultimo aspetto che merita menzione riguarda la riproposizione da parte di Beethoven, come già anticipato, dello stesso frammento del WoO 36/1/ii/b. 4 (es. 16) nella *Sonata* op. 2/1/ii/b. 4 (es. 17) all'interno della quale l'indicazione di rubato sparisce per lasciar spazio ad una legatura

21 Da "Tempo Rubato" in HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, Hermann der Jünge, 1802, col. 1502-1503 («bey welcher die Accent bekommen, schwach, hingegen die innerlich kurzen Noten stark und mit Accente vorgetragen werden»).

22 LEOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1756, p. 263, nota («mehr gezeigt als beschrieben werden»).

che include l'intero levare. La scelta da parte di Beethoven, più che afferrare ad una differente visione estetica, sembra rimanere confinata al solo campo notazionale: segno che il compositore, consapevole che un codice del genere nel 1796 a Vienna non sarebbe stato accessibile a tutti se non ad una sparuta minoranza di professionisti, decise di lasciare l'effetto del rubato in questa, come in altre circostanze, alla libera iniziativa dell'interprete, al suo "buon gusto".

L'ultima riflessione riguarda un altro aspetto della prassi esecutiva connesso alla corretta accentuazione metrica, in particolare quella espressa tramite il raggruppamento delle note. Questo strumento, superato in parte dai più descrittivi e specifici stili notazionali del XIX secolo, aveva una cruciale importanza negli abiti grafici del secolo precedente e consentiva ai compositori, soprattutto in caso di eccezioni alle regole generali, di segnalare particolari strutture metriche. Il giovane Beethoven sembra aver perfettamente appreso anche questa tecnica di scrittura.

Il linguaggio tastieristico tedesco del secondo Settecento, fortemente basato sui valori della retorica e del linguaggio parlato, si basava su di un complesso sistema di elementi, in reciproca interazione tra loro; essi determinavano la corretta accentuazione – esattamente come nella pronuncia delle parole in una frase – permettendo all'interprete di comunicare all'ascoltatore il significato di questa o quella pagina musicale attraverso la giusta decodifica dei differenti affetti. Non è un caso, infatti, che tutti i metodi per tastiera di area tedesca, almeno fino alla terza/quarta decade dell'Ottocento, riservino ampio spazio a questa tematica, riferendosi sempre a metafore inerenti al linguaggio parlato. La regola generale, in ogni caso, assegnava alla misura, sia in due che in tre movimenti, metri che avevano significati ed importanza differenti – attitudine, questa, un po' negletta ai giorni nostri. Il conservatore, e massimo esponente Ottocentesco della scuola mozartiana, J. N. Hummel, all'interno del suo *Metodo* (1828) sottolineava come nei quattro quarti, per esempio, ci fossero due tempi forti (1-3) e due deboli (2-4) mentre, nella metrica in tre quarti, il primo tempo andasse marcato con un accento e gli ultimi due avessero una pronuncia più debole (in particolare l'ultimo)²³. Considerare questi precetti mirati alla corretta accentuazione risulta essere di vitale importanza anche nel determinare, tra altri fattori, il giusto tempo e la sua fluttuazione. Non avendo ancora a disposizione la moltitudine di segni aggiuntisi nelle notazioni del secolo successivo (accenti e articolazioni specifiche, per esempio), i compositori per repertorio tastieristico di secondo Settecento spesso comunicavano queste consuetudini in maniera non apparentemente

manifestata. L'utilizzo di quello che gli inglesi chiamano *beaming* rientra in questa categoria. Si veda, in proposito, la maniacale precisione con la quale il giovane Beethoven prescrive i cambiamenti di accentuazione metrica attraverso questo strumento nell'*Allegro con spirito* del WoO n. 2. L'es. 18 mostra l'*incipit* del movimento in cui è possibile rilevare nel motore ritmico (linee del violoncello e mano sinistra) un preciso disegno metrico in cui l'ultimo movimento della misura, in teoria il più debole, qui riceve una minima accentuazione.

Es. 18 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Allegro con spirito*, bb. 1-5

Ne consegue che l'unità metrica non è più basata su un unico accento per misura (il primo), ma ad esso se ne aggiunge un secondo (inferiore nell'intensità), formando di fatto un piede trocheo (— U); questa struttura metrica inficia la scelta del tempo, limitando il rischio di accelerare lo stesso oltremodo e caratterizzandone contemporaneamente la cadenza.

Es. 19 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Allegro con spirito*, bb. 12-17

23 JOHANN NEPOMUK HUMMEL, *Metodo compiuto teorico-pratico per il Piano-Forte [...]*, Vienna, Haslinger, 1830, vol. I, pp. 60-63 (trad. it. di *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel [...]*, Vienna, Haslinger, 1828).

L'es. 19, al contrario, dimostra una differente necessità estetica, vale a dire quella di portare in avanti il discorso musicale verso il fortissimo di b. 17. Attraverso un differente *beaming*, suggerendo un solo accento per misura (tra l'altro anticipato dalla legatura di fine battuta come una sorta di rubato), il compositore sembra comunicare con chiarezza questa intenzione. Per avere un'ulteriore conferma di tale attitudine grafica è possibile comparare l'*incipit* tematico dell'es. 18 con lo stesso frammento, ma riproposto all'inizio della ripresa (es. 20).

Es. 20 - L. van Beethoven, *Quartetto* WoO 36 n. 2, *Allegro con spirito*, bb. 116-120

Beethoven intende questa ricapitolazione con una sfumatura evidentemente più scorrevole rispetto alla prima apparizione dello stesso elemento: la b. 118 – *climax* del primo semiperiodo – viene marcata infatti con il forte, non più con il fortissimo, diminuendone così drammaticità ed intensità dinamica; di contro, un unico accento iniziale, sia per il violoncello che per il pianoforte, risulta da una parte essere più marcato, premiandone la direzione verso la misura successiva dall'altra.

In conclusione, i *Quartetti* WoO 36 offrono una preziosa e dettagliata istantanea di un preciso momento della formazione di Beethoven. Sono evidenti, come si è ampiamente dimostrato, i suoi modelli e legami con il tastierismo di Mozart – oltre che di C. Ph. E. Bach – e la sua poetica in generale. Gli importanti spunti mutuati da parte del giovane compositore riguardano tutti i piani, almeno quelli più significativi, del discorso musicale: quello strutturale, motivico, stilistico, estetico, di prassi esecutiva, notazionale, solo per citarne alcuni. D'altro canto, quello che per Mozart ha rappresentato un punto d'arrivo, per Beethoven è stato, invece, un punto di partenza. Da una parte alcune delle soluzioni notazionali e scelte musicali saranno superate già dal primo periodo viennese, dimostrando di aver preso una direzione artistica bene precisa. Dall'altra, i segni della precoce manifestazione di tale genialità sono già evidenti nei WoO 36: nonostante

i suoi 14 anni, Beethoven esibisce già un'estrema profondità musicale condita da una concezione sonora proiettata in avanti ed una nota virtuosistica tesa ad affermare, con perentoria potenza e precocità, la neonata dimensione del suo pianismo. Lo stesso che sarà destinato, qualche anno più avanti, a porsi in maniera antitetica – o quanto meno ad essere percepito in tale maniera – proprio nei confronti di quello mozartiano. Come disse Theodor W. Adorno: “L'umano è nell'imitazione: un uomo diventa uomo solo imitando altri uomini”.

GIUSEPPE TARTINI, LO SPADACCINO CHE FONDÒ LA SCUOLA VIOLINISTICA DELLE NAZIONI. 250 ANNI E NON SENTIRLI

di Sergio Durante*

C'è da chiedersi con che tipo di pinze si debba prendere un compositore che, pure essendo fra i più celebri del suo tempo, ha lasciato 160 concerti, 200 sonate e un pugno di composizioni sacre: troppe composizioni per troppo pochi generi, verrebbe da commentare. E tuttavia la convinzione che questa corposa eredità non sia una galassia grigia ma uno scrigno di lavori di spiccata individualità, ha animato il progetto "Tartini 2020" fin dal 2014, anno di inizio delle attività in preparazione del 250° anniversario della morte avvenuta nel 1770. Si tratta di un'iniziativa che comprende diversi mezzi di valorizzazione: dall'edizione critica delle opere (per musicisti e musicologi), alla divulgazione a mezzo stampa o in rete, al turismo con le visite guidate nei luoghi tartiniani e l'allestimento di un'esposizione temporanea (senza dimenticare un Convegno internazionale a Padova, e un secondo in partenariato a Lubiana). Fin dall'inizio il gruppo di lavoro ha compreso che non bastava lavorare su Tartini ma anche e soprattutto sulla costruzione di un pubblico.

Che poi Tartini sia rimasto in qualche modo vittima del Covid 19 (come Beethoven, che nel 1770 è nato) è una circostanza fatale ma alla quale si è cercato di far fronte, anche perché il progetto non termina nel 2020 ma continuerà con la pubblicazione delle opere affidata a un comitato scientifico e a un editore famoso (Bärenreiter).

* Sergio Durante (Padova 1954), insegna Musicologia e storia della musica all'Università di Padova. Si è formato con F.A. Gallo e Christoph Wolff nelle Università di Bologna e Harvard. Ha pubblicato circa ottanta saggi dedicati prevalentemente al Settecento europeo. Membro della Mozart Akademie di Salisburgo e dell'Accademia galileiana di Padova. Fra i lavori più recenti *Music and Nation. Essays on the Time of German and Italian Unifications* (Harvard University 2019). Dirige l'Edizione Nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini in preparazione presso Bärenreiter.



Fig. 1 - Francesco Durante Viola, *Ritratto di Giuseppe Tartini*, Padova, 2020

Il 26 febbraio del 1770 Giuseppe Tartini (fig. 1) moriva, circondato dall'affetto e dalle cure di uno dei suoi allievi più cari, Pietro Nardini. Sono passati 250 anni da quella scomparsa che ha consegnato alla storia della musica la famosa leggenda del sogno del diavolo e la fama di Tartini come maestro delle Nazioni¹. Nell'arco di 250 anni dalla morte di Tartini, tra i suoi biografi e studiosi si ricordano Francesco Fanzago², Antonio Capri³ e Pierluigi Petrobelli⁴: ad essi va il merito di non aver mai smesso di raccontare quanto straordinarie fossero la personalità e la maestria musicale di Giuseppe Tartini.

1 Alcune parti testuali presenti nell'articolo sono state edite nel recente *Giuseppe Tartini. Un maestro per le Nazioni*, allegato fuori commercio alla rivista «Io Donna», distribuita il 10 ottobre scorso nella regione del Triveneto.

2 FRANCESCO FANZAGO, *Elogi di tre uomini illustri, Tartini, Vallotti, e Gozzi, con una orazione gratulatoria*, Padova, Conzatti, 1792.

3 ANTONIO CAPRI, *Giuseppe Tartini, Vallotti, e Gozzi, con una orazione gratulatoria*, Milano, Garzanti, 1945.

4 PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992.

Tartini nacque a Pirano d'Istria (nell'odierna Slovenia, ma a quel tempo parte della Serenissima Repubblica di Venezia); la sua famiglia era molto numerosa e fra le più in vista della piccola e industriosa cittadina. Il padre di Giuseppe, Giovanni Antonio era fiorentino di nascita e di condizione nobile nella città d'origine. Si era trasferito a Pirano verso la fine del 1678 (o inizi del '79) esercitandovi il commercio e aveva sposato Caterina Zangrando, proveniente da una delle famiglie più antiche di Pirano, consolidando l'appartenenza al ceto più elevato della comunità cittadina (fig. 2). La famiglia Tartini aveva, inoltre, un forte legame con l'ordine religioso francescano e Giuseppe mantenne con questo, per tutta la vita e in molte occasioni, un rapporto privilegiato⁵.



Fig. 2 - Vista di casa Tartini a Pirano, Pirano, Museo del mare "Sergej Mašera"

Giuseppe, battezzato l'8 aprile 1692, era il quarto di sei fratelli maschi, almeno due dei quali non raggiunsero la maggiore età, e tre sorelle; come abitudine dell'epoca, nelle famiglie numerose il primo figlio era destinato a ereditare le fortune paterne mentre per gli altri era spesso ricercata la carriera ecclesiastica. Per Giuseppe il padre sognava quest'ultima strada ma non si rendeva conto di quali fossero invece i desideri del figlio.

Giuseppe intraprese i suoi primi studi presso i preti dell'Oratorio di

5 SERGIO DURANTE, *Tartini, Padova, l'Europa*, Sillabe, Livorno 2017, pp. 8-9.

San Filippo Neri⁶; passò successivamente alle Scuole Pie in Capodistria, per affrontare studi umanistici e di retorica; qui apprese, anche, i primi insegnamenti musicali e si avvicinò al violino (ma solo come necessario studio per la tipica formazione di un giovane di condizione elevata). In questo periodo la sua vera passione fu la scherma con le specialità della spada e del fioretto. Per garantire a Giuseppe un buon livello di istruzione, il padre lo mandò a studiare giurisprudenza all'Università di Padova, vestendo l'abito clericale, senza però aver già preso i voti. Il giovane, che invece avrebbe voluto proseguire l'arte della spada e che sarebbe stato pronto a trasferirsi a Parigi o Napoli, non contraddisse mai la volontà del padre finché questi era in vita; sposò, infatti, la sua amata Elisabetta Premazore solo dopo la morte di Giovanni Antonio. Ma la famiglia d'origine che non approvava questo matrimonio, gli tolse ogni mezzo economico. Poco dopo le nozze, però, Giuseppe lasciò la moglie e sembra che questa improvvisa fuga dalle responsabilità avesse fatto adirare il vescovo di Padova Giorgio II Cornaro, che, in quanto protettore delle famiglie povere, si sentiva custode della giovane fanciulla.

Tartini si incamminò in abito da pellegrino verso il Polesine e da qui allo Stato Pontificio, che all'epoca iniziava lungo il corso del Po. Si rifugiò nel convento dei Minori Conventuali di Assisi dove viveva in qualità di custode padre Giovanni Torre da Pirano. Il soggiorno fu fondamentale per la sua crescita musicale; qui Tartini ricevette da Bohuslav Černohorský⁷, uno dei massimi compositori e organisti boemi, frequenti lezioni e iniziò a dedicarsi allo strumento con tutto l'impegno tipico di una vocazione tardiva. Giuseppe si ricongiunse alla moglie andando ad abitare intorno al 1713 a Venezia, la capitale, che offriva ai musicisti più frequenti occasioni di guadagno. Un episodio fondamentale per l'evoluzione violinistica di Tartini fu l'incontro con uno dei maggiori virtuosi dell'epoca, il fiorentino Francesco Maria Veracini, nel luglio del 1716 a Venezia durante un concerto al quale anche Giuseppe partecipò⁸. Sentir suonare Veracini fu per Tartini (di soli due anni più giovane), un vero choc. Si rese conto che quanto aveva impa-

rato fino a quel momento non reggeva al confronto con l'arte di maneggiare l'arco praticata dal collega e decise d'impeto che gli era necessario un nuovo ritiro musicale per acquisire la perfezione nell'espressione legata alla conduzione del braccio destro, come difatti avvenne.

Interessante a questo punto è soffermarsi, grazie alla figura poliedrica di Tartini, "maestro" di arco e di arma, sul legame che nei secoli scorsi c'è stato tra la musica e lo sport e sugli aspetti relazionali ed educativi rivolti all'educazione dei giovani⁹. Baldassarre Castiglione¹⁰ o Leon Battista Alberti raccontano nei loro scritti il consuetudinario rapporto biunivoco tra la cultura sportiva e quella musicale. L'uomo rinascimentale, come ci ricorda Niccolò Machiavelli, tra le sue qualità annoverava l'attività intellettuale e la prontezza fisica in particolar modo legata all'uso delle armi e l'amore per le arti. Tra i personaggi storici più noti¹¹: il filosofo René Descartes,

9 È stato consultato l'articolo di ROBERTA RAVASI, "Sport e musica: un'esperienza mediata nella disciplina schermistica", www.schermalodetti.it

10 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, I, 25-26: «Né io già pigliarei impresa di insegnarvi questa perfezione, massimamente avendo poco fa detto che 'l cortegiano abbia da saper lottare e volteggiare [tirare di scherma e compiere evoluzioni ginniche, n.d.R.] e tant'altre cose, le quali come io sapessi insegnarvi, non le avendo mai imparate, so che tutti lo conoscete».

11 Il rapporto tra le due discipline è stato affrontato in modo approfondito, sistematico e con ricerche storiche dal violinista Davide Monti, ideatore dell'*Helicon Project* (<https://helicon.it>), un progetto, che propone un'attività multidisciplinare storica fondata sulla musica, dove la comunicazione musicale è abbinata all'attività fisica nelle discipline come Scherma, Cavallo, Danza, Teatro, Retorica. Secondo Monti – che ringrazio per le preziose informazioni – sarebbe «interessante approfondire la questione legata all'idea di virtuosismo: fino a Tartini (e forse lui è uno degli ultimi che lo attesta in maniera così esplicita nel suo trattato *L'arte dell'arco*) il virtuosismo si misura nella capacità di tirare l'arco, e la scherma sicuramente influisce su questo. In epoche successive l'idea di virtuosismo passa dalla capacità di parlare della mano destra alle peripezie tecniche sulla tastiera della mano sinistra del violinista. Infatti, l'attività di spada, veramente influisce sulla tua capacità di tirare l'arco. Per questo motivo l'interpretazione del primo consiglio che Tartini fa alla sua allieva Maddalena Lombardini, riguardante l'importanza di sviluppare la tecnica dell'arco, potrebbe avere due motivi: uno è lo sviluppo della leggerezza e della padronanza nella "messa di voce", punto di riferimento estetico fino alla fine del '700, ma l'altro è produrre un movimento "senza colpi", tipico di chi fa uso della spada per difendersi tutti i giorni. I secoli XVII-XVIII rappresentano un'epoca nella quale praticamente tutti possedevano un'arma, e la sopravvivenza era materia di tutti i giorni; infatti l'idea di cultura sportiva probabilmente inizia a nascere in quegli anni, parallelamente alla dominante idea di allenamento alla vita quotidiana. L'importanza della musica e della scherma, specie nell'alta società, era sicuramente un fattore molto importante nell'educazione giovanile e nella pratica quotidiana». Tra la bibliografia sull'argomento suggerita da Monti troviamo: JERONIMO CARRANZA, *Libro que trata de la philosophia de las armas, y de sua destreza, y de le agresiòn y defensiòn christiana*, San Lucar de Barrameda, Lisbon, 1582; LUDOVICO ZACCONI, *PRATTICA DI MUSICA UTILE ET NECESSARIA SI AL COMPOSITORE per Comporre i Canti suoi regolarmente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili [...]* Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi & moderni accenti, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1596; GIOVANNI BATTISTA CHIODINO, *Arte pratica latina et volgare di far contrappunto à mente, & à penna*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1610; MARCELLO E GIOVANNI LODETTI, *La scherma, tecnica, didattica*,

6 FRANCESCO FANZAGO, *Compendio della vita di Giuseppe Tartini*, in *Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770*, Padova, Conzatti, 1770, p. 40.

7 Černohorský fu attivo al Santo come terzo organista dal 1715 al 1720 e poi dal 1731 al 1741 in varie posizioni (JOLANDA DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della cappella musicale antoniana di Padova nel Settecento*, Padova, Centro studi antoniani, 1995).

8 Secondo J.W. Hill, massimo studioso di Veracini, l'incontro sarebbe avvenuto nel 1712 in occasione di una prima visita veneziana di Federico Augusto (voce *Veracini, Antonio Maria* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London Macmillan 2000). Se così fosse, sarebbe esatta la cronologia tracciata da Fanzago; io però ritengo piuttosto, seguendo Petrobelli (PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Venezia-Vienna, Universal, 1968, pp. 54-55) che ci si debba riferire alla visita del 1716, alla quale fece seguito l'ingaggio di Veracini da parte del potentato.

matematico scrittore e spadaccino; De Ribeira Juspere detto “lo Spagnoletto”, che si dice “maneggiasse la spada alla perfezione”; Caravaggio che nel 1606 fu costretto dal Vaticano ad abbandonare Roma dopo aver ucciso un uomo in duello; Diego Velázquez, pittore e ottimo spadaccino; Cyrano de Bergerac spadaccino, ma anche poeta e letterato, scienziato e alchimista, ecc. Sicuramente però è nel Settecento, secolo d’oro della musica colta e della scuola schermistica, che questo connubio si fa sempre più forte ed esplicito. Suonare e tirare di scherma erano due discipline fondamentali che concorrevano alla formazione culturale ed estetica dei ceti nobiliari. E proprio in questo filone si inserisce la figura di Giuseppe Tartini spadaccino e fioretista nell’Italia settecentesca, come quella di un altro famoso musicista, le Chevalier di Saint Georges, Joseph Bologne, il “Mozart nero”¹². Le Chevalier era spadaccino, colonnello, violinista e compositore. Costretto a lasciare la Francia per l’invidia della sua nomina per la carica di direttore dei “Concerts des Amateurs” e delle numerose conquiste femminili, in Inghilterra si dedicò ampiamente all’arte della scherma, in particolar modo del fioretto (legendari gli “scontri” con lo schermidore pittore Giovanni Antonio Faldoni, con il livornese Angelo Malevolti detto “l’indimenticabile tremamondo”, ecc.). Altri famosi musicisti si dilettarono con maestria anche nell’arte della spada come Alessandro Stradella e Georg Friedrich Haendel.

Tornando a Tartini molto probabilmente la pratica della scherma andò ad influire sulla tecnica del violino secondo un approccio musicale che ricreava le condizioni anche fisiche per poter riprodurre il suono secondo l’estetica dell’epoca. Negli anni tra il 1717 e il 1718 “Giuseppino” il piranese si faceva le ossa nella buca dell’orchestra dei teatri Fenice di Ancona e Fortuna di Fano. Nel 1721, a soli 29 anni, fu messo a capo dell’orchestra della Basilica Sant’Antonio di Padova come “primo violino e capo di concerto”¹³; questa cappella, una delle migliori assortite d’Italia, aveva quaranta musicisti, di cui sedici cantanti. L’acquisto di un valente virtuoso rientrava in un progetto di valorizzazione e consolidamento dell’istituzione

psicologia, Milano, Mulsia, 1995; RICHARD COHEN, *L’arte della spada*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003, ecc.

12 Nel 2019 è uscita per la prima volta in Italia un’interessante biografia sulla figura di Joseph Bologne: LUCA QUINTI, *Il Mozart nero. L’incredibile storia del Chevalier de Saint-Georges, spadaccino, violinista, compositore e colonnello nella Francia del Settecento*, Treviso, Diastema, 2019.

13 PETROBELLI, *op. cit.*, pp. 63-65: «[Tartini] venne assunto per l’intervento e l’interessamento del Procuratore Gerolamo Giustinian [...], il padre di Gerolamo Ascanio, [...]», Padova, Archivio della Veneranda Arca del Santo, vol. 27 [XXVI dell’antica numerazione], c. 282 verso, alla data 3 aprile 1721: «[...] Si manda parte che dal Nob(il)e Sig(nor) Co(nte) Pellegrino Ferri Presid(ent)e alla Chiesa sia auanzata q(ues)ta notitia all’Ill(ustriss)imo, et Ecc(ellentiss)imo Sig(nor) Proc(urator) Giustinian, supplicando la benignità di S(ua) E(ccellenza) à persuaderlo [Tartini] ad accettar tal impiego [...]».

inteso al maggior decoro della basilica e in ultima analisi a sostenere e incoraggiare il concorso del popolo e dei pellegrini. Maestri di cappella durante l’attività di Tartini furono il veneziano Francesco Antonio Calegari e Francesco Antonio Vallotti (con quest’ultimo Tartini collaborò fino a fine carriera). Nel 1723 fu chiamato a Praga per l’incoronazione dell’imperatore Carlo VI. Vi rimase per tre anni con l’amico Antonio Vandini, violoncellista al servizio del conte Franz Ferdinand Kinsky.

Tornato in Italia, nel 1728 fondò a Padova una scuola di violino fortemente innovativa. Ebbe tantissimi allievi, stimati in circa 150. La sua “Scuola delle Nazioni” fornì in più di 40 anni di insegnamento grandi musicisti a tutta l’Europa. Suoi allievi furono Pietro Nardini, Pasqualino Bini, Paolo Alberghi, Domenico Ferrari, Maddalena Laura Lombardini, Pierre La-houssaye, Jean-Pierre Pagin. L’unicità della scuola tartiniana per quel periodo risiedeva nelle modalità originali scelte: il Maestro non accettò mai studenti coabitanti, delineando una relazione didattica più moderna e distaccata. Le lezioni molto probabilmente si svolgevano sia in forma singola che in forma cattedratica. La pratica violinistica (basata soprattutto su una eccellente padronanza dell’arco) permetteva di esaltare la linea melodica ricercando la massima espressività, quasi facendola cantare. Il rapporto con gli allievi si sviluppò spesso in amicizia o protezione paterna, come conferma uno dei suoi più celebri studenti, Johann Gottlieb Naumann¹⁴ (fig. 3).

Un’amicizia veramente profonda e duratura Tartini la ebbe con il violoncellista bolognese Antonio Vandini, con il quale suonò per quasi cinquant’anni formando una coppia dall’affiatamento perfetto. Tra il 1733 e il 1738 Tartini soggiornò brevemente a Roma dove si esibì per il papa Clemente XII. Dopodiché i viaggi divennero sporadici, se non brevi visite, preferendo, come l’amico Giovanni Battista Martini, che fossero gli altri a venirlo a trovare; il Maestro divenne infatti una sorta di attrazione, beninteso per membri dell’aristocrazia, che lo omaggiavano introdotti o meno da conoscenze padovane. Preferiva una vita relativamente ritirata e la libertà nella città per lui “quasi patria”.

Gli interessi di Tartini per la teoria musicale non rappresentano uno sviluppo tardivo ma la conseguenza necessaria di un percorso laborioso. La sete di conoscenza si manifestò in tutte le direzioni: il gusto per la letteratura, l’interesse per la fisica che lo portò a ripetere esperimenti galileiani sui pendoli, a concepirne di nuovi utilizzando strumenti musicali e

14 DURANTE, *op. cit.*, p. 91: «Naumann era arrivato a Padova, come paggio di un avventuriero svedese, dal villaggio di Blasewitz presso Dresda dove aveva imparato a suonare il cembalo con la musica del grande Johann Sebastian Bach. Da Bach, eseguito più che studiato da un punto di vista compositivo, Naumann era approdato all’insegnamento di Tartini; secondo la visione tradizionale della storia della musica europea, l’idea di considerare la scuola tartiniana come punto d’arrivo rispetto a un primo apprendistato ‘bachiano’ può apparire inconcepibile».

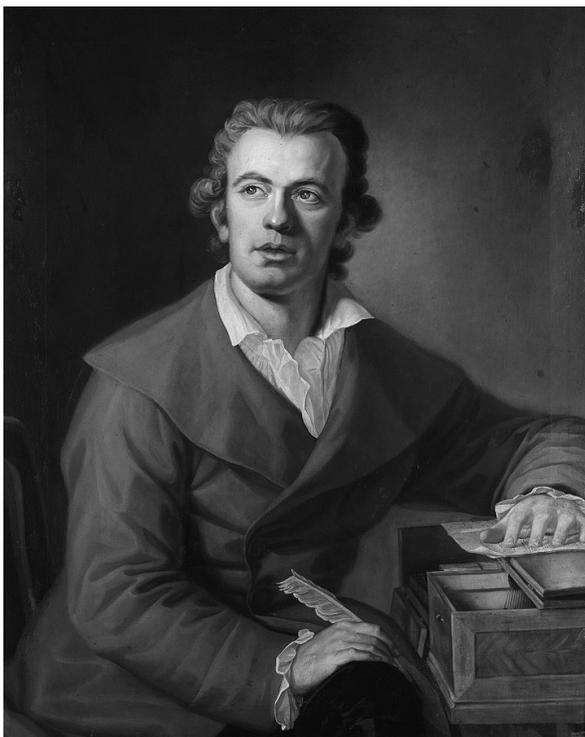


Fig. 3 - Friedrich Gotthard Naumann, *Johann Gottlieb Naumann*, 1780, Dresda, Städtische Galerie Dresden

a modificare la dinamica del suono applicando corde di nuova misura e saggiandone la risposta acustica. Non c'è discontinuità ma profonda coerenza fra questa parte del suo lavoro e quella del maestro di strumento che nella didattica si spinse di continuo a precisare, definire, analizzare, istruire, educare. È tutto un "andare oltre", un ragionare instancabile. L'attività teorica è finalizzata sia alla scuola di violino e composizione sia a più generali traguardi filosofici. Fonte di verità per Tartini è la Natura: egli stabilisce un ponte fra natura sensibile e scienza astratta. Tra i suoi scritti si ricordano il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754), *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (1767) e la *Scienza platonica fondata nel cerchio* (postuma).

La produzione musicale di Tartini è estremamente vasta ma concentrata su un numero limitato di generi. A parte un piccolo gruppo di interessanti musiche sacre o devozionali (tra cui si cita il *Miserere*¹⁵ e una *Salve regina*),

15 Si tratta di un brano penitenziale di grande intensità basato sull'alternanza fra canto piano e polifonia, certamente adatto all'occasione ma assolutamente non 'da concerto'. Si può vedere in proposito *l'Elogio del signor Giuseppe Tartini composto dal barone Agostino Forno in occasione del di lui Miserere cantato nella città di Roma dentro la Cappella Sistina in*

Tartini scrisse esclusivamente sonate per violino solo e basso, concerti per violino e orchestra, per flauto o violoncello, e infine un certo numero di sonate a tre e quattro strumenti. Tra i contemporanei la stima di cui godette come compositore fu pari a quella del violinista.

Alla produzione da concerto vanno aggiunte due opere didattiche importanti, *L'arte dell'arco* (variazioni su una gavotta di Corelli, eseguibili anche come pezzi da concerto) e il *Trattato degli abbellimenti*¹⁶, un lavoro sistematico sull'ornamentazione improvvisata che circolava manoscritto fra i suoi allievi (ne sono pervenute diverse copie) e fu pubblicato tempestivamente nel 1771 in francese a un anno dalla morte del Maestro. Significativo il fatto che il trattato si rivolgesse tanto ai suonatori che ai cantanti. Gli abbellimenti vennero considerati non tanto un elemento di ostentazione virtuosistica quanto un docile strumento espressivo, parte integrante e fondamentale della melodia. La cantabilità strumentale divenne il tratto distintivo della sua scuola; il padre di Mozart, Leopold, nel suo metodo sul violino citò intere parti di diretta derivazione tartiniana.

I due gruppi di opere più significativi da un punto di vista storico-musicale sono indubbiamente le sonate per violino solo (oltre 200) con o senza basso continuo e i concerti per violino solo (oltre 150). Si tratta di lavori di qualità eccellente che delineano la molteplicità di interessi dell'autore per lo sviluppo della tecnica, per la musica popolare spesso citata, per la ricerca armonica audace, collegata con una tendenza alla semplificazione fraseologica. Questa cifra stilistica, che può apparire sospetta di ripetitività, deve essere sorretta nell'esecuzione da una raffinata conduzione del suono e da ornamenti improvvisati. Una restituzione efficace della musica di Tartini non lascia alcuno spazio alla mediocrità o al diletterismo, che forse spiega in parte la rarità attuale delle esecuzioni dal vivo.

Il *corpus* delle sue opere pone agli studiosi non pochi problemi, per la sua vastità e per la difficoltà nella datazione delle opere, in particolare per la maggior parte di quelle rimaste manoscritte. Gli studiosi che si sono occupati dei principali repertori, cioè Minos Dounias¹⁷ per i concerti (fig. 4) e Paul Brainard per le sonate, hanno stabilito delle cronologie relative basandosi sui pochi dati certi e individuando differenti principi di periodizzazione.

Vaticano il mercoledì santo dell'anno presente 1768, Roma, Zempel, 1768, dove si attesta che l'esecuzione avvenne alla presenza di Clemente XIII.

16 Il *Trattato degli abbellimenti* doveva essere pervenuto in una redazione manoscritta a Leopold Mozart, che ne cita degli esempi musicali come opera di un "celebre maestro italiano" (non esplicitamente nominato) nel suo *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756. Sul significato di questo riferimento si veda PIERLUIGI PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, «Analecta musicologica», V, 1968, pp. 1-17 ora anche nel volume *Tartini, le sue idee il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992, pp. 81-100.

17 MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeyer, 1935.



Fig. 4 - Giuseppe Tartini, *Sei Concerti a Cinque e Sei Strumenti* (frontespizio), Op. I, Parigi, Le Cène

Dounias ha individuato tre periodi tenendo in considerazione sia aspetti stilistici, in verità piuttosto generali, sia dati materiali (come il formato di carta preferito, che Tartini cambia nel corso della vita): una fase iniziale improntata al più alto virtuosismo, 1721-1735; un secondo periodo in cui il movimento lento centrale dei concerti diviene il punto focale (espressivamente più intenso), 1735-1750; un ultimo periodo con una tendenza all'astrazione, concetto estetico piuttosto evanescente, 1750-1770.

La produzione di concerti di Tartini è comunque impressionante; ne ha apprezzato l'importanza storica con efficace sintesi Elvidio Surian nel suo *Manuale di storia della musica*¹⁸.

Per le sonate, Brainard ha tentato una periodizzazione per decenni, cercando di individuare le mutazioni stilistiche a partire dalle raccolte a stampa datate.

Un cambiamento di stile compositivo sarebbe avvenuto prima della pubblicazione della seconda raccolta di sonate (1745). Di certo sappiamo che Tartini subì un incidente muscolare al braccio sinistro nel 1740 mentre si trovava a Bergamo; molto probabilmente il Maestro fu costretto a rivedere il suo modo di usare lo strumento e questo può avere accelerato un mutamento stilistico.

Un aneddoto conosciuto persino da Sigmund Freud è legato alla più famosa composizione di Tartini. Si narra che mentre dormiva gli apparve in sogno il demonio, disposto a esaudire ogni suo desiderio. Tartini gli chiese di suonare il violino e la musica che si sprigionò fu così sorprendentemente affascinante che non appena sveglia provò a trascrivere la melodia. Il risultato non arrivò agli alti livelli del sogno, ma divenne comunque la composizione più celebre di Giuseppe Tartini, conosciuta finora con il nome *Trillo del diavolo* (sonata g5 in sol minore). Il sogno fu riferito da un ospite di Tartini, l'astronomo Joseph Jérôme de Lalande che lo incontrò a Padova nel 1765¹⁹.

In età molto avanzata, le condizioni di salute del Maestro peggiorarono. Tartini, il "maestro delle Nazioni" (fig. 5), morì a Padova il 26 febbraio 1770. Il suo corpo fu deposto nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (dove era sepolta anche l'amata moglie); una cerimonia funebre, organizzata dal suo successore, Giulio Meneghini, fu celebrata in suo onore nella chiesa dei Servi di Maria. L'abate Fanzago, suo primo biografo, pronunciò il suo elogio e la cappella di Sant'Antonio eseguì un inno di composizione di Vallotti.

18 ELVIDIO SURIAN, *Manuale di storia della musica*, vol. II, *Dalla musica strumentale del Cinquecento al periodo classico*, Milano, Rugginenti, 1997, pp. 456-462.

19 DURANTE, *op. cit.*, p. 112: «Tartini l'avrebbe scritta dopo aver sognato che il diavolo suonava il violino ai piedi del suo letto: svegliatosi di soprassalto provò a trascrivere quello che aveva sentito ma, per sua stessa ammissione, non raggiungeva la bellezza veramente diabolica di quella sognata».

GIACOMO PUCCINI, *MESSA A 4 CON ORCHESTRA* SC6:
STORIA DELLA FORTUNA

di Gabriella Biagi Ravenni*

1880-2020, 140 di storia della *Messa a 4 con Orchestra*¹ SC6 di Giacomo Puccini, con una data cruciale che si colloca quasi a metà: era il 12 luglio 1952 quando a Chicago iniziò, con la prima 'ripresa in tempi moderni' una vera e propria *Messa Renaissance*, che ha segnato l'inizio di una diffusione davvero impressionante di questo primo capolavoro pucciniano. Il merito va a Dante Del Fiorentino, un sacerdote nato a Quiesa nel 1889, cappellano a Torre del Lago dopo la prima guerra mondiale, trasferito (emigrato?) nel 1923 a New York, 'Pastor' della St. Lucy's Church a Brooklyn dal 1949 al 1967.

* **Gabriella Biagi Ravenni**, Socio fondatore del Centro studi GIACOMO PUCCINI (1996), di cui è presidente dal 2007, e membro del comitato scientifico dalla fondazione. Membro della commissione scientifica dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini istituita nel 2007 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali; coordinatore del comitato editoriale dell'*Epistolario* per l'Edizione Nazionale. Socio fondatore del Centro studi Luigi Boccherini (2005), Vicepresidente del Centro fino al 2015, membro del comitato scientifico dalla fondazione. Socio ordinario dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti dal 1991. Professore associato di Musicologia e Storia della musica all'Università di Pisa fino al 31 ottobre 2017. Dal 1995 al 2014 direttore del Museo Casa Natale di Giacomo Puccini (Lucca). Premio Illica 2015 per la musicologia (per *Giacomo Puccini. Epistolario. I. 1877-1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki, 2015). Campi principali di ricerca: Giacomo Puccini e i suoi antenati, la musica nel Settecento con particolare attenzione a Luigi Boccherini. Autore o curatore di vari volumi, autore di numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali e in volumi vari, di voci per dizionari italiani e internazionali, ideatore e curatore di mostre e convegni.

¹ Questo il titolo che compare sul frontespizio della partitura autografa, oggi conservata presso il Museo Puccini Casa natale, Lucca. Sulla copertina Puccini scrive: «Messa a 4 Voci con orchestra». Il contributo e le edizioni di riferimento: DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini's Messa a 4 voci. Ihre handschriftlichen Quellen, die Geschichte ihrer Wiederentdeckung und ihre originale Gestalt*, «Studi pucciniani» 4 (2010), pp. 37-49; GIACOMO PUCCINI, *Messa a quattro voci con orchestra*, edizione critica di Dieter Schickling, Stoccarda, Carus, 2013 (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, III/2), d'ora in avanti: *Messa*, ed. Schickling 2013. In precedenza: GIACOMO PUCCINI, *Messa a quattro voci*, a cura di Dieter Schickling, Stoccarda, Carus, 2004.



Fig. 5 - Anonimo, *Tartini mentre insegna*, già Collezione Tartini, Trieste, Conservatorio "Giuseppe Tartini"

Nella sua biografia pucciniana² racconta, con qualche imprecisione di date e di particolari, di aver ‘conosciuto’ Puccini all’epoca dell’incidente d’auto (fine febbraio 1903): alla Piaggetta Del Fiorentino assisté all’arrivo dell’ambulanza e al trasbordo del ferito sulla barca che lo doveva portare a Torre del Lago. Sembra che il ferito, assai sofferente, abbia inveito con chi lo spostava e con chi stava a guardare: «Get out of here! Don’t you see you are killing me? Go away! As for you, *Gonnellone*, gey back to your church!»³.

Dopo la seconda guerra mondiale, venuto a Lucca, Del Fiorentino raccolse autografi e cimeli pucciniani, che poi furono donati dalla sua erede all’Accademia d’Arte di Montecatini Terme⁴. Una gran parte di questa collezione l’aveva acquistata da Gino Vandini, figlio di Guido Vandini, uno dei più cari amici lucchesi di Puccini, musicista, spesso coinvolto negli allestimenti operistici al Teatro del Giglio (ma non solo)⁵. C’era anche una partitura della *Messa*, la cosiddetta ‘copia Vandini’ (sulle fonti ritorneremo più avanti), che servì a Del Fiorentino per la prima edizione a stampa⁶ e

2 DANTE DEL FIORENTINO, *Immortal Bohemian: An Intimate Memoir of Giacomo Puccini*, New York–London, Prentice Hall–Victor Gollancz, 1952.

3 *Ivi*, p. 7. Secondo Del Fiorentino l’epiteto ‘Gonnellone’, derivato dal suo abbigliamento da seminarista, sarebbe diventato il soprannome che in seguito Puccini avrebbe usato per lui. Ma in un biglietto del 26 settembre 1924, in cui lo ringrazia di un telegramma (probabilmente per la nomina a senatore), Puccini lo chiama in altro modo: «Grazie caro Pretino del suo telegramma»: *Puccini: 276 lettere inedite. Il fondo dell’Accademia d’Arte a Montecatini Terme*, a cura di Giuseppe Pintorno, Milano, Nuove Edizioni, 1974, n. 248. Si conoscono soltanto altre due lettere, del 1923 e 1924, di Puccini a Del Fiorentino, che le cita in traduzione inglese nella sua biografia.

4 Il fondo dell’Accademia d’arte di Montecatini è stato in parte depredato: molte delle lettere pubblicate in *Puccini: 276 lettere inedite* cit. sono state in vendita sul mercato antiquario e in parte poi acquistate da istituzioni che ora le conservano.

5 È probabile che la famiglia Vandini, dopo la morte di Guido (31 luglio 1925) avesse voluto vendere, senza esito, le partiture della *Messa* e del *Mottetto* SC2: vedi l’annuncio della Libreria antiquaria di Alberto Pellicci, Lucca, maggio 1927: «I suoi due primi lavori chiesastici (Due pregievollissimi autografi e cioè **Messa a quattro voci con Orchestra**, scritta l’anno 1879. Eseguita il 12 luglio 1880, giorno di S. Paolino primo Vescovo di Lucca. Partitura originale di 20 righe e di 150 pagine firmata in principio ed in fine, Lucca 1880 leg. tutta tela, iscriz. oro sul piatto superiore *Messa Puccini Mottetto* per San Paolino, a di 25 Aprile 1878. Partitura originale per Orchestra di 20 righe e 20 pagine. Firmata in principio ed in fine leg. cartone N.B. nella messa sono degli spunti musicali di alcune opere scritte dopo **Per il prezzo da trattarsi privatamente** [segue elenco di vari documenti pucciniani]». Per la prima citazione dell’annuncio vedi: MICHELA NICCOLAI, *La Messa a 4 voci di Giacomo Puccini e la musica sacra a Lucca nella seconda metà dell’Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Siena, a.a. 1998-1999, p. 36 e riproduzione 2. La citazione esatta (ma non completa) del frontespizio (vedi più avanti) conferma che si trattava proprio della ‘copia Vandini’, oggi in una collezione privata non accessibile, ma consultabile in un facsimile depositato alla Library of Congress di Washington, con copyright Del Fiorentino 1951.

6 *Messa di Gloria for Tenor, Baritone and Bass Solo, Mixed Voices (S. A. T. B.) and Orchestra*, New York, Mills Music 1952 (Copyright 1951), spartito. «La partitura usata per la ripresa moderna, su cui si basava la riduzione per canto e pianoforte, non è più accessibile»: *Messa*, ed. Schickling 2013, p. 230.

per la prima esecuzione a Chicago. Interessanti le sue note allegate a un LP di proprietà di Lisa Domenici, che ringrazio⁷: dopo alcune informazioni sull’esecuzione del *Credo* SC4 nel 1878 (poi inglobato nella *Messa*) e su quelle della *Messa* nel 1880, con la citazione di recensioni apparse sui giornali lucchesi, ‘valorizza’ la sua ‘riscoperta’:

Per quanto risulta a chi ha fatto intense ricerche in questa materia non si è più pubblicamente parlato di questa Messa fino al 1934 quando Alfredo Bonaccorsi ne fece uno studio accurato nel Bollettino Storico Lucchese⁸.

Osservazione corretta per quanto riguarda la bibliografia pucciniana⁹, non corretta in assoluto, come vedremo. Più avanti:

Per amore del maestro, della musica, di Torre del Lago e di Lucca, il sottoscritto senza badare a sacrifici di sorta si decise di valorizzare questa Messa e la fece pubblicare dalla Casa Editrice Mills di New York e Londra. La pubblicazione della Messa suscitò polemiche non affatto ispirate da motivi ideali¹⁰. [...] La Messa fu eseguita nel 1951 [sic] al Grant Park di Chicago davanti ad una folla numerosissima ed entusiastica, poi all’Academy of Music di Philadelphia. [...] Nel 1952 la Colosseum Recording Co. [...] decise di farne un’incisione fonografica e si rivolse alla Scarlatti di Napoli che preparò una esecuzione veramente esemplare sotto la direzione di Ugo Rapalo. In tale occasione, il critico musicale del “Mattino di Napoli”, A[lfredo] Parente, ebbe a scrivere: *La Messa dimostra, già una grande disinvoltura tecnica e una confidenza nell’uso delle voci che quantunque l’autore non affronti acrobatiche*

7 Sull’etichetta dell’LP: «Puccini Memorial Record / Messa di Gloria (1876) / (Giacomo Puccini) / DDF / 500-AB / The Scarlatti Orchestra and Chorus of / Naples, conducted by Ugo Rapalo [recte: Rapalo]. / Nasco Petroff, tenor; Enzo D’Onofrio, baritone / Presented With the Blessing of / Monsignor Dante del Fiorentino / Saint Lucy Church / Brooklyn, New York / Private Record not for Sale». L’LP in commercio, presente in varie biblioteche nel mondo è schedato come: «Messa di Gloria [1876], New York, Colosseum (CLPS 1053), 1953, registrato a Napoli nel dicembre 1952», con l’indicazione degli stessi interpreti. Notare l’indicazione errata in entrambi dell’anno di composizione, 1876.

8 ALFREDO BONACCORSI, *Le musiche sacre dei Puccini*, «Bollettino Storico Lucchese», VI (1934), 1, pp. 29-50: 46-48; poi ripubblicato in Id., *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Milano, Curci, 1950, pp. 39-49: 46-48.

9 Una rassegna dei contributi sulla *Messa* in: NICCOLAI, *Messa*, pp. 4-5. Subito dopo Bonaccorsi si colloca KARL GUSTAV FELLERER, *Giacomo Puccini*, Potsdam, Athenaion, 1937, pp. 17-18.

10 In effetti la pubblicazione dello spartito e l’esecuzione della *Messa* «causarono annose dispute giudiziarie fra la casa editrice americana da una parte e gli eredi di Puccini e il suo editore Ricordi dall’altra; dispute che si conclusero con un compromesso: le due case editrici si spartirono sia i diritti che la vendita del pezzo»: *Messa*, ed. Schickling 2013, p. XII. Dettagli puntuali su queste dispute in SCHICKLING, *Giacomo Puccini’s Messa* cit. La partitura, *Messa per soli coro a 4 voci miste e orchestra (opera postuma)* [sic], copyright 1951, Ricordi Milano e Mills Music, disponibile solo a noleggio, fu pubblicata a doppia titolarità, a conclusione delle dispute, probabilmente nel 1974, nel cinquantesimo della morte di Puccini (vedi più avanti).

complicanze di virtuosismo contrappuntistico, svela una chiara visione polifonica. L'equilibratissimo gioco delle parti, nel coro e nell'orchestra riesce di assoluta limpidezza e la distribuzione dei registri vocali raggiunge bellezze di colori e trasparenze d'impasti". Il popolo, colpito dal motivo del Gloria, l'ha chiamata Messa di Gloria. Il titolo le sta bene. Gloria a Dio e gloria a Puccini.

Ecco spiegato il titolo (apposto a quanto pare a furor di popolo!) che ancora continua ad accompagnare la *Messa*, nonostante che sia manifestamente apocrifo e improprio – per ‘messa di gloria’ si intende una messa breve, ossia composta solo delle prime due sezioni dell’ordinario, *Kyrie e Gloria* – e nonostante che tutti gli studiosi che si sono occupati della *Messa* dopo il 1952 l’abbiano rilevato.

Una breve antologia critica.

Mosco Carner¹¹:

lavoro considerevole di oltre duecento pagine di partitura¹², degno di essere ascoltato perché, oltre a contenere splendide pagine corali, è il più importante e ispirato tra i suoi primi lavori, e il punto culminante del suo stile come compositore di musica sacra.

Nonostante la sua immaturità, rivela un compositore ricco di freschezza e spontaneità melodica e di notevole sicurezza tecnica [...]. Tende ad uno stile profano e teatrale, e palesa influssi di Bellini, Verdi e perfino Gounod¹³. [...] Un altro tratto notevole, quello che dà al lavoro un marchio pucciniano, è il suo espressivo lirismo [...] Il trattamento del coro manifesta ammirevole naturalezza e respiro, scorrevolezza nel movimento delle parti e varietà di ordito ottenuta con efficace impiego di canoni e *stretti* o serrate imitazioni. La maestria contrappuntistica di Puccini si può vedere dal brano della fuga *Cum sancto spiritu* [...]. Dal punto di vista armonico la *Messa* mostra un notevole progresso sul *Requiem* di Verdi, scritto solo pochi anni prima [...] Non meno caratteristica è la parte cospicua sostenuta dall’orchestra.

Michele Girardi¹⁴:

La migliore composizione di Puccini al di fuori della produzione operistica [...]. [Notevole] l’attacco marziale del coro del *Gloria* com’anche

11 MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica* (trad. it. di *Puccini. A critical Biography*, London, Duckworth, 1958) Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 47 e 415-418.

12 Sembra evidente che Carner abbia consultato la ‘copia Spinelli’ dell’Istituto musicale Boccherini (vedi più avanti).

13 Nel Fondo di Musica Sacra dell’allora Istituto Pacini (oggi Boccherini) di Gounod è presente la partitura a stampa della *Messa di Santa Cecilia*, collocazione Mu.Sa, 733 che fu eseguita spesso a Lucca a partire dal 1887. Non è noto quando la partitura entrò a far parte del Fondo.

14 MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 30-32.

il tema iniziale del *Credo*, di chiara ispirazione verdiana. [...] Nella *Messa* si rivela tutta la fantasia di un giovane di talento che, traendo partito da una grande e vitale tradizione familiare, seppe superarne i condizionamenti provinciali, creando i presupposti utili a sviluppare il naturale istinto per l’opera.

Julian Budden¹⁵:

L’inventiva è fresca, anche se non sempre eccellente, la conduzione delle parti denota abilità, il compositore mostra, soprattutto, un completo dominio del materiale.

La sua maestria tecnica è decisamente sorprendente, particolarmente nella cura riservata all’orchestra, sia nei momenti in cui accompagna le voci, sia quando collega i paragrafi vocali uno all’altro.

Dieter Schickling¹⁶:

È sorprendente la ricchezza di sfumature espressive che il giovane compositore cercò di ottenere [...]. Nella *Messa*, infatti, sono già riconoscibili la finezza e la flessibilità (non sufficientemente rispettate nelle esecuzioni) che caratterizzeranno lo stile del futuro operista e il significato dell’opera va ben oltre il fatto di essere il lavoro giovanile di un autore di grande fama. [...] il testo originale dimostra che non si tratta affatto di un lavoro attardato; nella sua spensierata freschezza, nella quasi impertinente combinazione di artigianato tradizionale e sentimentalità giovanile, si può intravedere un presagio del futuro.

Ma ritorniamo all’inizio della storia, a Lucca.

Due le esecuzioni nel 1880: l’11 luglio all’Istituto Pacini una selezione (*Kyrie, Gloria e Agnus Dei*) e il 12 nella Basilica di San Paolino con il *Mottetto* SC2. Sono noti alcuni articoli che sui giornali lucchesi annunciarono e recensirono l’esecuzione¹⁷. Merita però citarne, almeno parzialmente, altri due, che recensiscono rispettivamente l’esecuzione all’Istituto Pacini e quella in San Paolino.

Nella sala dell’Istituto Pacini domenica (11 corr.) alle ore 2 merid vi fu un piccolo saggio di studi, e bisogna dire piccolo perché se non era il Gloria e il Chirie del giovane maestro Puccini in quindici minuti il saggio era più che smaltito. [...]

Chi di Voi conosce la sala dell’Istituto Pacini? – Sul palco scenico e di faccia erano collocati i sonatori di violoncello, violone e contrabbasso.

15 JULIAN BUDDEN, *Puccini* (trad. it. di *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002) Roma, Carocci, 2005, pp. 24-28.

16 *Messa*, ed. Schickling 2013, pp. XII-XIII.

17 Per l’annuncio vedi «La Provincia di Lucca», X/17, 10 luglio 1880; per la recensione delle due esecuzioni vedi: *ivi*, X/18, 24 luglio 1880, ora in *Puccini oltre la scena 1999-2000. Giacomo Puccini, Messa a 4 voci con orchestra, Mottetto per San Paolino*, Lucca, Cattedrale, 28 novembre 1999 («Progetto Puccini nel Novecento»), programma di sala, Appendice, pp. 43-46.

A sinistra e in prima fila i Professori padre e figlio Michelangeli¹⁸ e gli altri suonatori di violino.

Dietro alle loro spalle i disturbatori dell'aria tutti i sonatori degli strumenti a fiato Trombe, Tromboni, corni.

Il maestro Pelliccia¹⁹ a destra guidava il coro dei grandi e dei piccoli cantanti. Non mancava il maestro Nerici²⁰ coi suoi allievi.

Diamine, altrimenti non si potrebbe dire che senza gli alunni del maestro Nerici i componenti della Cappella Comunale sono senza gambe e senza piedi... Infatti c'è la mania in quei maestri e Professori di non fare allievi....

Per gli allievi bisogna lasciar stare i preti... [...]

Il maestro Angeloni si fa innanzi e si pone al fianco del maestro Giacomo Puccini²¹ autore del Chirrie che viene eseguito dai componenti la cappella compresa l'orchestra.

Tutto andò a seconda dei desideri dell'autore e pubblico. Gli applausi rimbombarono nella sala. [...]

Siamo al Gloria, concertato a piena orchestra del Maestro Giacomo Puccini.

18 Giuseppe e Augusto Michelangeli. Puccini aveva iniziato il suo corso di studi all'Istituto Pacini nella classe di violino di Augusto nel 1868. Vedi LUIGI NANNETTI, *La formazione musicale di Giacomo Puccini*, in: *Puccini e Lucca. «Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa»*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Guinigi, 14 giugno-22 dicembre 2008) a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Giulio Battelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2008, pp. 99-130: 99. Nannetti per questa notizia si rifà alle ricerche di Marco Tovani, di cui vedi *Giacomo Puccini studente della classe di violino*, scheda 2/4, ivi, p. 226.

19 Antonio Pelliccia, insegnante di solfeggio all'Istituto Pacini, direttore d'orchestra e di coro. Nel 1893, in previsione della prima esecuzione lucchese di *Manon Lescaut* (3 settembre), Puccini scrisse al Sindaco che avrebbe preferito come direttore Pelliccia a Vittorio Vanzo proposto da Ricordi, vedi lettera n. 320 in *Giacomo Puccini. Epistolario. I. 1877-1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), Firenze, Olschki, 2015. Dirigerà poi Alessandro Pomè, che aveva diretto a Torino la prima assoluta.

20 Come è ormai noto, Puccini iniziò i suoi studi musicali alla scuola privata di Luigi Nerici nel 1864. Vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *L'organo nella tradizione professionale dei Puccini*, in *Giacomo Puccini organista. Il contesto e le musiche*, a cura di Fabrizio Guidotti, Firenze, Olschki, 2017, pp. 9-24: 16-20.

21 Sarebbe interessante capire meglio il significato di questi 'farsi innanzi' e 'mettersi al fianco': una sorta di rito, per rendere evidente i ruoli? Ma dove stavano entrambi? Sul palco? E da lì Puccini 'dirigeva'? Anche se il fatto che nella parte del violino principale (set di parti di *Kyrie, Gloria e Credo*, I-Li, P.I.235 sia stato sovrapposto un rigo con la guida degli altri strumenti principali fa pensare che «le esecuzioni furono concertate dal 1° violino e non da un direttore d'orchestra» (*Messa*, ed. Schickling 2013, p. 229), non si può fare a meno di notare che in una recensione della prima esecuzione del *Mottetto SC2*, all'Istituto Pacini, il 29 aprile 1877, si legge: «Domenica 29 aprile gli Alunni dell'Istituto Pacini dettero l'annuale saggio di studi. [...] Eccomi all'ultimo che però sta tra i primi. Il sig. Giacomo Puccini. Sissignore è proprio lui! Non lo credereste, e pure è così. Egli diresse l'esecuzione di un suo Mottetto per baritono che gli meritò gli applausi generali, e che lo presentò al pubblico come un giovane di molto senno» («Mefistofele», I/19, 3 maggio 1877).

Bello e bene eseguito. Applausi su tutta la linea. È proprio bello, perché voltando il viso da un lato della sala vi scorgo alcuni intendenti di musica e con i moti della loro testa fanno conoscere la loro piena soddisfazione. [...]

Si suona una sinfonia a 4 mani nell'opera Il Nabucco per Piano-forte. Viene ben eseguita²², ma a dirla francamente piace poco per non dire niente.

L'AGNUS DEI del Puccini, è bene scritto ed è stato ben cantato. Il solito maestro riscuote applausi in abbondanza²³.

È consuetudine che per la festa di san Paolino in Lucca, che cade a' 12 luglio, si eseguisca una *Messa* musicata da qualche Alunno del nostro Istituto: Istituto che ha nome da Giovanni Pacini, l'immortale autore della *Saffo*, e di tante altre opere pregiate, gloria del Teatro italiano.

Quest'anno il giovane prescelto è stato *Giacomo Puccini*, figlio di quel Michele che fu maestro lodato e scrittore di musica sacra rinomatissimo, uno de' pochi eletti ingegni che onorarono Lucca, e l'arte.

La Messa del giovane maestro, sebbene eseguita mediocrementemente dalla nostra Cappella che non fece tutte quelle prove che son necessarie per bene interpretare un nuovo componimento, s'ebbe l'approvazione di tutti gl'intelligenti e gli amatori di musica sacra, e il Puccini può andar contento dell'opera sua.

È un lavoro di lena e di studio, quale difficilmente può dare un giovane per saggio del suo corso scolastico. Bene è architettata la distribuzione delle parti, armonico lo insieme, spontanea la melodia, variato ed efficace lo strumentale.

Tra' pezzi meglio condotti e di sicuro effetto, sono da ricordarsi il *Kyrie*, il *Qui tollis* e l'*Agnus Dei*, non che il *Mottetto*, lavoro già eseguito in un precedente esperimento e applaudito sempre²⁴.

Nella Messa del giovane maestro Lucchese vi sono difetti? Ve ne sono, e tutti quelli proprii di chi muove i primi passi nell'arte: non sempre quella continuità di stile, che costituisce l'uno nel vario; non sempre quella castigatezza di forma così cara in componimento sacro. La sovrabbondanza a senso mio è il difetto principale che si riscontra nella prima parte del *gloria*; tecnicamente ben condotta la *Fuga*, ma non di sicuro effetto. Benedette fughe!..

22 Gli esecutori erano Cesare Ceccarelli e Michele Puccini jr.

23 «Il Fulmine secondo», VIII/20, 14 luglio 1880; VIII/20, supplemento, 15 luglio 1880. Il lungo articolo, in due puntate, tratteggia in tono satirico l'ambiente dell'Istituto Pacini, con frequenti bordate alle autorità comunali, com'era nello stile del periodico progressista. Assisteva al saggio di studi («divertimento gratis») un folto pubblico, nonostante il «caldo maledetto»: il facente funzioni di Sindaco, Cesare Bernardini, consiglieri comunali, altre autorità, negozianti, preti, signore. Una breve citazione da questa recensione anche nelle note di Dante Del Fiorentino all'LP sopra citato.

24 Il *Mottetto* era già stato eseguito il 29 aprile 1877 all'Istituto (vedi sopra), il 12 luglio 1877 e il 12 luglio 1878 a San Paolino.

I pregi superano però di gran lunga i difetti: il che c'è arra sicura della bella carriera che può fare il Puccini, se saprà coltivare il suo ingegno e amar l'arte sublime cui si è dato, non come un mezzo qualunque di guadagno, ma come culto di quella religione del bello e del buono che educa la mente, ingentilisce il cuore, e il cui *fine* dev'esser quello di farsi interprete sincera del pensiero dominante dell'età nostra. L'arte che non è del suo tempo è arte morta²⁵!

Non c'è che dire, una bella profezia: Puccini la farà davvero una 'bella carriera', 'coltivando' il suo ingegno alla ricerca continua del bello e diventando sommo interprete del suo tempo. Tutto questo voltando definitivamente pagina e archiviando, pur facendone tesoro, le molte esperienze fatte fin lì: un lungo percorso di formazione, iniziato prestissimo, com'era naturale per l'erede di una tradizione familiare di quattro generazioni di musicisti; le prestazioni professionali anch'esse precoci; l'avvio dell'attività compositiva. Molte, una settantina, le composizioni del periodo lucchese che si sono aggiunte recentemente al catalogo²⁶: composizioni per piano-forte (forse le primissime), per organo, e qualcuna per quartetto. Insieme alle altre già note precedenti alla *Messa*, SC1-5, formano un corpus non trascurabile. La *Messa* SC6 è come il suggello di tutto, una sorta di viatico per il futuro, vedi la lettera autobiografica a Eugenio Checchi²⁷:

Andai a Milano e mi presentai al corso di contrappunto facendo vedere i contrappunti e la messa tutti [composti] a Lucca sotto l'Angeloni e ottenni il lascia passare al conservatorio.

A lungo si è dato per certo che la *Messa* non fosse stata più eseguita fino alla 'riesumazione' di Dante Del Fiorentino, ma ora questo dato va corretto. Il 22 novembre 1881 furono eseguiti un *Kyrie* e un *Gloria* di Puccini nel servizio patronale della Compagnia di Santa Cecilia²⁸, alla quale era stato ammesso fino dal 1877: difficile pensare che non fossero quelli della *Messa* SC6. Il 29 settembre 1897²⁹, nella messa pontificale (composita, *more antico*) per San Michele i lucchesi ascoltarono *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Non si può fare a meno di chiedersi se qualcuno abbia notato che l'*Agnus*

Dei era stato trasposto nel II atto di *Manon Lescaut*: i lucchesi avevano avuto l'opportunità di assistere all'opera a Lucca nel 1893, ma anche a Pisa nel 1894 (dirigeva Arturo Toscanini) e a Livorno nel 1895, considerando la consuetudine di spostarsi nelle piazze vicine.

La notizia, pressoché certa, dell'esecuzione del *Kyrie* e del *Gloria* per la festa di Santa Cecilia del 1881 getta nuova luce sulle fonti della *Messa*³⁰. Riprendiamo le note di Del Fiorentino sopra citate:

Nel 1951 il sottoscritto [...] venne in legittimo possesso dello spartito della *Messa* che il maestro stesso [Puccini] aveva donato al suo compagno di scuola e poi fedele collaboratore Guido Vandini. L'autenticità di questa completa ed eccellente copia della *Messa* è accertata dal frontespizio scritto di pugno dal Puccini.

Si tratta ovviamente della cosiddetta 'copia Vandini' menzionata all'inizio. Alcune chiose. «Legittimo possesso» vale acquisto, senza nominare precisamente il venditore (Gino Vandini) ma indicandone tacitamente la proprietà (gli eredi Vandini). «Compagno di scuola di allora e poi fedele collaboratore» per Guido Vandini non è del tutto esatto: 'compagno di scuola' è un po' esagerato, dato che Vandini, nato il 1° gennaio 1869, si era iscritto all'Istituto Pacini nell'anno scolastico 1878/79, nella classe di «Primi elementi»³¹ ed è improbabile che frequentasse fin da allora Puccini, studente della classe di composizione e contrappunto di Carlo Angeloni; 'collaboratore' non indica con precisione i rapporti futuri, caratterizzati da una vera amicizia e da uno scambio di 'favori': Puccini raccomandò Vandini più volte per un lavoro stabile (riuscì anche a farlo lavorare come maestro collaboratore al Teatro Costanzi per la prima assoluta di *Tosca*), Vandini fu spesso 'agente' di Puccini a Lucca in occasione delle rappresentazioni delle sue opere e consulente (soprattutto all'epoca della composizione di *Tosca*). «Completa ed eccellente copia», dunque Del Fiorentino non riteneva che fosse l'autografo, come di solito si legge. «Frontespizio scritto di pugno dal Puccini», interessante osservazione. Il frontespizio

Messa a 4 Voci con Orchestra
di Giacomo Puccini
di Lucca
Scritta l'anno 1879
Eseguita il 12 luglio 1880 giorno
di S. Paolino primo Vescovo
di Lucca
Lucca 1881

25 «Il progresso», V/20, 18 luglio 1880.

26 Punto imprescindibile di partenza è: DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Il Centro studi Giacomo Puccini ha varato un progetto di revisione e di edizione digitale del catalogo, con la supervisione dell'autore.

27 Lettera n. 118 (1897.10.1.-a) in: *Giacomo Puccini. Epistolario. II. 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), Firenze (Leo S. Olschki) 2018, pp. 93-94.

28 FABRIZIO GUIDOTTI, *L'organista Giacomo Puccini nei documenti d'archivio*, in *Puccini organista*, pp. 25-54: 53.

29 SARA MATTEUCCI, *Lucca, 1896-1900: le prime di «Bohème» e «Tosca»*, in: *Giacomo Puccini nei teatri del mondo. Cronache dalla stampa periodica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 11-13 dicembre 2008), 3 voll., Lucca, Istituto storico lucchese, 2013, vol. 3, pp. 77-167: 86.

30 Per una disamina completa delle fonti vedi SCHICKLING, *Catalogue*, pp. 69-73 e *Messa*, ed. Schickling 2013, pp. 228-230.

31 Biblioteca dell'Istituto Boccherini, Archivio, *Statistica classificata degli alunni dell'Istituto musicale*, anno scolastico 1878/79.

sembra scritto da mani diverse: titolo, paternità in alto, luogo e data in calce da Puccini stesso³², il resto (qui reso in corsivo per distinguerlo) da un'altra mano. L'anno scritto in calce, 1881, non può non rimandare all'esecuzione, sia pure parziale, della *Messa* per la festa di Santa Cecilia menzionata sopra; il 1879 come anno di composizione è verosimile: nell'anno scolastico 1879-1880 Puccini si preparava per l'esame di brevetto di compositore, e decise (o gli fu suggerito) di presentare una messa completa, includendo il *Credo* SC4 del 1878. Questa la procedura dell'esame³³:

Per ottenere il Brevetto di Maestro Compositore dovrà il candidato scrivere una fuga a quattro parti [...] e comporrà un piccolo pezzo ideale con canto ed instrumentazione, che potrà essere un Coro, un'Aria od altro a scelta degli esaminatori. [...] Dovrà inoltre presentare una propria composizione vocale-strumentale insieme, di genere ecclesiastico o teatrale, ed altra semplicemente strumentale, copia delle quali rimarrà a far parte dell'Archivio nel caso di esame felice, e ciò a spesa del candidato³⁴. [...] Pel conseguimento del brevetto di Composizione sarà formato un Collegio di tre esaminatori [...] Allora che il Candidato avrà subito il primo esperimento a forma dell'Art. 22 consegnerà al Collegio le composizioni [...] Nel giorno designato per l'esame verbale [...] il Collegio [...] lo interrogherà sugli scritti già da esso presentati, sulle teorie applicate nei medesimi e su tutti gli altri punti delle materie che devono aver fatto soggetto dei suoi studi.

Al momento non è nota l'identità del copista che ha preparato la 'copia Vandini', ma è molto importante quanto osserva Schickling, ovvero che tutte le parti del *Gloria* (nel set di parti di *Kyrie*, *Gloria* e *Credo* sopra citato) sono della stessa mano della 'copia Vandini'³⁵. Si può fare, con tutte le cautele del caso, un'ipotesi: le parti del *Kyrie* e del *Gloria* furono realizzate, insieme alla 'copia Vandini', per la ripresa del 1881. Le parti del *Credo* SC4, datate 1878 (anno di completamento e di prima esecuzione), contengono correzioni autografe di Puccini, forse aggiunte nel 1880.

Un altro racconto può fornire particolari ulteriori. Renzo Gori (1918-2004), insegnante di Solfeggio e Canto corale, e ispettore all'Istituto

musicale Boccherini dal 1959 al 1976, scrive³⁶ che Del Fiorentino acquistò la partitura da Gino Vandini, figlio di Guido, per la somma di £ 800.000, e riferisce poi la storia della 'copia Vandini' così come era stata ricostruita per lui dalla vedova di Gino: la partitura sarebbe stata copiata da Guido Vandini dalla partitura autografa e, al momento della restituzione, Puccini avrebbe apposto la sua firma in segno di approvazione. La ricostruzione non regge: se, come abbiamo sopra ipotizzato, la copia fu realizzata nel 1881 (o nel 1880)³⁷ non può essere attribuita a Guido Vandini, che all'epoca aveva 11 o 12 anni. L'incontro di Gori con la vedova risale al 1973, anno in cui Gori era stato incaricato dal «Centro Diffusione per la cultura musicale G. Puccini» di Viareggio di preparare la partitura per un'esecuzione della *Messa*. La trascrizione la fece dalla partitura autografa³⁸ «che la signora Rita Puccini mi fece cortesemente avere tramite il suddetto Centro per la diffusione (oggi questo originale è in possesso della Casa Ricordi)» e questa nota è coerente con la storia delle dispute legali sorte negli anni '50³⁹. Che Gori abbia effettivamente tratto dall'autografo una partitura per l'esecuzione è confermato dalle note al programma dell'esecuzione, l'11 marzo 1974 a Torre del Lago (replica la sera a Viareggio) della *Messa*, con orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma, direttore Nino Bonavolontà, solisti Nicola Rossi Lemeni, Antonio Boyer, Giuseppe Barattini⁴⁰:

Soltanto ultimamente [...] gli Eredi decidevano di permettere ufficialmente l'esecuzione della «Messa», concedendo al *Centro per la Diffusione della Cultura Musicale «G. Puccini»* di Viareggio la visione e lo studio della partitura autografa. È stato così definitivamente eliminato qualsiasi dubbio su possibili discordanze fra quest'ultima e le due copie sopraccitate. Il M° Renzo Gori, con non lieve fatica e responsabilità, ha redatto la trascrizione in partitura moderna controllando nota per nota le 188⁴¹ pagine autografe.

36 *La vera storia della "Messa" di Giacomo Puccini*, minuta di lettera dattiloscritta priva di destinatario, datata novembre 1996 (poi corretto a mano in 11 gennaio '97). Questa nota riproduce la lettera di accompagnamento alla consegna della trascrizione della *Messa* (che unisco a queste note) a Casa Ricordi, per una possibile pubblicazione, come è testimoniato da uno scambio di lettere di fine 1973/inizio 1974. La trascrizione fu poi restituita a Gori. Tutto in: Archivio Gisella Gori, Lucca.

37 *Messa*, ed. Schickling 2013, p. 229.

38 Michela Niccolai (NICCOLAI, *Messa*, p. 35, nota 73) afferma di aver visto due riproduzioni dell'autografo, una presso il Maestro Gori (ancora presente nell'Archivio Gisella Gori) e un'altra presso Villa Puccini a Torre del Lago (non si hanno conferme).

39 Vedi nota 10.

40 ALBERTO CAVALLI, *La Messa di Giacomo Puccini*, in *Onoranze a Giacomo Puccini nel 50° anniversario della morte: Viareggio, Torre del Lago, 1974*, a cura del Centro Diffusione Cultura Musicale «G. Puccini», Viareggio, Bertolozzi, 1974.

41 La partitura autografa consta di 182 pagine numerate da altra mano, 2 pagine vuote non numerate e un bifoglio (4 pagine) allegato: Cavalli include tutto nella numerazione.

32 Puccini firma la partitura anche nell'ultima pagina, in verticale com'era consueto: «Giacomo Puccini 1880 Lucca». Scrivendo il frontespizio e firmando alla fine, Puccini compie una sorta di 'autenticazione' della copia preparata dal copista.

33 *Regolamenti organico e disciplinare dello Istituto Musicale Pacini e Cappella Comunale*, Lucca, Tipografia Giusti, 1872, articoli 22 e 25, citato in NICCOLAI, *Messa*, pp. 1-2, nota 4.

34 Difficile dire se, tra le fughe a 4 parti SC42-47 scritte nelle chiavi antiche conservate nel Fondo Puccini dell'Istituto, vi sia anche quella composta per il brevetto: tutte prive di data di solito sono collocate nei primi anni di studio al Conservatorio di Milano. Non c'è traccia del 'pezzo ideale' e d'altra parte Puccini non consegnò né la partitura della *Messa* né di un'altra «semplicemente strumentale».

35 Vedi *Messa*, ed. Schickling 2013, p. 229.

Con «le due copie sopraccitate» Cavalli allude alla ‘copia Vandini’ (l’edizione Mills dello spartito) e alla cosiddetta ‘copia Spinelli’ custodita nella Biblioteca dell’Istituto Boccherini (vedi più avanti). Poco più di un mese dopo, il 18 aprile, un’altra esecuzione della *Messa*, questa volta a Lucca, in San Paolino, sotto la direzione di Herbert Handt⁴²:

Da circa dieci anni [...] l’Associazione Musicale Lucchese si occupa della musica degli antenati di Puccini e, di riflesso, anche della sua. [...] abbiamo indagato anche nella vita e nell’opera del giovane Puccini e ci siamo imbattuti nella cosiddetta *Messa di Gloria*. Di quest’opera, che abbraccia tutto il rito (perciò gli editori americani, stranamente istruiti dal prete Del Fiorentino, erravano nell’aggiungere la dicitura: «di Gloria»), l’Associazione Musicale Lucchese ha eseguito già nel 1969 una sezione in un concerto dedicato alla produzione sacra di tutta la famiglia Puccini⁴³. L’*Agnus Dei* colpì il pubblico per la schietta melodia e per la sua semplicità, tantoché fu necessario ripetere il brano due volte. In quei frangenti, nonostante il vivo desiderio, non fu possibile eseguire in Italia l’intera *Messa*, perché ritenuta offensiva della memoria di Puccini. L’autorizzazione della signora Rita Puccini ci consentiva solo l’esecuzione dell’*Agnus Dei*. Ora, però, gli eredi hanno ceduto il manoscritto autografo alla casa editrice Ricordi per la diffusione in Italia, per cui possiamo finalmente presentare l’intera *Messa* qui a Lucca per la prima volta da quando Puccini, poco più che ventenne, la fece eseguire proprio in questa chiesa di San Paolino nel 1880. [...] Casa Ricordi [...] mi ha fatto vedere il manoscritto autografo, che ho potuto confrontare (grazie al direttore dell’Istituto Musicale “Boccherini” di Lucca, maestro Borlenghi, al bibliotecario prof. Cavalli e in particolare al maestro Renzo Gori) con la copia manoscritta conservata a Lucca; nonché le parti corali e strumentali che servirono per la prima esecuzione. Però il confronto più interessante è stato proprio con l’edizione americana, preparata nel 1951 dalla casa editrice Mills. Tale edizione, intitolata impropriamente *Messa di Gloria* (come abbiamo accennato), è sempre stata molto criticata qui a Lucca come uno storpiamento del lavoro pucciniano. Al contrario è molto più accurata e molto più conforme all’originale che non il manoscritto conservato all’Istituto ‘Boccherini’. Anzi, in alcuni punti sembra rispecchiare la stesura originale della *Messa*. È mai possibile che Puccini approntasse due partiture dello stesso lavoro da giovane? [...] Forse volle farne una ‘bella copia’ prima di procedere alla copiatura delle parti. [...] Però

quasi tutte le modifiche che Puccini ha apportato in varie epoche alla partitura originale non risultano nell’edizione Mills, che riporta, di solito, la prima versione. Ciò lascia supporre che la partitura sulla quale è basata l’edizione Mills o è un altro manoscritto autografo di Puccini, o è una copia fatta quasi simultaneamente all’originale, ma comunque prima che Puccini apportasse le summenzionate modifiche.

«La copia manoscritta conservata a Lucca» è appunto la ‘copia Spinelli’ custodita nel Fondo Puccini dell’Istituto Boccherini. Se a proposito della ‘copia Vandini’ si può ipotizzare con buona probabilità quando sia stata effettuata, ma non è certo, al di là dei racconti più o meno romanziati, quando e come sia entrata nel possesso di Guido Vandini, della copia ‘Spinelli’ non è certo quando sia stata effettuata. Angelo Spinelli (1863-1933), allievo di Angeloni, compositore, dal giugno 1897 maestro di primo solfeggio e di armonia complementare all’Istituto, copiò ovviamente dalla partitura autografa, facendo

come una specie di duplicazione a scopo di documentazione della partitura autografa di Puccini, perché cerca di riprodurla con esattezza per quanto riguarda la quantità di battute per pagine, le pagine vuote, l’omissione delle ripetizioni, gli errori evidenti, che evita di correggere, ecc. Sicuramente non è mai stata destinata alle esecuzioni⁴⁴.

Ma quando poté farla? Si sa che Puccini donò nel 1891 all’Istituto Pacini la musica dei suoi antenati (ma non solo), si sa anche che un inventario della donazione – che costituì di fatto il Fondo Puccini – fu redatto (o completato) solo nel 1901. L’inventario, un vero palinsesto di stratificazioni e di mani diverse, contiene a p. 22 un brevissimo elenco, poi cassato, di composizioni dell’ultimo Giacomo, che comprende la «Messa a quattro voci parti di Canto e Orchestra / Coro Partitura d’Orchestra»⁴⁵. Attribuibili con certezza ad Alberto Cavalli, bibliotecario dell’Istituto dal 1948 al 1980, sono molte chiose e molte aggiunte⁴⁶ (fatte molto probabilmente all’inizio degli anni ’70 del Novecento), tra cui un secondo elenco, molto più ampio, di composizioni di Giacomo a p. 23. La quantità delle aggiunte dimostra che Cavalli trovò molto materiale che non era compreso nell’Inventario del

44 *Messa*, ed. Schickling 2013, p. 229. In nota Schickling aggiunge che Spinelli riprodusse addirittura alcune peculiarità grafiche di Puccini.

45 Sulla donazione e sull’inventario (Biblioteca dell’Istituto Boccherini, Cons. I° 22) vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Biblioteca di Casa Puccini. Tra inventari, acquisizioni, vendite, donazioni, dispersioni e ricomposizioni*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti musicali per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Lucca, LIM, 2020, pp. 193-219: 204-211.

46 A p. 22 dell’Inventario Cavalli aggiunge titoli di «Autori diversi», tra cui «Cessato il suon dell’armi, cantata per Tenore, Coro e orch», che si è rivelato poi essere la partitura della cantata SC3 (1877) che si credeva perduta: BIAGI RAVENNI, *Biblioteca di Casa Puccini*: 215-219.

42 HERBERT HANDT, *La Messa ‘di Gloria’ di Giacomo Puccini*, pds, ora ripubblicato in HERBERT HANDT, *Da Puccini a Puccini. Cinquant’anni di studi e ricerche per la musica a Lucca*, a cura di Fabrizio Guidotti, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2016, pp. 187-189.

43 *Musiche inedite della famiglia Puccini*, 26 e 27 aprile 1969, Chiesa monumentale di San Romano, Lucca.

1901, e che il Fondo Puccini era, se così si può dire, un fondo aperto⁴⁷. Nel secondo elenco compare anche la

Messa a 4 voci con orch. (1878-80)	} 1
(Partitura – Parti vocali del Kyrie, Gloria e Credo.	
Parti strumentali del Kyrie, Gloria e Credo	
Mancano il Sanctus e l’Agnus Dei.	

Cavalli precisa altrove che la *Messa* del Fondo Puccini è la ‘copia Spinelli’, con il set di parti citato in precedenza⁴⁸: «Copia redatta da Angelo Spinelli [...] L’autografo è attualmente in possesso di Casa Ricordi». Ci possiamo porre una serie di domande: la *Messa* del primo elenco era già la ‘copia Spinelli’? Se sì, quando era stata fatta? Ovvero: quando Spinelli ha avuto a disposizione la partitura autografa, che ha riprodotto, come abbiamo già osservato, quasi come un facsimile? Se, a norma di regolamento, Puccini avrebbe dovuto consegnare una copia della composizione che aveva presentato per il brevetto di compositore (vedi sopra), perché non pensare a una data anche precedente all’epoca della donazione (1891)? Allievo anche lui di Angeloni, Spinelli era sicuramente una persona di fiducia cui affidare una partitura autografa, che sappiamo essere stata sempre (?) nelle mani dell’autore: nel 1885 era ancora a Milano (dove l’aveva portata all’epoca dell’iscrizione al Conservatorio, vedi sopra), in una casa in affitto che aveva condiviso con il fratello Michele cui scrive

Puoi mandare anche le parti e partitura del Capriccio e la Messa e tutti i fogli – e lettere – Spedisci subito subito⁴⁹.

Certo l’aveva con sé nella primavera del 1892, quando compose il II atto di *Manon Lescaut*, in particolare il *Madrigale* che, come si sa, è ricavato proprio dall’*Agnus Dei* della *Messa*: il titolo *Agnus Dei* è cassato e sostituito da *Madrigale*, poco più avanti, p. 178, Puccini indica un taglio di 12 battute, che è da applicare solo al *Madrigale*. Nella stessa pagina, un’altra mano ha scritto: «Senza taglio (V.G.)». Le iniziali sono le stesse di Vandini Guido, ma è solo un’ipotesi tutta da dimostrare che abbia scritto e siglato lui questa indicazione per l’utilizzatore della partitura. Si potrebbe anche fare un’altra ipotesi: si tratta di un appunto aggiunto molto più tardi da qualcuno che ha comparato la partitura autografa con la ‘copia Vandini’?

La *Messa* compare, forse, solo un’altra volta nell’Epistolario, e l’accenno,

47 Dei quattro titoli che compongono il primo elenco di composizioni di Giacomo, mancherebbe il «Quartetto per strumenti ad arco (parti d’Orchestra)».

48 ALBERTO CAVALLI, *Autografi e manoscritti musicali*, in *Mostra pucciniana*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Provinciale, settembre-novembre 1974), a cura di Gino Arrighi, Alberto Cavalli, Italo Pizzi, Carla Simonetti, Vito Tirelli, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1974, pp. 11-28: 16. Curioso il fatto che nella scheda della *Messa* Cavalli scriva che le parti sono solo del *Kyrie* e del *Gloria*.

49 Lettera n. 86, 1885.06.10.a, in *Epistolario I*, pp. 68-69.

criptico, non è suo, ma dell’amico Cleto Bevilacqua che, in una cartolina scritta a più mani da Napoli nel 1894, scrive a Guido Vandini: «Pensa alla Messa»⁵⁰.

L’ipotesi di una datazione precoce della ‘copia Vandini’ e della ‘copia Spinelli’⁵¹ poggia anche su un’altra considerazione: in entrambe non ci sono tracce della consistente rielaborazione che Schickling colloca nella primavera del 1893⁵²:

Anche la prima di *Manon Lescaut*, il 1° febbraio 1893 a Torino, non riscosse che un modesto successo locale e nessun altro teatro si mostrò interessato a rappresentarla. Probabilmente fu quest’esperienza deludente, dopo un decennio di insuccessi nel mondo operistico, che spinse Puccini a ricordarsi dei suoi inizi meno spettacolari. Nella primavera del 1893 [...] si dedicò alla rielaborazione di alcuni lavori di vecchia data, fra cui la *Messa*, nella speranza che almeno questi venissero eseguiti.

Nella primavera del 1893 Puccini effettivamente rielaborò un ‘lavoro di vecchia data’, il *Capriccio sinfonico* SC55, la cui partitura autografa⁵³ contiene molte correzioni, con più indicazioni dell’anno in cui erano state fatte, 1893, e una data precisa: 23 marzo 1893. In questo caso si trattava di una rielaborazione finalizzata a un’esecuzione, che ebbe luogo a Venezia al Teatro Malibran il 9 aprile successivo. Poté occuparsi anche della *Messa* nello stesso periodo?

La suggestiva ipotesi di Schickling ha bisogno di approfondimenti e di verifiche, così come le nuove ipotesi che ho proposto per la datazione delle copie Vandini e Spinelli e la correlazione con il set di parti di *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*. Il recente consistente incremento del catalogo pucciniano di cui abbiamo parlato impone del resto la necessità di una riconsiderazione sistematica delle fonti, per identificare con la massima sicurezza possibile le mani di Giacomo, di suo fratello Michele (cui in passato sono state attribuite composizioni che oggi paiono più verosimilmente del fratello) e dei copisti, e per verificare di conseguenza le datazioni delle fonti e delle composizioni.

50 Lettera n. 448, 1894.06.27.a, *ivi*, pp. 323-324.

51 Da non considerare, ovviamente, le aggiunte riportate da Alberto Cavalli nel dicembre 1973, all’epoca della preparazione dell’esecuzione della *Messa* nel 1974: *Messa*, ed. Schickling 2013, p. 229.

52 *Ivi*, p. XIII.

53 La partitura autografa è oggi conservata nell’Archivio Puccini della Fondazione Simonetta Puccini a Torre del Lago.

ARTHUR SCHNITZLER, *BERTA GARLAN* E LE *FUNZIONI* DELLA
MUSICA: SUONO E PSICHE NEL SECOLO DELL'INCONSCIO

di *Marcello Nardis**

Una dolce sera di maggio Kläre Hell si
ripresentò per la prima volta sulla scena
nella parte della *Regina della notte*.
Il motivo che aveva costretto la cantante a restare lontana
quasi due mesi dall'Opera era noto a tutti.
A. SCHNITZLER, *Il destino del Barone von Leisenbogh*.

«Vienna, 13.2.80. [...] Dopo aver ascoltato abbastanza attentamente
la relazione di Langer sulla laringe, [...] ho accompagnato
mio fratello al pianoforte in una sonata di *Mozart*. Dopo mangiato
ho suonato con la mamma l'ouverture wagneriana di *Faust*,
poi sono andato al Café Central [...]».
A. SCHNITZLER, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*.

* **Marcello Nardis** è tenore e pianista. Insieme con i diplomi di pianoforte, canto e musica da camera, conseguiti nei Conservatori di Napoli, Roma e Firenze, si è laureato con lode in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale presso le Università degli studi di Roma, La Sapienza e di Bologna, Alma Mater e si è perfezionato alla SDA Bocconi e all'Accademia del Teatro alla Scala in Economia e management dello spettacolo. È noto in Italia per la sua frequentazione del repertorio liederistico, sia da cantante che da pianista, e per la sua versatilità con il Teatro musicale moderno e contemporaneo. Protagonista di prime esecuzioni assolute si è esibito sui principali palcoscenici italiani ed esteri: dal Teatro alla Scala all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dalla Fenice di Venezia al San Carlo di Napoli, dal Liceu di Barcellona al Mozarteum di Salisburgo, dalla NCPA di Mumbai alla Stadthalle di Bayreuth, dal New National Theatre di Tokyo alla Carnegie Hall di New York. Ha inciso i *Lieder* di Liszt con Michele Campanella e la *Winterreise* con Norman Shetler e Paul Badura-Skoda. Germanista per vocazione consapevole, è presidente della Richard Wagner Verband di Ravello.

18 agosto, 1922.

Secondo Freud Mahler avrebbe sposato Alma solo (?) perché anche la madre di Mahler si chiamava Maria!¹

È forse destino di ogni scopritore quello di trasformarsi in un macchinista della sua scoperta?

[...]

A. SCHNITZLER, *Über Psychoanalyse*.

D.R. ARTHUR SCHNITZLER
WIEN XVIII. SPÖTTELGASSE 7

6 maggio 1906

Egregio Professore, quantunque sia poco probabile che Ella si soverga della mia persona, mi consenta di unirmi a quanti oggi festeggiano il suo cinquantesimo compleanno. Ai suoi scritti io devo numerosi, rilevanti e profondi stimoli e tale circostanza mi permette forse la possibilità di comunicarle e di testimoniare la mia più sincera ed entusiasta ammirazione

Suo devoto
Arthur Schnitzler²

[...] Ogni qualvolta mi sia abbandonato alle sue belle creazioni letterarie, ho ritenuto di ravvisare dietro la loro parvenza poetica gli stessi presupposti, le stesse istanze ed i medesimi risultati che conoscevo come miei propri [...]. La Sua acutezza nel penetrare nelle verità dell'inconscio, nel cogliere l'aspetto istintivo dell'uomo, il Suo distruggere le rassicuranti certezze sociali della convenzione, il rifarsi dei Suoi pensieri all'accordo di *amore e morte*, ebbene tutto questo mi ha emozionato perché per me inverosimilmente familiare [...]. Ritengo che nel Suo intimo Lei sia un ricercatore della psicologia del profondo, così sinceramente onesto e coraggioso, come non ve ne sono mai stati altri [...].
Sigmund Freud³

- 1 Secondo il racconto di Jones, Freud durante il colloquio con Mahler avrebbe osservato: «Da vari accenni nella sua conversazione deduco che sua madre si chiamasse Maria. Perché mai ha sposato una persona con un nome diverso, Alma, se sua madre ha svolto una funzione dominante nella sua vita?». A questa domanda Mahler, turbato, avrebbe risposto che in effetti sua moglie si chiamava Alma Maria, ma che egli la chiamava semplicemente Alma. Cfr. E. JONES, *Vita e opere di Freud*, trad. it. A. Novelletto, Milano, 1977 e cit. in A. SCHNITZLER, *Sulla Psicoanalisi*, a cura di L. Reitani, Milano, 1987.
- 2 Ove non diversamente specificato in nota, tutte le versioni in lingua italiana dei passi citati nel testo sono da ritenersi traduzioni dell'autore del presente contributo.
- 3 Riporto un passaggio tratto dalla lettera di Freud a Schnitzler datata 14 maggio 1922, cfr. S. FREUD, *Briefe an Arthur Schnitzler*, a cura di H. Schnitzler, in «Die neue Rundschau», LXVI (1955), pp. 95-106 trad. italiana dell'autore. Cfr. anche S. FREUD, *Lettere 1873-1939*, Torino, 1960, pp. 312-313 e sul rapporto tra il padre della psicanalisi e il 'medico-scrittore' vedi G. BEVILACQUA, *Schnitzler e Freud*, in R. MORELLO (a cura di) *Anima ed esattezza: Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra '800 e '900*, Genova, 1983, pp. 213-222.

La doppia testimonianza epistolare, la prima della quale rinvenuta e pubblicata solo nel 1992⁴, incoraggia certamente ad indicare Arthur Schnitzler⁵ (1862-1931) come lo scrittore la cui poetica narrativa più di ogni altra, evidenzia i 'debiti' della letteratura sulla psicoanalisi⁶ e viceversa. Si noti che il biglietto di auguri vergato da Schnitzler, scrittore allora già famoso, costituisce una testimonianza incontrovertibile di aperta cordialità nei confronti del dottor Freud che, ancora nel 1906, era circondato dal *fumus* della diffidenza, se non proprio della manifesta ostilità. La circostanza anticipa di molto l'inizio di un rapporto tra i due che, seppur, di preferenza gestito 'a distanza', fu indubbiamente fecondo. La lettera più recente, in termini di cronologia e più famosa, quella di Freud a Schnitzler del 1922, precede di poco più di un mese il vero e proprio incontro in presenza, data l'occasione di un invito formale a cena in casa Freud, il 16 giugno dello stesso anno, al 19 di Berggasse. Fu a cominciare dal 1913 dopo l'uscita del lavoro di Reik⁷, e sistematicamente dal 1917, che Schnitzler e Freud furono affianca-

4 Cfr. L. REITANI, *Besser sublimiert als verdrängt*, in *Cambridge entdeckt: ein unbekannter Brief von Arthur Schnitzler an Sigmund Freud*, «Die Presse», X, 3, Vienna, 1992.

5 Sulla figura di Arthur Schnitzler ritengo essenziali i lavori di: CH. MELCHINGER, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg 1968; M. SWALES, *Arthur Schnitzler: A critical Study*, Oxford, 1971; FR. BAUMER, *Arthur Schnitzler*, Berlin 1992; K. FLIEDL, *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*, Wien, 1997; G. WUNBERG, *Arthur Schnitzler*, München, 1998. e, in lingua italiana, si veda il fondamentale contributo di G. FARESE, (a cura di), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, 1983; Cfr. anche B. CETTI MARINONI, *Arthur Schnitzler scrittore della crisi*, in *Le due realtà. Fortune dell'immaginario nella letteratura tedesca*, Milano, 1983, pp. 106-110; F. MASINI, *La 'regione intermedia' di Schnitzler*, in *Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo*, Napoli, 1983, pp. 115-118 e E. DE ANGELIS, *Arthur Schnitzler*, in *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, 1987, pp. 179-193.

6 Gli scritti di Arthur Schnitzler sulla psicoanalisi furono ritrovati solo nel 1976 da Reinhard Urbach, insieme ad altre carte dello scrittore conservate in un fondo della Biblioteca Universitaria di Cambridge. Si tratta di un organico gruppo di appunti ordinati da Schnitzler e in parte da lui stesso datati in un arco di tempo che va dagli inizi del 1900 al 1926. Cfr. A. SCHNITZLER, *Über Psychoanalyse*, a cura di R. Urbach, in «Protokolle», 2, 1976, pp. 277-284 e anche R. URBACH, *Pulsioni e vincoli, universale ed individuale*, in *Arthur Schnitzler, Commedia dell'estraneità e della seduzione*. Il volume contiene *Terra sconosciuta, Professor Bernhardi, Commedia della seduzione*, Milano, 2001.

7 Cfr. TH. REIK, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden, 1913. Theodor Reik (1888-1969) fu allievo di Freud e amico di Schnitzler; 'amante illegittimo della psicanalisi', come lo definì lo stesso Schnitzler (non era laureato in medicina), a soli ventitré anni fu ammesso nella Società Psicologica del Mercoledì dopo aver tenuto una relazione sulla "Morte e la sessualità", che affrontava da vicino le tematiche proposte da Schnitzler. Reik con il lavoro sulla 'psicologia di Schnitzler', fu il primo che, partendo dal suo proprio rapporto personale tanto con Freud quanto con Schnitzler, delineò dei tratti comuni, dei punti di contatto tra le peculiarità (e le identità) dei due studiosi e introdusse anche qualche interessante teoria sul rapporto identitario tra psicoanalisi e musica. (N.d.A.). Cfr. D. SACCHI, *Theodor Reik e il «terzo orecchio». Un'introduzione all'ascolto psicoanalitico*, Padova, 2010. Vedi anche *Trent'anni di psicoanalisi con Freud*, trad. it., Roma, 1974, e, sul "triangolo" Schnitzler-Reik-Freud, cfr. B. A. FELDMAN, *Reik and the Interpretation of Literature* in R. LINDNER (a cura di), *Explorations in Psychoanalysis. Essays in Honor of Theodor Reik*, New York,

ti l'uno all'altro in una sorta di visione panoramica o sincretica nella quale le due «vite parallele», attraversate dalla risonanza di un esordio comune, si incrociarono per singolare rifrazione, integrandosi nel disegno di un condiviso orizzonte di ricerca e di ermeneutica.

Schnitzler, medico, musicista e scrittore si rendeva conto che nel descrivere la storia clinica di un paziente il medico compie una sorta di operazione letteraria che dipende in egual misura *sia* dalla storia anamnestica del paziente medesimo, *sia* dallo scrupolo eziologico con cui il medico si accinge ad interpretarla; e a raccontarla. In questa prospettiva eterodossa la relazione medico-paziente assume rapidamente la forma di una relazione tra personaggio e pubblico.

La curiosità dello scrittore viennese nei confronti della nascente psicoanalisi, ancora in cerca di sistematicità scientifica (siamo solo all'inizio del percorso che, dalla psicologia sperimentale di Mach, corre sull'asse Freud-Adler-Jung) ha favorito facili confusioni e sovrapposizioni tra il suo pensiero e quello del *solo* Freud, che pur manifestò vivo interesse nei confronti delle teorie 'schnitzleriane' sull'inconscio e sulla definizione del 'doppio', il *Doppelgänger*, attinta direttamente dal modello schubertiano dello *Schwannengesang* e resa archetipo nella sua scrittura. Freud apprezzava Schnitzler tanto da citarlo espressamente nel 1905 a proposito del 'caso clinico di Dora', una relazione che è tuttora considerata un caposaldo della letteratura psicanalitica di tutti i tempi⁸. Dal canto suo Schnitzler appunta:

La psicoanalisi ha ampliato la conoscenza della psiche, inducendo a ricercare entro profondità in precedenza inesplorate per la forza delle convenzioni, talvolta anche per un fatto di gusto, assai spesso per viltà o paura. Ma ha commesso l'errore di indugiare in queste profondità più a lungo di quanto fosse utile e necessario, rovistando senza posa⁹.

Con tutta probabilità quando Schnitzler dichiara che la psicoanalisi ha ampliato la conoscenza della psiche¹⁰, si riferisce *in toto* all'interpretazione

Julian Press, 1953 e M. H. SHERMAN, *Reik, Schnitzler, Freud and "The murder": The Limits of Insight in psychoanalysis*, «Psychoanalytic Review», 1978, 65, pp. 68-94.

- 8 Sotto il nome di «caso di Dora» si cela la vicenda di Ida Bauer affetta da paralisi *isterica*, la quale, dai dodici ai diciotto anni, fu ripetutamente spinta dalla famiglia ad accettare le lusinghe profferte da un anziano, ricco signore, Herr K., che soleva frequentare la casa avita. Questa storia può essere la base di partenza per il *soggetto* della schnitzleriana *Fräulein Else* del 1924. Cfr. S. FREUD, *Casi Clinici*, Torino, 1952, vol. 4, pp. 301-402.
- 9 Cfr. A. SCHNITZLER, *Sulla psicoanalisi*, trad. it. a cura di L. Reitani, Milano, 2001, p. 15.
- 10 Non si dimentichi che secondo Schnitzler la psicoanalisi freudiana commette l'errore di scomporre e ricomporre la visione onirica in modo eccessivamente dettagliato, indugiando troppo a lungo su quello che Freud chiama *contenuto latente*. Si aggiunga che, rispetto a Freud, Schnitzler rifiuterà sempre di considerare la universalità del complesso di Edipo, – *luogo* psicanalitico per eccellenza, che lo scrittore stesso abitò nel conflitto mai risolto col padre medico –, come risultante *eutocica* della vita psichica inconscia, ma, al contrario, ne propose una pertinente ascrivibilità al *solo* stato mentale alterato, se non

freudiana dei sogni¹¹; la «profondità in precedenza inesplorata» è sicuramente l'immagine onirica che prende forma durante il sonno, un ambito, questo, che troverà terreno fertilissimo nella sua poetica, assicurando alla sua scrittura una fortuna talmente compenetrata allo svolgimento narrativo del tema stesso, da giungere direttamente e pressoché intatta, nel nostro immaginario contemporaneo¹². Alcune 'diffidenze' di Schnitzler nei confronti del movimento psicoanalitico trovano testimonianza in un frammento scritto nel 1921 in cui egli dichiara che «la psicoanalisi fa tesoro di una banalità da rotocalco, cioè, in ogni sentimento è contenuto un frammento del suo opposto, sulle cui basi una giovane scuola di letterati sta costruendo un nuovo mondo».

Le teorie di Freud, gli scritti di Schnitzler, i dipinti di Klimt, Schiele e Kokoschka ebbero il tratto comune di penetrare nella natura istintuale dell'uomo: nel periodo compreso tra il 1890 e il 1918 le intuizioni di questi cinque uomini a proposito della *irrazionalità* della vita quotidiana e della *Nervenkunst* quale nuovo paradigma estetico, contribuirono a fare di Vienna il centro del pensiero e della cultura modernista. Una grammatica comune, che esprimeva uno *Zeitgeist* condiviso, veniva scritta sulla base di una collaborazione – forse pari solo al caso di Bloomsbury – e di una interazione orizzontale fra arti e discipline diverse, i cui centri propulsivi e, in parte, anche redazionali erano il Café Griensteidl, il Café Central ed il salotto di Berta Zückerkandl¹³.

Esattamente come avvenne con la diffusione della *fotografia* nei confronti

addirittura patologico dell'individuo.

- 11 «L'interpretazione dei sogni è la via sovrana per la conoscenza dell'inconscio, il fondamento più sicuro della psicoanalisi e il campo in cui ogni praticante deve maturare il proprio convincimento e perseguire il proprio perfezionamento.», così Freud per richiamarsi nel 1909 al valore 'propedeutico' del suo libro. Si consideri che una primissima edizione de *L'interpretazione dei sogni* esce in poche copie già nel 1899. Cfr. S. FREUD, *Die Traumdeutung*, Wien, 1900; anche in trad. italiana, a cura di E. Fachinelli, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, 1973, 1997.
- 12 Mi riferisco, ad esempio, alla fortunata pellicola cinematografica di Stanley Kubrik, *Eyes Wide Shut* del 1999, tratta direttamente dalla *Traumnovelle* [1926] di Schnitzler, con Tom Cruise e Nicole Kidman, rispettivamente nei ruoli di *Fridolin* e di *Albertine* (nel film, Bill e Alice Harford).
- 13 Berta Zückerkandl fu scrittrice di talento e co-fondatrice del Festival di Salisburgo. «Sul mio divano l'Austria si anima», scriveva; Freud faceva parte della sua cerchia, così come Johan Strauss figlio. Fu in questo salotto che Schnitzler incontrò il regista teatrale Max Reinhardt e il compositore Gustav Mahler. E fu sempre nel salotto di Berta che Mahler incontrò Alma Schindler, la sua futura moglie. Klimt era ospite frequente e con lui numerosi medici e ricercatori di ambito psichiatrico, tra i quali Richard von Kraft-Ebing e Julius Wagner von Jauregg, i chirurghi Theodor Billroth e Otto Zückerkandl. Cfr. R. WAGNER, *Arthur Schnitzler. Sein Leben – sein Werk – seine Zeit*, a cura di H. Schnitzler, Chr. Brandstätter e R. Urbach, Frankfurt a. Main, 1961 e E. D. BILSKI, E. BRAUN, «Ornament as evolution: Gustav Klimt and Berta Zückerkandl» in R. Price (a cura di), *Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collection*, New York, 2007.

della pittura, la *psicoanalisi* ebbe il grande merito, tra le implicazioni e gli apporti più macroscopici, di liberare *anche* la letteratura dai vincoli del «realismo».

La psico-analisi di Schnitzler, intesa come vaglio e *conoscenza* della psiche, come sollecitazione ‘metafisica’ di matrice schopenhaueriana, fu (ed è) la diretta conseguenza del suo approccio umanistico e perciò, in quanto tale, un ulteriore, *musicalissimo*, costituente la *Bildung* post-goethiana: una forma di saggezza, ovvero di sapienza, nell’ambito della quale i meccanismi del *Traumarbeit* gli svelarono una intima, fino ad allora inedita, parentela funzionale con le dinamiche fenomenologiche – espressive e ricettive – della musica, imparentate da un medesimo *Grundton*: la radice inconscia, ossia l’*Unbewußt*. La scrittura ‘della’ psiche e la musica ‘nella’ psiche diventarono le coordinate spaziali entro cui si muovevano, disinvolute, le ricognizioni analitiche di Schnitzler, nell’ambito delle quali l’uomo (o donna che fosse) esprimeva – e ci svela tuttora – la sua «perdita di centro». Al suono della musica di Schnitzler il soggetto agisce il suo *Rollen-spiel*, indossa la maschera sociale come surrogato di identità e spesso come alternativa ad una *qualità* manchevole, forse addirittura mancante¹⁴.

I personaggi di Schnitzler stabiliscono un processo di *integrazione* psichica con la musica stessa che esprimono (quella cioè che ascoltano, suonano, o di cui riferiscono), cui corrisponde un vissuto, un agito (spesso non descritto) di tipo chiaramente paranoide, dominato da modalità proiettive, egocentriche e disgreganti: sono i ‘disturbi compulsivi’, i ‘rituali ossessivi’, le ‘ambivalenze’, le decisioni omesse e quelle censurate che si manifestano nella preferenziale dimensione ‘a labirinto’¹⁵ e sono *tutti* aspetti auto-riferiti derivanti dal mancato deflusso emotivo. In altre parole, la *musica* fornisce a Schnitzler quella «straordinaria mobilità prospettica»¹⁶ utile a descrivere lo stato «erotico immediato», citando Kierkegaard¹⁷, quale parte costitutiva il ‘rimosso’ dei soggetti individuati, oppure l’*eccedente* ‘nascosto’, che la pratica psicoanalitico-letteraria, attivata empaticamente *dalla* pagina scritta, veicola in uscita, così incentivando il

passaggio ‘drammatico’ dallo stato di non-detto (o di in-dicibile) a quello del dicibile. Diremmo che si realizza, cioè, *sulla e dalla* carta quello che nella pratica analitica suole definirsi l’*interplay identificatorio*, ossia quel meccanismo capace di promuovere la trance *gestaltica* (non-conscia) dal mondo delle *percezioni* verso quello delle *emozioni* ed in grado di attivare – per essudazione – la dialettica tra la passione e la *mathesis*. L’emozione agisce sulla cognizione e sedimenta il principio di consapevolezza. Se condividiamo l’intuizione di Paul Klee che vede l’artista in genere come «creatore di strutture»¹⁸ che contengano un elemento emotivo primordiale e che siano in grado di sospingerlo ad un livello superiore, il passaggio ‘musicale’ verso una più ampia grammatica simbolica (ed archetipica) di matrice psicanalitica è implicito. «Nel suono riecheggia il senso» per dirla con Pope¹⁹, la musica sulla pagina schnitzleriana da ‘scritta’ si trasforma in ‘ascoltabile’ e diventa, per traslazione, un costituente importantissimo della cartella clinica del personaggio, timbro della sua vita fantasmatica, l’*ipertono* della sua psiche, riflesso della sua ‘misura’ orfica e assurge a simbolo, quale primo atto verso il concetto preminente di *funzione*. L’ utilizzo che io propongo del termine ‘funzione’ non è in questo contesto privo della sua valenza matematica, a ragione del fatto che proprio nelle equazioni differenziali il calcolo del valore di una variabile si può determinare solo ed esclusivamente ‘in funzione’ (sic!) del sistema di relazioni cui è riferito. E da *funzione* a *finzione* il passo, artisticamente parlando, è davvero breve. In un rapporto funzionale musica e parola, musica e psiche, musica ed Es si relativizzano e, proprio per questo, si potenziano. È, questa che ho appena descritto, una anticipazione assai più vicina a quella che sarà la *Stimmung* junghiana (per non dire adleriana) di quanto non sia da considerare come semplice sviluppo del verbo freudiano. La modalità ‘ipnagogica’ da cui attinge il vissuto letterario (e gnoseologico) di Schnitzler, ossia la sua specifica *Wortwanderung*, assurge ad organizzarsi in un vero e proprio percorso psico-terapeutico. Il personaggio diventa un ‘tipo’ che si muove tra gli archetipi di rappresentazione di cui è esso stesso portatore, attivando una fenomenologia ideo-affettiva *metastorica* del suo vissuto psicopatologico²⁰. Risulta chiara la analogia tra l’esuberanza ‘simbolica’ della musica nella letteratura di Schnitzler e la nozione di *simbolo*

14 Naturalmente sottintendo implicito il riferimento a *Der Mann ohne Eigenschaften* del coevo Musil, di cui segnalò la recente traduzione italiana condotta sulla versione integrale, a cura di I. Castiglia e M. Latini; cfr. R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Roma, 2013. Sul rapporto tra Schnitzler e Musil vedi C. MONTI, *Letteratura austriaca 'doppio' della psicoanalisi: Musil e Schnitzler*, in «Studi Tedeschi», n.s. XXXIII, 1-2 (1990), pp. 9-28, e l’insuperato studio di C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, 1963, insieme con L. MITTNER, *La letteratura tedesca nel Novecento e altri saggi*, Torino, 1960.

15 Per una ricognizione generale sulle definizioni di labirinto: I. *unicursale*, I. *manieristico* e I. *a rizoma*, vedi W. R. BION, *Gli elementi della psicoanalisi*, Roma, 1973.

16 Cfr. R. MUSIL, *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, 1985, p. 54.

17 Cfr. S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, 1843, in trad. italiana a cura di A. Cortese, Milano, 1976-1989, 5 voll., tomo terzo, *passim*.

18 Cfr. P. KLEE, *Über die Moderne Kunst*, Bern- Bümplitz 1945, in trad. italiana di G. di Benedetto, *Discorso sull'arte moderna*, Roma 1960. Sulla figura di Paul Klee segnalò il recentissimo lavoro di R. RESCH, *Paul Klee. Ritratto dell'artista come angelo*, Milano, 2018.

19 Cfr. A. POPE, *Essay on Man*, in *The Poems of Alexander Pope*, a cura di J. Butt, London, 1963, in trad. italiana a cura di A. Zanini, *Saggio sull'uomo*, Macerata, 1994, 2020.

20 Cfr. C. G. JUNG, *Zur Phenomenologie des Geistes im Märchen*, in *Symbolik des Geistes*, Zürich, 1948; trad. it. *Fenomenologia dello spirito nella fiaba*, in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, tomo primo, Torino, 1980.

che Jung definisce come «la migliore formulazione possibile di qualcosa di relativamente sconosciuto»²¹. Proprio Reik, colui che per primo ha accostato Schnitzler a Freud, ebbe il merito di riportare l'attenzione degli psicoanalisti sulla dimensione uditivo-percettiva, trascurata di consueto in favore della centralità concessa all'immagine visiva, sulle dinamiche rappresentative e sulle forme sonore e musicali, in quanto simboli e funzioni più vicini ai processi infra-neurologici e ai moti affettivi. La musica è un codice comunicativo che *fluisce* nel tempo e *fruisce* del tempo²², facilita la comunicazione inconscia fra analista e paziente, l'intuizione e la sorpresa, essendo essa isomorfa alle successioni di tensione/relassamento e di attesa/risoluzione²³.

L'esperienza musicale riportata da Schnitzler – anche solo in cellule tematiche realmente minimali – costituisce una sorta di metatesto residuale che attiva una più completa forma di consapevolezza immaginale, intima, grazie al tramite di *coincidenze significative* attraverso cui promuovere una vera e propria psicomachia, in grado di scomporre e disincentivare il totalitarismo morboso dell'Io. Accettando, a questo punto, la consustanzialità fra la dimensione musicale e quella eidetica, si può postulare che nella *Weltanschauung* di Schnitzler debba esistere fra le idee e la musica (così come fra la musica e le parole) una analogia del profondo, oltretutto una 'condivisione' espressiva²⁴.

È per me arduo ipotizzare se la musica *rappresenti* il senso delle parole di Schnitzler, ovvero in certi casi lo *esprima*: posso tuttavia affermare che egli pianifica deliberatamente un impianto di comunicazione *pragmatico*, più 'sonoro' che verbale in senso stretto, che fa ricorso alle parole come vettori acustici per una significazione in movimento, in un gioco semiotico/semasiologico «solido», secondo il principio osgoodiano di *differenziale semantico*²⁵; come stimolo intenzionale del maggior numero possibile di livelli associativi.

21 Cfr. C. G. JUNG, *Psychologische Typen*, Zürich, 1921, trad. it. *Tipi psicologici*, Torino, 1969.

22 Cfr. M. MANCIA, *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale*, Bergamo, 1998, p. 88.

23 Cfr. S. LANGER, *Feeling and Form. A theory of Art developed in "Philosophy in a New Key"*, New York 1953; trad. it. Formigari, *Sentimento e forma*, Milano, 1965, 1975; *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, 1942; trad. it. Pettenati, *Filosofia in una nuova chiave*, Roma, 1972. Sul pensiero di Susanne Langer vedi L. DEMARTIS, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Palermo, 2003.

24 Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, Milano, 1995, p. 385 e segg.

25 Cfr. C. E. OSGOOD, G.J. SUCI, P.H. TANNENBAUM, *The measurement of meaning*, Urbana, University of Illinois Press 1957 e D. CAPOZZA, *Il differenziale semantico*, Bologna – Padova, 1977.

Se è vero che Schnitzler fu un testimone privilegiato della cultura medica della Vienna di fine Ottocento, inizio Novecento – intraprese la professione sotto l'egida del patologo Rokitansky e del clinico Meynert (maestro anche di Freud) e fu uno dei primi allievi ad interessarsi alla ipnosi²⁶ e al suo impiego nel trattamento terapeutico²⁷ –, è altrettanto vero che fu il primo e, per molti aspetti, l'unico, ad eccezione di Tiek, ad esplorare la dimensione applicativa della musica al campo oniro-psiconalitico²⁸. Egli era consapevole, attingendo dalla sua propria esperienza diretta, che musica e sogno pertenessero allo stesso dominio immaginativo e si articolassero in una medesima struttura dimensionale, 'inscenando' quello che Leuner avrebbe definito decenni più tardi *Symboldrama*²⁹, ove entrambi gli 'isomeri' si muovevano in palcoscenico, *davanti* il sipario e *dietro* il sipario, mentre la psiche ne curava la regia. Nella ecologia comunicativa di Schnitzler, perciò, il binomio suono/parola viene assunto con strabiliante naturalezza e profondità; sulla pagina scritta la musica non si sente, ma si immagina ed è altrettanto *performativa*, perché «esternazione emotiva di un eccesso di energia vitale»³⁰. Schnitzler sintetizza gesto e *Ton*, parola e *Stimme*, comunicazione *im*-mediata e comunicazione mediata, in una struttura 'architetturale', sintagmatica e, conseguentemente, simbolica, laddove il sintagma risulta comprensibile come simbolo unicamente ove il suo significato sia consolidato da un consenso. Con il sintagma nominale (parola scritta) Schnitzler struttura l'efficacia espressiva della denominazione; con quello verbale (musica evocata) ne descrive il contesto, in una circolarità di struttura che a me ha ricordato, per più di un aspetto, la cinematografia di Pabst³¹.

26 La ipnosi – come lo è la *musica* nella narrativa – è spesso 'co-protagonista' dei personaggi nominali nella produzione teatrale di Schnitzler: si pensi ad *Anatol* del 1893; Anatol, il protagonista del ciclo omonimo, *ipnotizza* la sua amante per scoprire la 'verità', Cfr. S. SCHNITZLER, *Anatol, ciclo di atti unici* in A. SCHNITZLER, *Opere, Teatro*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, pp. 899-1070.

27 «[...] benché avessi cominciato ad esercitare in misura modesta la mia attività professionale ed avessi iniziato ad occuparmi seriamente dello studio delle malattie laringee e dei tentativi ipnotici, [...]» Cfr. A. SCHNITZLER, *Autobiografia*, trad. italiana p. 295 ed anche: «Avevo incominciato ad occuparmi di ipnotismo che allora aveva destato il mio interesse soprattutto attraverso le opere di Charcot [...] ero riuscito a curare con successo tramite ipnosi alcuni casi di afonia funzionale [...] riuscivo a produrre una anestesia parziale semplicemente a parole, cosa che rese possibili piccoli interventi indolori alla laringe e al naso [...]» *Ivi*, pp. 303-304.

28 Vedi anche PH. LACOUÉ-LABARTHE, *La Melodia ossessiva*, Milano, 1979.

29 Cfr. H. LEUNER, *Il vissuto immaginativo catatimico. Tecnica psicoterapeutica del sogno*, Roma, 1988.

30 Così il positivista Herbert Spencer nel 1894 in *Origini e funzioni della musica*.

31 Ricordo che per la sceneggiatura del suo primo film, *Geheimnisse einer Seele*, "I misteri di un'anima", del 1926, Pabst cercò la consulenza di S. Freud e, dopo il diniego del grande medico viennese, si confrontò sullo sviluppo del soggetto con due suoi allievi, H. Sachs e K. Abraham. Sulla figura di G. W. Pabst (1885 -1967) rimando a C. METZ, *Cinema e*

Numerosi letterati o poeti del più recente trascorso letterario europeo – basti pensare a Kafka, Gide, allo stesso Proust, Mann, Joyce, ma anche al nostro Montale – hanno ‘portato’ direttamente la musica, come esperienza vissuta di vita, nelle trame stesse e nell’ordito della propria narrazione. Perché dalla musica attinsero non solo e soltanto materia tematica, empirica e ‘mondana’, ma anche struttura, tecnica, andamento, cadenza, stile ed organizzazione formale, facendo sì che l’esperienza musicale vissuta in prima persona innervasse di sé l’esperienza letteraria.

Non va dimenticato che Schnitzler era figlio del famoso laringoiatra Joseph, tra i fondatori del Policlinico di Vienna e che, prima di consacrarsi interamente alla letteratura, fu medico laringologo egli stesso³²; si capisce meglio, così, che ebbe consuetudine con tutti i cantanti (suoi pazienti) dell’Opera di Vienna e gli attori del Burgtheater. La prima moglie, prematuramente scomparsa Marie Reinhard era stata cantante, così come poi Olga Gussmann, da cui divorziò successivamente. Schnitzler mantenne con il mondo musicale viennese, nell’arco di tutta la vita, rapporti di assoluta familiarità.

Nella sua poderosa autobiografia³³ descrive perfusamente gli studi pianistici giovanili con la madre, perfezionati successivamente alla scuola di Hermann Riedel, nonché le sue esecuzioni domestiche e non, e le numerosissime occasioni musicali cui prende parte sin dalla prima infanzia; basti considerare che in quegli anni si è da poco costituita a Vienna la *Musikverein*, alla direzione musicale dell’Opera c’è Hans Richter che lascerà il posto successivamente a Mahler. Schnitzler in quel periodo frequenta il *Kärntnertheater* e il *Wiedner*, ci descrive le prime di Strauss e Zemlinski, professa il suo amore incondizionato per Schumann e Wagner, restituisce le sue impressioni giovanili su *Orphée aux Enfers*, *Lohengrin*, *Meistersinger*, *Le nozze di Figaro*, ci testimonia l’amicizia con i pianisti del calibro di Anton Rückauf, Moritz Rosenthal e Ignaz Brüll, con i membri del Quartetto Hellmesberger e ci fornisce notizia dell’incontro inaspettato con lo stesso Anton Bruckner³⁴.

Una delle mie prime impressioni, tra le più singolari e durature, è legata ad una rappresentazione del *Faust* di Gounod nel vecchio Kärntnertheater, durante la quale Gustav Walter interpretò Faust e il dott. Schmidt Mefistofele. E quale non fu la mia meraviglia quando,

nella scena del giardino del terzo atto, Faust e Mefistofele, ritirati dietro ad un cespuglio durante una pausa del canto, inviarono da lì un chiaro saluto in direzione del nostro palco facendo cenni con la mano e inchini, per poi rientrare in mezzo alla scena e unirsi di nuovo, recitando e cantando, a Margherita e a Marta³⁵.

[...] grazie al mio interesse per la musica, incentivato dal fatto che andavo all’opera e ai concerti, acquisii una certa abilità soprattutto nel suonare a quattro mani, facendomi accompagnare il più delle volte dalla mamma [...]³⁶.

Ci univa soprattutto l’amore per Schumann. Infatti anche il mio interesse, interiore ed esteriore, per la musica aveva fatto nel frattempo ulteriori progressi. Andavo spesso ai concerti, con una certa regolarità a quelli dei Filarmonici [...]. Continuai ad esercitarmi a suonare a quattro mani con Rückauf o con mia madre, improvvisavo anche volentieri al pianoforte e qualche volta mi capitava per caso la fortuna di avere una idea melodica o di fare una bella armonizzazione.[...] mi guardai sempre dal pericolo di attribuirmi un talento musicale creativo[...]³⁷.

Neppure le lezioni sulla voce e sulla lingua che mio padre teneva tutti gli anni per i cantanti del conservatorio di musica e che avevo sentito parecchie volte quando ero ancora studente liceale, poterono stimolarmi dal punto di vista medico [...]³⁸.

La sua³⁹ voce era certamente bella, il famoso Marchesi le aveva insegnato in modo eccellente l’arte del canto⁴⁰;

Si andava di frequente a teatro. Grazie agli ambienti in cui si svolgeva una parte dell’attività professionale di mio padre, non di rado l’ingresso ai palchi dei teatri di corte era gratuito [...].

Ai concerti assistevo da solo o in compagnia della mamma, con la quale, come al solito, suonavo anche spesso a quattro mani, sicché a poco a poco acquisii una conoscenza alquanto vasta soprattutto della letteratura musicale classica.

Fu altresì in occasione di un concerto che mi presentai per la prima volta al pubblico, in una parte comunque assai modesta: dovevo infatti girare le pagine al mio maestro Rückauf che accompagnava al

psicoanalisi, Venezia, 1980, pp. 178-199.

32 Anche il cognato, Markus Hayek, marito della sorella Gisela, fu un famoso laringologo [n.d.A.]. Cfr. nota successiva, GaV, p.177 e segg.

33 Mi riferirò d’ora in poi alla traduzione italiana della *Autobiographie*, a cura di S. Scarpa e A. Angelini, *Giovinetza a Vienna*, Pordenone, 1989, citata con GaV.

34 «Poiché era risaputo che Bruckner amava improvvisare all’armonium per i suoi ospiti, Richard Horn mi portò con sé in casa di Bruckner [...] e ci diletto forse per una mezz’ora, col suo meraviglioso e trasognato modo di suonare». Cfr. GaV, p. 121.

35 *Op. cit.*, pp. 18 e 19.

36 *Ibidem*.

37 *Op. cit.*, p. 62.

38 *Ivi*, p. 82.

39 Schnitzler si riferisce a Fanny Mütter, la cugina di Fännchen. v. *ultra*.

40 *Op. cit.*, p. 97.

pianoforte il famoso cantante schubertiano Gustav Walter⁴¹.

L'aspettavo improvvisando al pianoforte, piacevolmente eccitato: lei si presentò con una puntualità piena di promesse e s'accovacciò ai miei piedi, cosa che naturalmente mi rese un po' difficoltoso l'uso del pedale [...].

[...] Al ritorno mi fermai a Francoforte, dove mi venne voglia di accennare alcuni valzer viennesi sulla spinetta del giovane Goethe [...]⁴².

D'altro canto, al di là della *Autobiographie*, non si rinviene romanzo, novella o *pièce* teatrale in cui non siano presenti riferimenti, anche basilari, alla consuetudine con la pratica musicale: concerti, rappresentazioni d'opera, cantanti, pianisti, violinisti e coriste, repertori, prassi esecutive che tradiscono quasi del tutto l'assunto proustiano della non-identificazione dell'autore con la sua opera letteraria⁴³.

Si aggiunga a queste considerazioni la connessione diretta musica-sogno: la musica stimola la mobilitazione onirica e proprio nella pratica psicanalitica (oniroterapia) essa viene usata come strumento regressivante per accompagnare empaticamente o provocatoriamente il cammino del paziente. Se è vero che Schnitzler è lo scrittore della psicanalisi è vero anche che è lo scrittore del sogno.⁴⁴ Nella sua pagina egli si arrischia in territori ignoti di un paesaggio tutto da esplorare, nel quale 'contrattempo', 'coincidenza', 'incognito' condividono spesso la medesima *imagerie*. La musica descritta, in una strategia continua di disorientamento, è *metafora* – allo stesso tempo – di sogno e di vita e, come noto, «comprendere una metafora significa comprendere ciò che i due termini condividono, la categoria sovraordinata cui entrambi appartengono e/o le rassomiglianze che li rendono paragonabili»⁴⁵.

È proprio metaforizzando il reale che si disvela la possibilità di reperire la presenza del pensiero artistico⁴⁶.

Benché la dimensione musicale, sia nella sua accezione narrativa sia in quella strettamente psico-emozionale, debba considerarsi più di un *plot device* della scrittura polisemica e impressionistica di Schnitzler, essa stessa,

41 *Ivi*, p. 120.

42 *Ivi*, p. 268.

43 Cfr. M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, in trad. italiana di P. Serini, Torino, 1974.

44 Non si può non pensare la perfezione di *Traumnovelle*, e alla consuetudine di Schnitzler di annotarsi fin dalla giovinezza i suoi propri sogni [n.d.A.]. Cfr. A. SCHNITZLER, *Aphorismen und Betrachtungen*, a cura di R. O. Weiss, Frankfurt a. Main, 1967.

45 Cfr. C. CACCIARI (a cura di), *Teorie della metafora*, Milano, 1991.

46 In questa prospettiva, bella la considerazione di Resnik: «Mentre lo psicotico penetra nella foresta, spesso si perde e non ritorna, il poeta è invece colui che pur perdendosi nelle incertezze, troverà il modo di rinvenire con una metafora[...]». Cfr. S. RESNIK, *Sul fantastico*, Torino, 1996.

personaggio *indipendente* che asseconda, talvolta incoraggiandola, la peristasi emotiva dei soggetti nominali, va detto che – a tutt'oggi – essa costituisce una traiettoria interpretativa dell'opera narrativa (e teatrale) di Schnitzler *del tutto* inesplorata.

Dalla lettura scrupolosa dell'intero *corpus* schnitzleriano posso evidenziare che, ad esempio, le descrizioni musicali costituiscono quasi sempre il controcanto (stilistico e contenutistico) allo *stream of consciousness* dei personaggi. Come il diavolo nelle fiabe la *musica* incarna, allo stesso tempo, il demone cattivo e il mago dell'anima, a doppio senso, in un rapporto seducente di *Zweisamkeit*, di una 'solitudine a due' che si produce e affiora quando l'individuo letterariamente descritto raggiunge il più totale isolamento. In questo senso la poetica narrativa di Schnitzler lambisce il metodo immaginativo di Jung, anticipandone ancora una volta l'elaborazione sistematica sui principi di svuotamento della coscienza, di attenzione rituale, di oggettivazione, dei quali tutti la musica è ingrediente essenziale. Essa crea, infatti, una prospettiva simbolica e una sintassi archetipica, attraverso un processo sintetico-costruttivo di consapevolezza dell'artista, del lettore e del paziente e si pone come un fattore di coesione e d'interscambio tra contenuti diversi. È mediante l'interazione diretta con le figure dell'inconscio, nei riguardi delle quali la musica determina esperienze identificatorie, sostitutive o complementari, che la parola di Schnitzler fornisce un corpo materiale all'intuizione (la musica è transeunte ed *evaporabile* come il sogno) e per la prima volta, nella *pensabilità* del suo fluire, diventa ingrediente essenziale, attivatore, del recupero dialettico – sempre più specializzato ed efficiente – della funzione 'inferiore' del soggetto (quella che anni dopo Hilmann definirà la *dimensione infera*). Schnitzler anticipa ancora una volta il concetto junghiano di necessaria partecipazione dell'Es agli 'affari' dell'Io, ossia il postulato di *immaginazione attiva*, stringendo il pubblico al personaggio in una posizione *fusionale*: è una comune individualità dolente, discontinua e non-salvabile, quale provvisoria aggregazione di sensazioni accidentali e temporanee che descrive l'uomo abbandonato a se stesso nel crepuscolo dell'Impero asburgico – ahimé – e di tutta la filosofia positivista all'alba della Prima Guerra Mondiale. È il lettore di ieri e di oggi nella sua precaria autosufficienza emotiva che, forse senza accorgersene, diventa così il vero paziente *controtransferale* di Schnitzler e del suo 'laboratorio' di psicoterapia sinestetica.

Una delle prime novelle che conferma la attenzione alla tematica musicale, sin dal titolo, è *Che melodia!*⁴⁷. Poco più di uno schizzo, fu composta da Schnitzler nel 1885 – lo stesso anno in cui conseguì la laurea in medicina – e vi è descritta la vicenda di una 'melodia', appunto, un pezzo per

47 Cfr. A. SCHNITZLER, *Che melodia!* in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994.

pianoforte solo, che, appena scritta da un giovane compositore, vola inavvertitamente via dalla finestra a causa di una folata di vento improvvisa. Il foglio pentagrammato giace dimenticato nel bosco quando viene trovato da un altro giovane compositore: questi lo legge, se ne innamora e lo offre alla sua amata in dono. Da questo momento sarà lui ad essere considerato l'autore della struggente composizione, al punto che gli arrideranno fama e successo fintanto che, sopraffatto dal rimorso per aver ingannato, primo fra tutti se stesso, si uccide. «Non sembra forse una favola? È come una storia, ridicola, triste e sorprendente al contempo»⁴⁸.

Ancora un interessante, rapido esempio di come la musica possa fornire un ingrediente in più alla descrizione del personaggio, anche solo di sfuggita, è ne *Il figlio*, sottotitolo: *dalle carte di un medico*, scritto nel 1889; nella descrizione del figlio degenerare che usa violenza alla madre la vicina racconta: «cantava anche qualcosa con voce rauca»⁴⁹. Delle vicende di Maria e Felix e della morte annunciata nella novella *Morire* del 1892, la musica è la cornice gaudente, forma sonora di una *Täuschung* incessante, un inganno non percepito: così la descrizione del *Sängerfest* a Salisburgo, il concerto dei cantori al Mönchsberg, «si potevano quasi percepire le singole note [...] di una ouverture inaugurale, scelta evidentemente per aprire il concerto»; la tenerezza stanca, il «bisogno nervoso di gran prolissità», l'illusione, l'egoismo «la musica che viene da lontano mi rende più triste di qualsiasi altra cosa al mondo», confessa Felix a Maria che incalza sussiegosa qualche pagina più avanti: «Non vogliamo ascoltare ancora un *Lied?*».⁵⁰

Nella novella *Fiori*⁵¹ è l'ambiente musicale del Prater che rende estraniante «tra i suoni del Cymbal e gli acuti dei violini ...» le confidenze dello zio sulla nipote ormai deceduta ed è «La banda [che] esegue per lo più malinconici Lieder svedesi e danesi» a costituire l'arredamento sonoro per l'incontro a Copenhagen tra l'ex studente e la bella Friedericke, accasatasi a quel punto e con un figlio, ne *La moglie del saggio*⁵² [1894-1896].

L'intera consuetudine di un teatro d'opera, che Schnitzler conosceva e descrive con sconcertante puntualità e senso del reale (conosciuto), è l'ambientazione della novella *Il giorno del successo*⁵³ [1897] che racconta del

terribile scherzo inflitto ad un comprimario durante una recita. Lo scherno di applausi denigratori: è un mondo di batti-mano, di *bravo*, di affezionati e di *claque*, «i grandi vengono acclamati abbastanza [...]; ma per far teatro c'è bisogno proprio dei piccoli»; 'piccoli' come Friedrich Roland, la vittima dello scherzo.

Il primo atto era finito. Friedrich Roland sedeva, solo, nel suo camerino. Indossava un costume fantastico – farsetto di velluto rosso e maglietta blu scuro – e portava una parrucca di splendidi riccioli castani su cui poggiava una berretta. Aveva posato la spada sulle ginocchia e fissava lo specchio dal quale lo guardava il suo viso gioviale rosso per il trucco e coi baffetti posticci. Sedeva lì, quasi immobile, già dall'inizio dello spettacolo. Adesso egli avvertì attraverso la porta chiusa i passi e le voci dei coristi che si avviavano in palcoscenico [...]. Roland sapeva bene che [...] sarebbe potuto diventare qualcosa di molto diverso, se avesse avuto fortuna. Ci pensava adesso mentre sedeva, truccato davanti allo specchio; e non c'era ora in cui non ci pensasse. Ancora oggi, dopo dieci anni di ingaggio in quel teatro, non riusciva a entrarvi senza un cupo senso di astio e di vergogna e non era mai stato capace di nascondere. [...] Tutte le cattiverie si abbattevano su di lui [...] si richiuse in se stesso [...]. Due anni prima aveva, per l'ultima volta, osato chiedere al Direttore un ruolo di un certo rilievo. Questi lo aveva congedato ridendo e Roland l'aveva capito. [...] Egli era diventato molto solitario. [...] Riteneva possibili coincidenze che all'improvviso potevano portarlo a un posto più dignitoso [...]. Era così terribilmente depresso [...]. Suonò il campanello che lo chiamava in scena. Egli si alzò uscì dal corridoio e scese adagio i dieci scalini di legno. Alcuni coristi gli augurarono la buona sera. [...] Sentiva cantare la Blandini; attendeva il segnale [...] E [...] eccolo che arrivava; il direttore di scena che era vicino a lui fece un cenno; [...] e Roland entrò in palcoscenico.

Da questo momento inizia l'allucinazione per il povero artista che dopo un breve recitativo viene subissato di applausi. Pensa ad una manifestazione sincera da parte del pubblico. Ritorna in camerino ebbro di commozione e stordimento. Capisce solo successivamente la beffa. Incapace di sopportare l'ennesimo affronto, disperato e solo, si impicca.

È con la descrizione di un concerto, al quale il protagonista partecipa in diretta, con cui si apre il monologo interiore del *Sottotenente Gustl* [1900]:

Quanto ancora durerà (*Wie Lange wird denn das noch dauern?*) [...] Mi sembra di star seduto qui da tre ore [...] Che concerto è? Diamo un'occhiata al programma... Sì giusto: oratorio? Credevo: messa. Musica del genere andrebbe eseguita solo in chiesa. [...] Ah, un assolo! Chi è? Contralto: signorina Walker, soprano: signorina Michalek...questo è probabilmente il soprano... È già un pezzo che non vado all'opera. All'opera mi diverto sempre, anche quando è noiosa. Dopodomani potrei andarci di nuovo, a vedere *La traviata*.

48 *Op. cit.*, p. 10.

49 Cfr. A. SCHNITZLER, *Il figlio. Dalle carte di un medico* (1889) in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese Milano, 1994, p. 57.

50 Cfr. A. SCHNITZLER, *Morire*, in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, p. 109 e segg.

51 Cfr. A. SCHNITZLER, *Fiori*, in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, pp. 160-170.

52 Cfr. A. SCHNITZLER, *La moglie del saggio*, in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, p. 172 e segg.

53 Cfr. A. SCHNITZLER, *Il giorno del successo*, in A. Schnitzler, *I morti tacciono e altri racconti*, a cura di G. Farese, Milano, 1982.

Anche l'organo?... L'organo mi piace molto... Meraviglioso – molto bello! È proprio vero, bisognerebbe andare più spesso ai concerti [...]»⁵⁴.

Il concerto, l'oltraggio del fornaio «[...]Accidenti, è il fornaio che viene sempre al caffè... Che ci fa qui? Ha certo una figlia o qualcun altro all'Accademia di canto» è il motore di tutta la vicenda. Del resto Gustl stesso, si dice, quando le cose precipitano: «senza il biglietto non sarei andato al concerto, e tutto questo non sarebbe accaduto...», e sul punto di morire ammette che una cosa avrebbe fatto volentieri ancora: una guerra, «tutto il resto lo conosco. [...] anche il *Lohengrin* l'ho visto dodici volte – e stasera ho sentito persino un oratorio».

Anche nelle novelle più brevi, ma non per questo meno significative, penso a *Geronimo il cieco e suo fratello*⁵⁵ del 1900 e, soprattutto, a *La profezia*⁵⁶ del 1905 la musica è parte della narrazione, avanza e si ritira sulla sabbia della prosa narrata come una marea. E lascia i suoi depositi.

La cecità e la musica si trovano non infrequentemente accostati l'una all'altra in 'reciprocità narratologica': «[...] a Carlo venne l'idea di perfezionare l'educazione musicale di Geronimo, il quale era dotato di voce assai gradevole. Il maestro di Tola, che talvolta passava da quelle parti la domenica, gli insegnò a suonare la chitarra.»⁵⁷ «Ecco, io canto per te, suono la chitarra e tu vivi del mio lavoro, tu sei un ladro!»». È lo sfogo di Geronimo nei confronti del fratello che sospetta responsabile del furto dei venti franchi di elemosina.

Tra le novelle più inquietanti⁵⁸ dell'intera produzione schnitzleriana, ne *La profezia* il richiamo alla musica accompagna la narrazione fin dalle primissime pagine. Un gioco di società, «*ein Gesellschaftsspiel*», una proiezione, a casa del barone Schotteneg, che «componeva, suonava bene il violino e il pianoforte [...]», tutti sono ospiti per la rappresentazione che si rivela la realizzazione di una profezia che il mago Marco Polo tanti anni prima aveva fatto al colonnello di cui ci racconta l'io-narrante; sembra il numero ben riuscito di un *Taschenspieler*, di un prestigiatore, «come a volte ci si vede in sogno»⁵⁹. Si svolge l'allestimento dello spettacolo, è teatro musicale, in

cui il protagonista vede rappresentato il 'già noto':

I membri dell'orchestra, una volta arrivati si sistemarono ai loro posti; era una composizione abbastanza insolita: due violini, un violoncello, una viola, un contrabbasso, un flauto e un oboe. Palesamente in anticipo iniziarono subito a suonare una ouverture di Weber⁶⁰.

Tutti gli attori recitano la loro parte, finché non avviene realmente la morte in scena del protagonista che altri non è che la proiezione divenuta realtà: l'improbabile (*unwahrscheinlich*) e l'inaudito (*ungeheuerlich*) diventano le coordinate che rendono più accettabili gli eventi della vita di cui la morte non è che la scena finale. Ed anche l'orchestra si scioglie.

Ne *L'estranea* [1901], Katharina, dall'anima crepuscolare⁶¹, abbandona Albert col quale si era unita in matrimonio dopo varie passioni giovanili, tra le quali una «violenta infatuazione per il famoso organista Banetti [...]». Una mattina raccontò alla madre di aver sognato che Banetti era entrato in camera loro, aveva eseguito al piano una fuga di Bach, poi era caduto supino a terra ed era morto, [...]» Il marito adorava Katharina che «cantava semplici canzoni popolari, perlopiù italiane, che egli accompagnava al pianoforte». La stessa sorte di abbandono tocca al barone von Leisenbogh – nella novella *Il destino del barone von Leisenbogh* [1903]⁶² – che si vede portare via Kläre, nonostante fosse a tutti certo che «si doveva ascrivere al suo costante interessamento se a Kläre fu offerto di cantare all'Opera di Vienna» proprio da «un cantante nordico di nome Sigurd Ölse» dalla «voce chiara e poderosa, anche se non del tutto nobile, la figura robusta e quasi sovrumana, ma con una tendenza alla corpulenza» che «cantò nella parte di *Siegfried* e *Lohengrin*». Un personaggio strano, questo tenore dedito alla superstizione che «sembrava essere per lui qualcosa di più che un semplice modo per rendersi interessante»; e tramite i suoi racconti suggestivi

[...] aveva tutti i motivi per credere a siffatte misteriose relazioni tra simboli incomprensibili e destini umani⁶³. Una sera al Covent Garden di Londra egli aveva dimenticato di mormorare prima di entrare in scena una certa formula di scongiuro tramandatagli da sua nonna e,

hingestreckt [...]» Cfr. nota 54, *op. cit.*, p. 44.

60 *Ivi*, p. 73.

61 "Anima crepuscolare", *Dämmerseele*, fu, appunto, il titolo della prima pubblicazione del lavoro, che solo nel 1907 assunse il titolo definitivo *Die Fremde*, ossia *L'estranea*. Il 1907 è l'anno in cui Klimt esegue l'avvincente ritratto incrostato d'oro di Adele Bloch-Bauer che può essere considerato l'atto di nascita del *Modernismo* viennese [n.d.A]. Cfr. A. SCHNITZLER, *Opere* a cura di G. Farese, Milano, 1994, pp. 279 e segg.

62 Cfr. A. SCHNITZLER, *Novelle*, 2 voll. a cura di G. Farese, Roma, 1985.

63 Il corsivo è mio a sottolineare un possibile rimando al concetto junghiano di 'sincronicità', quale incontro di *nessi acausali*, insieme con la conseguente teoria di *emergenza simbolica* e la consapevolezza di un «inconscio come depositario di un sapere anteriore di ogni elaborazione cosciente» Cfr. C. G. JUNG, *La sincronicità*, Torino, 1980.

54 Cfr. A. SCHNITZLER, *Il sottotenente Gustl*, a cura di G. Farese, Milano, 1998, pp. 35 e segg.

55 Cfr. A. SCHNITZLER, *Geronimo il cieco e suo fratello*, a cura di B. Benvenuto e A. Iadicicco, Palermo, 2000.

56 Cfr. A. SCHNITZLER, *Die Weissagung, La profezia*, in trad. italiana a cura di A. De Piccoli, Milano, 2012.

57 *Op. cit.*, pp. 30-31.

58 Fu proprio riferendosi a questa novella di Schnitzler che Freud elaborò il concetto di 'perturbante' come lemma del catalogo psichiatrico, *Das Unheimliche*, è anche il titolo del famoso saggio del 1919. Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, 1991.

59 «Ich sah mich selbst wie man sich manchmal im Trau, Traume selber seit...sah mich um zehn Jahre gealtert, mit eine braunen Vollbart, eine Narbe auf der Stirn, auf eine Bahre

improvvisamente, gli era venuta meno la voce. [...] Inoltre portava sempre con sé una lettera breve, ma ricca di contenuto che gli era stata consegnata dallo spirito della defunta cantante Cornelia Lujan, durante una seduta spiritica a Bruxelles e che, scritto in corrente portoghese, conteneva la profezia che era destinato a divenire il più grande cantante del vecchio e del nuovo mondo, Tutte queste cose egli raccontò quel giorno⁶⁴.

riesce a sedurre la sua collega senza che il barone se ne accorga. Nel frattempo l'ignaro gentiluomo faceva piani per il futuro: «Quanti anni ancor dedicherà al canto?» Pensava [...] «Forse quattro, cinque. Allora, ma non prima, la sposerò.» Solo alla fine il nobile mentore perde il senno, «inoltre negli ultimi tempi non gli era riuscito di ricordarsi del modo di cantare di Kläre» e muore come in un finale cinematografico accelerato, da pellicola horror:

[...] in quel momento si trovò nella piccola sala della professoressa di canto Eisenstein, dove aveva visto la prima volta Kläre. Sul pianoforte c'era un pierrot che declamava: «Il principe Bedenbruck è morto con questa maledizione sulle labbra, e ...ascolta...l'infelice nelle cui braccia ella giacque, il misero, su cui si riverserà la sua maledizione sono io!... io!... io!».

«Poi parlò della sua bambina che, stranamente, era già in grado di cantare ad orecchio alcuni *Lieder* di Schumann». È un frammento di conversazione di Mathilde Samodeski, moglie dello scultore che ha realizzato l'opera che dà il titolo al *La danzatrice greca* [1902]⁶⁵. Mathilde con garbo sopporta silenziosamente i tradimenti del marito intrattenendosi in una girandola di «ombre, nullità, commedia». Mathilde recita la parte della moglie felice, «mentre lui la tradiva e la induceva alla follia» fin quando «ha gettato via una vita che non le era più possibile sopportare [e] ha simulato per lui una morte naturale».

È uno strumento musicale, un flauto pastorale che incanta e il cui suono seduce a dare il titolo ad una favola pastorale, schizzo bucolico-politico-filosofico, racconto in forma di parabola: *Il flauto pastorale* [1911]⁶⁶. Come nella *Zauberflöte* il flauto accompagna (qui ne è il pretesto) un percorso iniziatico. Quello della protagonista Dionysa che, incantata dal suono del pastore «le riconosci? Sono le note di un flauto pastorale», abbandona la casa del marito astronomo Erasmus e intraprende una sorta di pellegrinaggio nel bosco preraffaellita, trovando ospitalità di castello in castello dove «talvolta di sera si esibivano cantanti e concertisti di diversi strumenti» e

64 *Op. cit.*, p. 216.

65 Cfr. A. SCHNITZLER, *La danzatrice greca* in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, p. 297 e segg.

66 Cfr. A. SCHNITZLER, *Novelle*, 2 voll. a cura di G. Farese, Roma, 1985.

diventa madre e sposa. Come alla fine di un incantesimo ella torna un giorno dal marito a cui ricorda gli inizi di tutto: «e in quel lontano mattino non sei sceso nella valle per fare a pezzi un flauto il cui suono minacciava di sedurre la donna amata?» adesso lei è libera di proseguire il suo cammino. Anche ne *Il ritorno di Casanova*⁶⁷, la musica occhieggia in tralice: la coppia Casanova/Olivo è, di fatto, la riproposizione neoclassica di Don Giovanni/Leporello⁶⁸ e la stessa città di Mantova, luogo di partenza dell'azione di *Heimfahrt*, ha un che di implicitamente 'operistico' che ricorda più da vicino il Duca verdiano che il seduttore della Serenissima.

Intermezzo tragico. Col morto. È Ferdinand Heinold, l'attore che Beate ha amato e sempre amerà. In *Beate e suo figlio* [1917]⁶⁹, al di là del torbido gioco delle coppie, donne mature e ragazzi adolescenti, Schnitzler insiste sulla 'musica' della voce, che è un ingrediente incantatorio del potere ipnotico. È l'esperienza di Beate che, vittima di una beffa da parte dell'imitatore Rudi Beratoner, viene sorpresa dal suono inspiegabile della voce di Ferdinand, lei, sola che vagava tra gli alberi (dietro cui è nascosto Rudi) e che «tremava dalla voglia di risentire la voce amata». Al massimo dell'emozione «udì tuonare e smorzarsi quella voce tanto amata» «il monologo di Amleto «Essere o non essere» nel tono di voce eroico di Ferdinand, poi alcuni versi del Tasso». Ragione e follia; senso e senno convivono in sleale vicinanza «e ad occhi chiusi lasciò che [*la voce*] fluisse dentro di lei come un miracolo».

Il racconto/novella *Il dottor Gräsler medico termale* [1911-1914]⁷⁰ che si snoda su una lunghezza di diciassette capitoli, costituisce il consueto richiamo biografico-identificatorio con Schnitzler: il protagonista è un medico dalla vocazione latente, tanto è vero che esercita nelle stazioni termali, d'inverno a Lanzarote, al largo del Marocco, d'estate nelle *villes d'eaux* europee, come Budapest, descritta nello splendore di inizio secolo. Quando a Lanzarote muore sua sorella, con un suicidio a tradimento, Gräsler non fa altro che ritornare, scapolo benestante, desiderato ma senza desideri, alla opaca e comoda condizione di medico termale in patria. In questo mondo al margine del mondo e della vita, col pretesto di ragioni professionali, egli inizia ad essere coinvolto in un *flirt* con Sabine, la bella figlia di un baritono che si è ritirato anzitempo dal palcoscenico:

[...] aveva interrotto la carriera solo molti anni dopo il matrimonio. Mentre citava tutta una serie di artisti con cui aveva cantato, di mecenati

67 Cfr. A. SCHNITZLER, *Il ritorno di Casanova*, in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, p. 501 e segg.

68 Sulla fortuna del *coté* veneziano rimando al coevo lavoro (incompleto) di Hoffmannsthal, *Andrea o i ricongiunti* e al suo libretto del *Rosenkavalier* di Strauss, andato in scena nel 1911.

69 Cfr. A. SCHNITZLER, *Beate e suo figlio*, a cura di M. Olivetti, Milano, 1986.

70 Cfr. A. SCHNITZLER, *Il dottor Gräsler medico termale*, in A. Schnitzler, *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, 1994, pp. 375-495.

che lo avevano tenuto in gran conto e infine di medici a cui errati metodi di cura doveva la perdita precoce della sua voce baritonale [...].

Schnitzler ci propone il ritratto del cantante d'opera di sempre, senza tempo e senza latitudine. Quasi un prototipo, un *cliché*:

Del Signor Schleim «era evidente uno squilibrio psichico piuttosto rilevante [...] costretto nel fiorire degli anni, ad abbandonare una professione mondana e brillante per la quale non riusciva a trovare sufficiente compensazione né nell'inclinazione alla vita familiare e nell'amore per i suoi, né nella propria ricchezza interiore.

La sua vita è fatta *di* e *per* il canto «dopo la perdita precoce della voce, sempre col tono di uno che rievoca una vita particolarmente ricca e superba che doveva ora rimpiangere»; lui che sperava per la figlia una carriera da artista; ma dopo i primi studi di canto a Berlino, Sabine perde la testa per un artista lirico di cui ha acquistato una foto in un mercatino: «e così un bel giorno ha mandato all'aria tutti i suoi, o meglio, i miei, piani di arte e di gloria» il Signor Schleim confessa a Gräsler. Dopo la morte della sorella il dottore torna a casa e scopre un fitto carteggio intimo tra la defunta e il suo miglior amico: si sono conosciuti e sedotti la prima volta in teatro, durante un ballo in maschera e scopre che la sorella «neanche nella ultima ebbrezza lascia cadere la maschera». Sembra questo il medesimo *setting* iniziale della celeberrima *Traumnovelle, Doppio sogno* [1921-1925], un ballo che si svolge in un Teatro d'opera, «Fridolin aveva preferito scendere in platea» secondo consuetudine. Albertine, moglie e madre e Fridolin marito e medico, come Schnitzler, con cui condivide la stessa geografia spaziale oltreché emozionale, «La casa di Fridolin nella Josephstadt, vicino al Policlinico», l'amore per le donne, le visite mediche a domicilio. La figlia del Consigliere deceduto, Marianne, che «non aveva anche preso delle lezioni di canto per un breve periodo?» lo ama in segreto. Uscendo da questa casa spettrale (*gespenstisch, dachte er*) inizia la avventura: prima il convegno con la prostituta Mizzi (di lì a breve diventerà una paziente del Policlinico), infine l'incontro con il vecchio amico Nachtigall⁷¹ al caffè di periferia. Per la musica «si ricordò che Nachtigall aveva abbandonato del tutto lo studio della medicina già dopo il secondo presame di zoologia» e che aveva

71 Mi piace pensare che la scelta del nome 'Nachtigall', peraltro richiamato e trasposto anche nella pellicola di Kubrik nel personaggio di Nick *Nightingale*, non sia del tutto un caso. Oltre la notte, cerniera tra le tenebre e la luce del giorno, l'usignolo, è il nome parlante del pianista, 'cerniera', a sua volta, per il tramite della musica che esegue, tra un 'dentro' e un 'fuori', tra una *Irrlicht* e una *Wircklichkeit*. È sogno o realtà? Aggiungo una suggestione che derivi dalla mia consuetudine con la mitologia greca: *Filomela*, personaggio-usignolo, si trasforma in Ovidio, *Metamorfosi*, in baccante e partecipa anche lei al rito orgiastico dello *sparagmos* dionisiaco, in un contesto semanticamente non asimmetrico rispetto a quello in cui si ritrovano i due amici, Nachtigall e Fridolin, nella novella schnitzleriana.

«imparato i rudimenti del pianoforte da un concertista fallito e, a Vienna, da *studiosus medicinae*, frequentava contemporaneamente il conservatorio dove era considerato, si diceva, un talento pianistico molto promettente». Fridolin non può sbagliare, nel suono di *quel* pianoforte che si sente risuonare nel locale egli riconosce, pur non vedendolo, il vecchio amico: «Ma certo... quel tocco energico così particolare, quegli strani accordi della mano sinistra, un po' arbitrari eppure gradevoli, gli erano subito sembrati familiari». È ancora una volta la *musica* a costituire la porta, il *pontifex*⁷², appunto, anche spaziale verso un mondo 'altro', quello degli iniziati, quello degli abissi della coscienza. «*Ich spielte, ich spille - mit verbundene Augen*», «Io suono, suono [...] con gli occhi bendati» confessa Nachtigall all'amico. Ed anche l'ingresso di Fridolin mascherato è implicitamente sancito (o accolto) da una liturgia musicale: «i dolci suoni dell'armonium che si inturgidivano in una melodia sacra italiana, sembravano scendere dall'alto». È tutto sinistro e inquietante «Al suono dell'armonium si era aggiunta una voce femminile e un'antica aria sacra italiana echeggiò nella sala. La musica risponde e prepara il rito orgiastico, ricordando che nessun sogno è interamente *solo* un sogno «kein Traum ist völlig Traum»:

[...] e al posto dell'armonium era subentrato, insolente e terrestre, un pianoforte: Fridolin riconobbe subito il tocco sfrenato e provocante di Nachtigall e quella voce di donna prima tanto austera si era per così dire scagliata nell'infinito perforando il soffitto in un ultimo acuto di stridula dissolutezza.

– eine Art von – Doppelleben führen, zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Artz, der brave Gatte un Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männer un Frauen spielte, wie ihm just di Laune ankam –

Ancora in *Else*⁷³, pubblicato nel 1924, la musica accompagna tutto il percorso interiore della protagonista: arredamento sonoro della sua psiche, suono-schermo nei confronti della violenza immateriale dei genitori e di Dorsday, il prescelto a salvarli dal disastro finanziario del padre. Un «Papà invece «è» sempre di buon umore. Sempre? No, assolutamente no. L'altra sera all'Opera, durante le 'Nozze' son rimasta atterrita [...] il suo sguardo era diventato vuoto, all'improvviso completamente vuoto»⁷⁴. Lei è percepita da tutti come «enigmatica, inquietante, diabolica, irresistibile»⁷⁵ ambisce ad amori sani: «[...] e lui, tenendomi stretta fra le braccia, mi darebbe dei

72 Sul termine *pontifex* e la sua 'funzione' cfr. F. FORNARI, *Psicoanalisi della musica*, Milano, 1985.

73 Cfr. A. SCHNITZLER, *Fräulein Else*, in *Die erzählenden Schriften*, 2 voll. Frankfurt am M., 1961, 2ª ed. 1970, *La signorina Else*, trad. it. a cura di R. Colomi, Milano, 1988.

74 *Op. cit.*, p. 25.

75 *Ivi*, p. 39, corsivo nel testo.

piccoli morsi sulle labbra come quello sfacciato di Albert due anni fa, vicino al pianoforte.»⁷⁶ Il momento culminante dell'opera è l'ingresso di Else nella sala della musica dell'albergo, completamente nuda, solo avvolta in un mantello di velluto lungo fino ai piedi che lascerà scivolare dalle spalle al momento giusto: Else si offre al suo destino. «Siamo soli. Io spalanco il mantello. I cinquantamila me li sono guadagnati»⁷⁷. Mentre si avvicina alla sala è rapita dalla musica che vi proviene: «Chi sta suonando così bene? Chopin? No, Schumann.» E ancora, distratta [...] «Schumann, sì il Carnaval. Suona bene, uomo o donna che sia.»⁷⁸ e poche pagine più avanti nella accelerazione parossistica – il suo corpo da offrire, il sacrificio, il denaro per il padre – la musica si impone, diventa immagine sulla carta: Schnitzler riproduce nel testo la musica del *Carnaval*⁷⁹. Le battute sul pentagramma riprodotte tra le parole diventano fotogrammi del film interiore che sta proiettando Else nel suo inconscio. La narrazione una semplice didascalia, esergo all'immagine sonora. Musica per immagini, citazioni visive che inframmezzano il monologo interiore:

Cinquantamila, signor von Dorsday. Schumann? Sì, il Carnaval... L'ho studiato anch'io. Suona bene però la signora. Perché la signora? Potrebbe essere un signore. Che sia un concertista? Darò un'occhiata nella sala della musica. [...] Lei la signora al piano, non è certo giovanissima. [...] Non sapevo che suonasse così bene. Beata lei. Beato il mondo intero... Solo io sono dannata... Dorsday! Dorsday! [...] Sta ascoltando Schumann. Cinquantamila⁸⁰!

Come le sue contemporanee teatrali⁸¹, Else volge verso la fine volontaria e nel momento del trapasso, «– ho preso il veronal. È buono. Morirò. Sia ringraziato il Signore –»⁸², come in un finale d'opera, diventa una sorta di Suor Angelica, il coro dei serafini, è una ascensione redentiva: «E questo cos' è? Un grande coro? E anche un organo? Canto con loro. Che inno è questo? [...] Sogno e volo. [...] Volo... sogno... dormo... sogno... so... so... vo...»⁸³. Sipario.

Sono squilli di tromba bassa wagneriana quelli che aprono la narrazione

76 *Ivi*, p. 71.

77 *Ivi*, p. 98.

78 *Ivi*, p. 101.

79 Si tratta precisamente delle battute iniziali di *Florestano* (VI) con la ripresa del tema di *Valse Noble* (IV) e l'inizio di *Reconnaissance* (XV), [n.d.A.]. Cfr. R. SCHUMANN, *Carnaval*, op. 9.

80 *Ivi*, pp. 104-105.

81 Mi riferisco alla figura di Hedda Gabler, dell'*omonimo* dramma di Ibsen del 1891, ma forse ancora più alla Signorina Giulia, l'protagonista di *Fröcken Julie* di Strindberg del 1888, 'indotta' al suicida come unica soluzione finale, al pari di Elsa.

82 *Ivi*, p. 119.

83 *Ivi*, p. 123.

di *Gioco all'alba* [1927]⁸⁴: «Signor tenente!... Signor tenente... Signor tenente!» una triplice ripetizione, nella quale i segni di interpunzione, ogni volta differenti, sembrano assecondare una partitura ritmico-musicale ben chiara all'Autore. È una storia 'militare', c'è poco spazio per la musica, ma Schnitzler pone incredibile attenzione al rumore, all'ambientazione indiretta: «risonò improvviso un canto studentesco a più voci»⁸⁵ e, oltre, «il canto si allontanò, si spense; si udirono i rintocchi di un campanile»⁸⁶, preferendo di lavorare sul 'suono' del protagonista, Willi, la cui voce, come in una apofonia psicosomatica si assottiglia mano a mano sempre di più in preda alla disperazione di dover riparare l'ingente somma persa al gioco, verso il grado zero, fino al silenzio. La *non-voce*. La ripetizione e il silenzio (o pausa) producono un vuoto generativo, la rappresentazione dello stimolo assente. La dimensione del lutto, essenziale alla vita psichica e ai suoi processi trasformativi, è parte integrante di qualunque esperienza musicale o *acustica*, in genere, in cui ogni suono distrugge quello precedente, comportando una serie ininterrotta di lutti e un costante lavoro della memoria. Tuttavia, il *tacet* del suicidio è inesorabile: «[...] ribatté Willi un po' rauco.»⁸⁷; e ancora «E con un subitaneo e bizzarro cambiamento di voce [...]»⁸⁸; anche a cospetto dello zio Robert cui chiede la somma necessaria per tamponare il debito: «“Ne va della mia vita,” implorò, “credimi, zio, ne va della mia vita. Ti prego, ti...”». La voce gli venne meno.»⁸⁹. Ancora quando si rivolge per il denaro a Leopoldine, nel frattempo divenuta moglie dello zio, che «[...] lo guardò quasi immobile, quasi curiosa – poiché lui non riusciva a proferire parola [...]»⁹⁰. La scena finale: Willi è morto, lo zio finalmente gli porta la somma: «Dal cortile risonava il passo cadenzato del reggimento [...]. [...] suoni di voci confuse; [...] Le voci, i passi, si fecero più vicini.»⁹¹. Ma tardi, è troppo tardi per tutto, anche – e soprattutto – per tornare alla quotidianità.

L'amore per la musica si 'istituzionalizza' (o burocratizza) nella figura del protagonista Robert in *Fuga nelle tenebre* [1931]⁹²: Robert è il Consigliere del Ministro per l'istruzione musicale, pianista dilettante egli stesso. Già

84 Cfr. A. SCHNITZLER, *Spiel im Morgengrauen*, in A. SCHNITZLER, *Gioco all'alba*, a cura di E. Castellani, Milano, 1983.

85 *Op. cit.*, p. 45.

86 *Ivi*, p. 46.

87 *Ivi*, p. 64.

88 *Ivi*, p. 68.

89 *Ivi*, p. 87.

90 *Ivi*, p. 119.

91 *Ivi*, pp. 130-131.

92 Cfr. A. SCHNITZLER, *Flucht in die Finsternis*, Berlin, 1931, *Fuga nelle tenebre*, trad. it. a cura di G. Farese, Milano, 1981.

dalle prime pagine lo troviamo intento ad accennare accordi sul pianoforte nella sala della musica dell'albergo, in attesa di fare ritorno a casa a conclusione del suo soggiorno intrapreso per 'distendere i nervi'. È il pianoforte che lo avvicina a Paula, e ne agevola il corteggiamento. La cognata, la moglie del fratello Otto, lo accoglie dal viaggio: «Come va il tuo pianoforte?». «Il mio pianoforte,» ripeté alquanto malinconico, «in verità non lo so nemmeno io. Quando si viaggia ci sono naturalmente poche possibilità di suonare»⁹³. La musica fa parte, al pari di un mobilio da tenere lucido, dell'arredamento *Biedermeier* di una famiglia borghese per bene; la consuetudine musicale (a lavoro, in casa) segue Robert anche nella 'distrazione' estemporanea di un amore passeggero, consumato furtivamente con una giovane vedova che «Dava lezioni di pianoforte»⁹⁴, avvicinata per caso sulla Ringstraße. E sarà sempre il pianoforte, suonato a quattro mani con Paula, a sancire definitivamente la loro unione, liberandosi una volta per tutte dello spettro della moglie Alberta, che, a cagione della malattia mentale e delle sue tenebre, lo aveva anzitempo abbandonato alla solitudine:

[...] la cosa peggiore per lui era stato il modo che aveva la moglie di suonare il pianoforte. Senza sufficiente talento, [...] aveva conservato l'abitudine che aveva da ragazza di esercitarsi per un'ora al giorno, e la sua maniera di strimpellare sonate di Mozart e di Beethoven con le sue dita grassocce da bambina aveva talvolta gettato il marito [...] in un vero e proprio stato di disperazione⁹⁵.

«Nessun linguaggio, neppure il più conciso, potrà mai eguagliare la velocità con cui si snoda nella mente una sequenza di pensieri gravidi di destino»⁹⁶: è una sentenza che perfettamente si attaglia alla vicenda letteraria del romanzo *Berta Garlan* [1901] che sintetizza e rende stabili in una sistematizzazione coerente ed omogenea tutte le traiettorie precedentemente evidenziate in questo scritto.

La *musica*, quivi più che in ogni altro lavoro di Schnitzler, è la trama continua di un romanzo che si sviluppa come poderoso *Fortspinnung*: Berta Garlan è una pianista ritirata all'insegnamento, giovane vedova e madre, sedotta dalle ragioni segrete del proprio Io, stretta nel gioco dell'ipocrisia sociale, coperta da un tessuto morale, se non fallato, almeno compromesso. La musica sottolinea la sazietà sdegnata e la altrui eccitazione venuta a nausea provocando nel personaggio una 'malinconia leggera' verso cui Schnitzler esercita una sorta di *Mitleid*, di compassione premurosa. Il dato sonoro, in cui Berta sintetizza tutta la sua esistenza, costituisce una

foucaultiana eterotopia privilegiata ed intima. È *funzionalmente* un luogo del ricordo – nostalgia di un passato sfatto perché mai compiuto –, accettazione di un presente mediocre, accelerazione di un conflitto, uno spazio del sogno e dell'adulterio, complice di una sensualità incredula che è appagamento e ricomposizione; ovvero esercita una funzione scialitica, o regressiva o ritardante. L'esercizio stesso della musica vive e punteggia il tracciato di uno psicodramma interiore scazonte, attraverso le coordinate estetiche di un decorativismo introspettivo e al tempo stesso lussureggiante. Nell'esprimere questo intrico fitto di funzioni, *razionali* (pensiero e sentimento) e *irrazionali* (sensazione e intuizione) la musica definisce la fisionomia psicologica di Berta, avvolta come è dal vortice di affetti, riflessioni, egoismi ed entusiasmi: Berta tradisce il patto sociale nella *musica*, si incoraggia all'adulterio e nella *musica* si redime – promuovendo una sorta di cortocircuito morale che assimila e ricompone le pulsioni di aggressività ed i suoi più laceranti, estemporanei, investimenti libidici.

Die Hoffnung näher, als eine große Klaviervirtuosin, vielleicht als Gattin eines Künstlers, in der Welt umherzuziehen denn im Frieden die Familie eine bescheidene Existenz zu fahren. Aber diese Hoffnung verblaßte bald, da ihr Vater eines Tags in einer Aufwallung seiner bürgerlichen Anschauungen ihr den weiteren Besuch des Konservatoriums nicht mehr gestattete, wodurch sowohl ihre Aussichten auf eine Künstlerlaufbahn, als ihre Beziehungen zu dem jungen Violinspieler, der seither berühmt geworden war, ein Ende nahmen⁹⁷.

Questa è la *arché*, la 'esposizione' di una *fuga narrativa* di cui Berta è il *soggetto* che muove la sua 'melodia' attorno ad un nucleo originario di aspirazioni artistiche, proibizioni e di rinunzie. Il divieto del padre costituisce l'accumulo di tensione nello svolgersi di un percorso a scatti e condiziona Berta a convivere con un complesso edipico frustrante nei suoi confronti. L'uomo, padre o marito che sia, è elemento *necessario* alla condizione della donna che ne è accessoria. Durante il breve, inatteso, corteggiamento del Signor Garlan di cui diventerà moglie, la musica le salva la vita:

Dann pflegte Berta nach dem Nachtmal Klavier vorzuspielen, und er hörte ihr mit einer gewissen Andacht zu, sprach wohl auch von seinem kleinen Neffen und von seiner kleinen Nichte, die beiden sehr musikalisch währen und der oft von Fräulein Berta erzählte als der

93 *Op. cit.*, p. 37.

94 *Ivi*, p. 45.

95 *Ivi*, p. 53.

96 Cfr. A. SCHNITZLER, *L'ultima lettera di un letterato* in *L'ultima lettera di Andreas Thameyer*, a cura di A. Rodi, Roma, 1990, 1998.

97 Cfr. A. SCHNITZLER, *Berta Garlan*, in A. Schnitzler, *Die erzählenden Schriften*, 2 voll., Frankfurt a. Main, 1961, da adesso in poi identificato in nota dalla abbreviazione BG. - p. 155 [...] La speranza di girare il mondo come una grande pianista forse moglie di un Artista, più che quella di condurre una esistenza umile nella quiete familiare. Tuttavia la speranza era sfumata subito dato che il padre un giorno le aveva intimato di non frequentare più il Conservatorio, interrompendo le prospettive di una carriera artistica e i suoi rapporti con il giovane violinista, che sarebbe diventato successivamente famoso. [questa e successive trad. it. nostre].

vorzüglichen Klavierspielerin, die er je gehört⁹⁸.

Altro snodo narrativo rilevante sono i nipoti di Garlan, i figli del fratello, che saranno per le alterne vicende della sua vita i suoi primi allievi; successivamente, infatti, alla morte del marito, dalla cognata:

[...]bald wurde[...] eine liebenswürdige Art gefunden, die Witwe zu unterstützen, ohne daß es wie ein Almosen ausgesehen hätte. Mit bat sie, die Kinder im Klavierspiel weiter auszubilden und verschaffte ihr auch in einigen anderen Häusern der Stadt Lektionen⁹⁹.

L'incontro estemporaneo con un compaesano, il signor Klingemann, è il pretesto per definire meglio i contorni della sua filosofia:

«Ich habe Sie heute Vormittag Klavier spielen gehört,» fuhr er fort. «Wissen Sie, was ich für einen Eindruck habe? Daß Ihnen die Musik alles ersetzen muß.» Er wiederholte «Alles» und sah sie dabei an, daß sie rot wurde¹⁰⁰.

Il nipote Richard le porta il giornale, è la *codetta di sutura*: si riattiva una storia dimenticata, dal ricordo riemerge Emil, il suo amore di gioventù, che diviene il *controsoggetto* di questa 'fuga': *soggetto* (Berta) e *controsoggetto* (Emil) si stringono in un incredibile *contrappunto doppio* tra realtà e proiezione, presente e nostalgia del passato.

Unwillkürlich las sie noch einmal. «Unsere berühmter Landsmann Emil Lindbach ist von seine Kunstreise durch Spanien und Frankreich, die ihm große Triumphe brachte, vor wenigen Tagen wieder nach Wien zurückgekehrt. In Madrid hatte der ausgezeichnete Künstler die Ehre, vor der König zu spielen. Am 24. dieses wird Herr Lindbach bei dem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der durch die letzte Überschwemmung so schwer geschädigten Einwohner von Vorarlberg mitwirken, für das ich trotz der vorgerückten Saison lebhaftes Interesse ins Publikum kundgibt. [...].

Emil Lindbach. Es kostete ihr eine gewisse Mühe, sich vorzustellen, daß er derselbe war, den sie – wann? – vor zwölf Jahren. Sie fühlte, wie es ihr heiß in die Stirne stieg. Es war ihr, als müßte sie sich ihres

98 BG, p. 156. - In tale contesto Berta si sedeva al pianoforte a cena conclusa e lui la ascoltava con adorazione estatica, raccontando della nipotina e del nipotino che erano entrambi tanto musicali e ai quali spesso riferiva della Signorina Berta quale miglior pianista che gli fosse capitato di ascoltare.

99 *Ivi*, p. 157. - [...] ben presto era stata escogitata la maniera gentile di aiutare la vedova, senza che si avesse l'aspetto di una carità, con il pregarla di seguire i bambini nello studio del pianoforte e con il procurarle lezioni nelle altre case della città.

100 *Ivi*, p. 158. - «Oggi pomeriggio ho sentito che suonava il pianoforte», proseguì. «Lei sa quale sia stata l'impressione che ho avuto? Che la musica debba essere tutto per lei». Ripeté «Tutto» e la guardò in un modo che lei arrossì.

allmählichen Älterwerdens schämen¹⁰¹.

È il trionfo della *Sehnsucht*:

Es war ihre Gewohnheit geblieben, zuerst die Kunstnachrichten durchzuschauen; die stammte noch aus ihrer frühesten Kinderzeit [...] auf die vierte Galerien Burgtheater gehen pflegte. Dieses Interesse wuchs natürlich, als sie das Konservatorium besuchte; sie kannte damals e Nahender kleinsten Schauspieler, Sänger, Pianisten [...]¹⁰².

Lei era una musicista attiva infatti, anche quando aveva lasciato Vienna e il sogno del Conservatorio si era infranto e si era trasferita a seguito della sua nuova famiglia nel paesino del Danubio:

Im ersten Jahre ihres Hierseins hatte sie bei einem solchen Abend in Gasthof «Zum roten Apfel» mitgewirkt, das heißt, sie hatte mit einer anderen jungen Dame der Stadt wie Märsche von Schubert vierhändig gespielt¹⁰³.

Riflettere su questo le provoca uno squilibrio, un lacerante conflitto con quello che avrebbe voluto diventare, tra ciò che aveva ottenuto dalla vita e ciò che era ora.

Später setze sie ans Klavier, sie sie es nicht selten vor dem Schlafengehen su tun pflegte, nicht eben aus Begeisterung für die Musik, sonder um nicht gar zu früh zu Bett zu gehen. Sie spielte dann meistens die wenigen Sachen, die sie noch auswendig kannte, Mazurken von Chopin, irgendeinen Satz aus einer Beethovenschen Sonate, die Kreisleriana, zuweilen phantasierte sie auch, brachte es aber nie über eine Folge von Akkorden und zwar waren es immer dieselben. Heute fing sie gleich damit an, ihre Akkorde zu greifen, etwas leiser als sonst, dann versuchte sie Modulationen, und als sie einen letzten Dreiklang recht lang durch des Pedal nachklingen ließ – die Hände hatte sie

101 *Ivi*, p. 159. - Controvoglia lesse ancora una volta: «Il nostro celebre compatriota Emil Lindbach a Vienna da qualche girono, al termine del suo viaggio artistico attraverso Spagna e Francia, che gli ha assicurato vistosi trionfi. A Madrid il celebre artista ebbe l'onore di suonare per il Re. Il ventiquattro prossimo venturo il Signor Lindbach prenderà parte al concerto di beneficenza in favore degli abitanti del Vorarlberg, gravemente provati dall'ultima alluvione, concerto per il quale, nonostante la Stagione sia avanzata, l'interesse del pubblico si prevede vivissimo.» [...] Emil Lindbach. Ci volle uno sforzo per immaginare che lui fosse lo stesso di allora – quando? – di dodici anni fa. Sentì il calore salire sulla sua fronte. Le sembrava di vergognarsi del suo inesorabile invecchiamento.

102 *Ibidem*, - Era rimasta sua abitudine guardare prima le notizie d'arte; che risaliva alla sua prima infanzia [...] quando andava in quarta galleria al Burgtheater. Questo interesse crebbe naturalmente man mano che frequentava il Conservatorio. A quel tempo riconosceva i nomi dei più giovani attori, cantanti e pianisti che si incamminavano verso il successo.

103 *Ibidem*, - Nel primo anno del suo soggiorno aveva partecipato a una serata di queste (erano concerti di dilettanti [n.d.T.]) nella locanda «Alla mela rossa», suonando a quattro mani due Marce di Schubert con un'altra signorina del paese.

schon in den Schoß gelegt – empfand sie gelinde Freude über die Töne, welche sie gleichsam umschwebten¹⁰⁴.

Una quotidianità ritirata in cui la musica esercita pienamente una funzione esornativa. Le lezioni, e esecuzioni domestiche, i concerti tra amatori costituiscono le *parti libere* di questo intenso romanzo-fuga e ne infittiscono il tessuto polifonico.

Sie wußte schon, was er wollte. Wenn er Leute eingeladen hatte, mußte Berta nach dem Essen Klavier spielen, manchmal auch vierhändig mit Richard. Das leitete in angenehmer Weise zürn Kartenspielen über oder klang auch ammutig hinein. Sie setzte ich an das Instrument. [...] Sie begann zu spielen, einen Marsch von Schubert, mit sehr starkem Anschlag. Der Schwager drehte ihr wieder nach ihr um und sagte: «Leiser». «Das bleibt eine Spezialität dieses Hauses» sagte Doktor Friedrich, «Tarock mit Musikbegleitung»¹⁰⁵.

La visita al Signor Rupius, infermo, e a sua moglie Anna, si trasforma da occasione formale di buon vicinato in uno *stretto* scatenante l'uscita di Berta dalla routine: con il pretesto di farsi confezionare un abito nuovo, si lascia convincere dalla Signora Anna a recarsi in compagnia sua a Vienna. Diventa, senza saperlo, la complice involontaria della Signora Rufius che si reca con regolarità a Vienna per incontrare il suo amante. Berta decide di tenere per sé la decisione di un giorno di evasione: ancorché abbia l'intenzione di dirlo alla cognata, prevale in lei una sorta di timidezza, «als wäre diese Reise Verbotenes» «come se il viaggio fosse stata una cosa proibita». È confusa e solo durante la lezione di pianoforte al nipote:

Die Musik rauschte um Berta, ohne irgendeinen Eindruck auf sie zu machen [...]. Plötzlich, während die Musik sehr laut spielte sagte Berta zu Richard: «Du, morgen hast du keine Stunde, ich fahre nach

104 *Ivi*, p. 162 - In seguito si sedette al pianoforte, spesso lo faceva prima di andare a letto, non solo per l'entusiasmo per la musica, ma per non andare a letto troppo presto. Suonava soprattutto le poche cose che ancora ricordava a memoria, le Mazurche di Chopin, qualche movimento delle Sonate di Beethoven, la *Kreislarian*, a volte fantasticava anche, ma non riusciva mai a superare una sequenza di accordi ed erano sempre gli stessi. Aveva iniziato subito la serie dei suoi accordi, un poco più debolmente del solito, poi proseguì con una serie di modulazioni e, quando lasciò che un'ultima triade riverberasse a lungo sul pedale – aveva già messo le mani sulle ginocchia – provò una gioia sottile, sentendo le note che le fluttuavano tutt'intorno.

105 *Ivi*, p. 174. - Sapeva già cosa voleva. Ogni volta che invitava le persone, Berta doveva suonare il piano dopo cena, a volte a quattro mani con Richard. La musica accompagnava in un modo piacevole ai giochi di carte e rallegrava la conversazione. Sedette davanti allo strumento. [...] Cominciò col suonare una Marcia di Schubert con un tocco piuttosto energico. Il cognato si voltò di nuovo verso di lei e disse: «più piano». «Rimane una specialità di questa casa» esclamò il Dottor Friedrich, «tarocchi con accompagnamento musicale».

Wien»¹⁰⁶.

In città, a Vienna, per l'abito e già che si trova per salutare la cugina Agata.

Le *imitazioni* del tema diventano sempre più ravvicinate. Giunta nella Capitale, rivede davanti ad un negozio di oggetti d'arte un ritratto esposto di Emil Lindbach,

Jetzt blieb sie vor der Auslagerndes Kunsthändlers stehen, und ihr Auge fiel gleich auf ein bekanntes Bild; es war dasjenige Emil Lindbachs aus der illustrierten Zeitung. Berta war so erfreut, als hätte sie einen Bekannten getroffen. «Den kenn' ich» sagte sie zu Frau Rupius¹⁰⁷.

Ma chissà dove abitava. Terminate le commissioni, Berta si dirige verso il Conservatorio, il suo luogo del cuore: pensa a Emil, a quando si aspettavano alla fine delle lezioni. La musica in funzione di *madeleine*, quando:

Ihr Auge fiel auf ein großes Plakat, das auf das Eingangstor geheftet war. [...] «Brahms Violinkonzert, vorgetragen von dem königlich bayerischen Kammervirtuosen Emil Lindbach»¹⁰⁸.

Vede una carrozza, le sembra di scorgere proprio il sembiante di Emil. Confusa, intraprende la via del ritorno verso la stazione per ricongiungersi con la Signora Rupius e rincasare. Ebbra, comincia a sognare di musica.

Tutti i suoi ricordi erano promesse inadempite. «Sie kam sich jetzt so herabgesunken, so bedauernswert vor.» *Si sentiva così affondata adesso, così patetica*. Immagina ad occhi aperti e ritrova tutti gli attori del suo *Spiel* emotivo. In questo caleidoscopio di maschere lei suona, suona sempre: arriva momento di andare in scena: «Hier ist das Klavier, – aber sie hat ja gewiß das Klavierspielen längst verlernt, sie wird lieber entfliehen, damit man sie nicht zwing. [...]». *Ecco il pianoforte- ma deve aver disimparato da tempo a suonarlo, preferirebbe scappare per non esservi costretta*.

Una volta a casa rilegge tutte le lettere ricevute da Emil che ha conservato tutti questi anni. Dalla prima che accompagnava l'invio di alcuni quaderni di musica all'ultima con i saluti da Salisburgo. Scorre la musica, è un 'canone' emotivo e si struttura un ulteriore *divertimento*. Ancora una volta dal giornale Berta apprende che Emil è stato insignito dal Re di

106 *Ibidem* - La musica mormorava intorno a Berta, senza che le facesse alcuna impressione. Improvvisamente, mentre la musica suonava fortissimo Berta disse a Richard: «Tu domani non hai lezione, vado a Vienna».

107 *Ivi*, p. 187. - Improvvisamente si fermò davanti a un negozietto di oggetti d'arte e il suo guardo cadde subito su una immagine familiare: era la stessa di Emil Lindbach riportata sul giornale illustrato. Berta era contenta come avesse incontrato qualcuno che conosceva: «lo conosco», disse alla signora Rupius.

108 *Ibidem* - Il suo sguardo si posa su un grande manifesto affisso al cancello principale [...] «Concerto per violino di Brahms eseguito dal virtuoso camerista della Real Corte bavarese Emil Lindbach».

Spagna dell'Ordine del Redentore. Decide di scrivergli. Una lettera sincera da spedire subito a Vienna, «Wien [...]», aber wo wohnte er denn jetzt? Doch das war gleichgültig bei einem so berühmten Namen. *Vienna, sì ma dove abitava ora? Beh, non era rilevante per un uomo tanto celebre.* Emil replica con l'auspicio di rivedersi dopo tanto tempo. È la *risposta reale* di questa 'fuga'. Es war wie ein Wunder. Vorgestern nachts hatte sie den ihren auf die Post gegeben, und heute früh war dieser schon da. Emil hatte keinen Tag, keine, keine Stunde vergehen lassen! *Era come un miracolo. Due sere fa aveva lei stessa spedito alla posta la lettera adesso già ne aveva ricevuto una replica. Emil non aveva lasciato che passasse un giorno, no, nemmeno un'ora!* Una *risposta alla dominante*, una progressione perfetta. Tutto cambia nella vita di Berta: il timbro, l'organico della sua orchestra muta i colori di una quotidianità che resta tuttavia intatta:

Sie ging zuerst zu Mahlmanns, wo sie die Zwillinge unterrichtete. Sehr häufig taten ihr die Fingerübungen, die sie da anhören mußte, geradezu weh, und sie schlug die Kleinen ärgerlich auf die Hände, wenn sie danebengriffen. Heute war sie ohne jede Strenge. Als Frau Mahlmann ins Zimmer trat, dick und freundlich wie immer, und sich erkundigte, ob Berta zufrieden sei, lobte Berta die Kleinen, und wie in einer plötzlichen Erleuchtung setzte sie hinzu: «Nun werd' ich ihnen ein paar Tage freigeben können»¹⁰⁹.

Il pianoforte rimane in ogni caso il centro di gravità affettiva. Dopo aver fatto una visita ai Rupius, il nipote seduto allo strumento tenta di sedurla. È una *risposta plagale*, l'anticipazione germinativa di una *controesposizione* che si prepara: il tentativo 'dissonante' di incesto avviene nell'eco della musica di Schubert.

Von Frau Rupius ging sie zu ihrer Schwägerin. Ihr Neffe saß schon am Klavier und phantasierte sehr wild auf den Tasten; er tat, als bemerkte er ihr Eintreten nicht, und ging in Fingerübungen über, die er mit gemacht steifer Gelenkhaltung spielte. «Wir werden heute vierhändig spielen» sagte Berta und suchte den Band mit den Schubertschen Märschen hervor. Sie hörte sich selbst gar nicht zu und merkte kaum, wie ihr Neffe beim Pedalgreifen ihren Fuß berührte¹¹⁰.

109 *Ivi*, p. 192. Per prima cosa si recò a casa Mahlmann, dove aveva lezione con i gemelli. Il più delle volte gli esercizi di articolazione che doveva ascoltare le erano insopportabili e schiaffeggiava con rabbia i piccoli sulle mani quando sbagliavano. Oggi era priva di ogni severità. Quando la Signora Mahlmann entrò nella stanza, grassa e come sempre cortese e chiese se Berta fosse soddisfatta, Berta lodò i piccoli e come per una improvvisa illuminazione aggiunse: "potrò ora concedere loro un paio di giorni di vacanza".

110 *Ivi*, p. 193. - Da casa della Signora Rupius si diresse presso quella della cognata. Suo nipote era già seduto al piano e improvvisava selvaggiamente sulla tastiera; fece finta di non accorgersi che entrava e proseguì con gli esercizi per le cinque dita che eseguì con una postura articolare rigida. «Oggi suoneremo a quattro mani» esclamò Berta e rinvenne il volume con le Marce di Schubert. Non prestava orecchio a quello che suonava

Torna nella sua stanza, deve rispondere alla lettera di Emil a cui propone di rivedersi nella sala dei fiamminghi al *Kunsthistorische Museum*. È stordita da questa prospettiva: il tempo si sfalda, come in una sequenza di allucinata ridondanza, lei entra nella *sua* musica. «Wieder wunderte sei sich über diese Regellosigkeit der Stunden; wahrhaftig, sie waren länger und kurzer, wie es ihnen beliebte.» *Rimase stupita di questa irregolarità del tempo: le ore erano più brevi o più lunghe a loro piacimento.* Nell'attesa di tornare a Vienna riceve la confessione di Rupius: egli sa che la moglie a Vienna consuma il suo tradimento.

Berta giunge all'appuntamento. Da musicista sa che molte cose dipendono dal primo istante, come l'attacco del tasto sul pianoforte, la trasmissione del peso che diventa suono. «Von nächsten Augenblick hängt so viel ab - ihre ganze Zukunft vielleicht... Das Museum liegt von ihr»¹¹¹. Lui l'ha raggiunta. «Guten Morgen, Berta. Es ist seine Stimme»¹¹². Si parla di musica, in funzione *relazionale*:

«Zum Beispiel, Chopin und die kleinen Sachen von Schumann hast du sehr hübsch gespielt.» «Du erinnerst dich noch?» [...] «Ich hab's aber immer gewußt» setzte sie fort. «Erinnerst du dich noch, wie du damals bei der Schlußprüfung das Mendelssohn-Mendelssohn-Konzert gespielt hast, da haben's schon alle gesagt.»¹¹³.

La grammatica musicale fornisce i termini per esprimersi durante lo svolgimento del primo incontro: improvviso, tempo primo, accelerando: rivedersi la sera stessa, nemmeno un dubbio. E, in questo frattempo, riempire il vuoto immaginandosi la musica che Emil studia. Una funzione 'regressivante', supplementare e sussidiaria della musica immaginata: riempire un vuoto. *Suonare* un silenzio.

Was hatte er denn zu tun? Mußte er sich vielleicht für sein Konzert vorbereiten? Und sie stellte sich ihn vor, die Violine in der Hand, an eine Schrank, oder ans Piano gelehnt, so wie er ihr vor vielen Jahren bei ihr zu Hause vorgespielt. Ja, das wäre schön, jetzt auch dabei sein zu können, in seinem Zimmer sitzen, auf dem Sopha, während er spielte, oder ihn auf dem Klavier zu begleiten¹¹⁴.

e nemmeno si accorse che abbassando il pedale il nipote le sfiorasse il piede.

111 *Ivi*, p. 200. - Molto dipende dal primo momento, addirittura forse il suo stesso futuro [...] Il Museo è di fronte a lei.

112 *Ibidem* - «Buongiorno, Berta». È la sua voce.

113 *Ibidem* - «Per esempio Chopin o le piccole composizioni di Schumann, le esegui veramente bene». «Te lo ricordi ancora?». [...] «Io l'ho sempre saputo» aggiunse lei «Lo rammenti quando te lo dissi già la sera in cui suonasti al saggio di fine anno il Concerto di Mendelssohn».

114 *Ivi*, p. 203. - Cosa doveva fare? Forse doveva prepararsi per il suo concerto? E lo immaginava, violino in mano, contro uno stipò, o appoggiato al pianoforte, proprio come suonava a casa sua tanti anni prima. Sì, sarebbe stato bello essere lì adesso, sedersi

Emil è il tema che ritorna, «Ist denn ihr Leben nicht seit einigen Tagen wie erfüllt von ihm? Und haben die ganzen Jahre, die hinter ihr lagen, überhaupt einen andern Sinn gehabt, als sie wieder nur rechten Zeit ihm entgegen zu führen?»¹¹⁵.

La riflessione su Emil si fa ossessivo-proiettiva: la musica che li ha avvicinati e fatti conoscere è diventata ora forse un ostacolo?

Liebt sie ihn denn, weil er berühmt ist? Was bedeutet ihr das alles? Ja, interessiert sie sich denn überhaupt für sein Violinspiel?... Wär es ihr nicht lieber, wenn er nicht berühmt und bewundert wäre? – Gewiß, da würde sie sich ihm viel näher, viel verwandter fühlen, da hätte sie nicht diese Unsicherheit ihm gegenüber, und auch er wäre anders zu ihr¹¹⁶.

Una preoccupazione improvvisa: se qualcuno scoprisse questo suo ritorno di fiamma, lei potrebbe perdere tutte le lezioni, «und sei ire Lektionen verliert, wenn alles herauskommt? Alles...»¹¹⁷.

Siamo nel *corpo della fuga*; lei è una donna per bene e si prepara all'incontro serale con Emil quasi come ad una esecuzione concertistica: fredda, calma e riservata. Emil le racconta che è stato impegnato tutto il pomeriggio perché doveva ascoltare un compositore «[...]nachmittags allerdings; eine halbe Oper hab'ich mir anhören müssen. [...] Es war ein junger Komponist bei mir [...]»¹¹⁸. Lei esprime il desiderio di ascoltarlo. Qui una corona, un *point d'orgue*, su cui il suo pensiero confuso improvvisa una cadenza. Si abbandona allo struggimento. Vi è forse spazio per nuovo futuro con Emil? È l'assolo della sua emozione, il momento di bravura, una *toccata*, una improvvisazione: le modulazioni, i suoi ripensamenti. Si baciano. Il bacio è l'applauso ai loro reciproci virtuosissimi. Nello studio di Emil, i simboli materiali della musica la confortano: le solite cose, un pianino sul fondo, foto di concerti e locandine. Emil le chiede di suonare qualcosa. «Du könntest mir jetzt eigentlich» sagt Emil, «auf dem Klavier etwas vorspielen»¹¹⁹. La musica esercita la funzione di appartenenza, è una occasione in cui ribadire la reciproca identità.

Sie spielt ganz leise das Albumblatt von Schumann, [...]. Emil hat sich

nella sua stanza, sul divano mentre suonava, o accompagnarlo al pianoforte.

115 *Ibidem* - La sua vita non è riempita da lui da qualche giorno? E tutti gli anni che si è lasciata dietro avevano altro significato se non quello di ricondurla da lui al momento giusto?

116 *Ivi*, p. 205. - Lo ama perché è famoso? Cosa significa tutto questo per lei? Sì, le interessa davvero il suo violino? ... Non sarebbe meglio se non fosse famoso e ammirato? – Certamente, si sentirebbe molto più vicina a lui, molto più affine, non avrebbe questa insicurezza nei suoi confronti e anche lui avrebbe un contegno diverso con lei.

117 *Ivi*, p. 221. - «E perdere le lezioni quando si sapesse tutto? Qualunque cosa...».

118 *Ivi*, p. 223. - [...] invece nel pomeriggio; mi sono dovuto ascoltare mezza opera. [...] C'era un giovane compositore da me.

119 *Ibidem* - «Adesso potresti effettivamente suonare qualcosa per me al piano», dice Emil.

einen Stuhl neben den ihren gerückt. Er zieht sie an sich und küßt sie, während ihre Finger immer weiter spielen und endlich ruhig auf den Tasten liegen bleiben. Berta hört, wie der Regen an die Fensterscheiben schlägt, und ein Gefühl von Zuhausesein kommt über sie¹²⁰.

Il primo movimento di questa sorta di 'sonata a due' si conclude; giacciono l'uno nelle braccia dell'altra. Tornano insieme in carrozza all'albergo di Berta.

«Morgen wollen wir die Kreuzersonate zusammen spielen? – das Andante wenigstens.»¹²¹ è la proposta di Berta. La musica adempie ad una funzione strategica/seduttiva e veicola una funzione transferale proiettiva, quasi fallica: «Dabei sehnte sie sich in diesem Augenblick so sehr, ihn Violine spielen zu hört, daß es beinahe wie ein Schmerz war»¹²². «Was wirst du... was pflegst du denn Vormittags zu tun?». «O, das ist höchst verschieden. Morgen zum Beispiel, spiel'ich in der Lerchenfelder Kirche ein. Violinosolo in einer Messe von Haydn.»¹²³.

La mattina successiva la musica accompagna Berta in una ritualità oblativa, devozionale. Una nuova quotidianità che si trasformerà di lì a breve in una via crucis a stazioni ridotte: «Ihr Auge fiel auf eine Plakatsäule mit der Ankündigung des Konzertes, bei dem auch Emil mitwirken sollte. Mit Behagen blieb sie davor stehen»¹²⁴. È l'immagine sacra, l'icona verso cui indirizzare le proprie preghiere e a cui rivolgere le proprie raccomandazioni.

Giunge davanti alla Chiesa, sente il suono dell'organo, «Sie war vor der Kirche. Orgelklang drang bis auf die Straße»¹²⁵. Ancora una volta la musica adempie ad una fusione seduttiva: il suono dell'organo è la voce della *sirena*. La presenza di Berta in Chiesa ha qualcosa di sacrificale e di sacro al tempo stesso. Lei è la vittima, ignara del sacrificio rituale che è già iniziato e non ancora compiuto sull'altare della musica.

È un approccio eucaristico quello di Berta al suono del violino di Emil che riempie di sé lo spazio.

Jetzt merkte sie, daß das Violinosolo schon begonnen hatte. Er spielte

120 *Ibidem* - Suona il foglio d'album di Schumann molto dolcemente, [...]. Emil ha spostato una sedia accanto alla sua. La tira vicino e la bacia mentre le sue dita continuano a suonare e finalmente rimangono abbandonate sui tasti. Berta sente la pioggia battere sui vetri delle finestre e si sente a casa.

121 *Ivi*, p. 227. - «Domani vogliamo suonare insieme la sonata Kreutzer, almeno l'andante?».

122 *Ibidem* - Desiderava in quel momento sentirlo suonare il violino così tanto che era quasi un dolore.

123 *Ibidem* - «Che farai... che fai solitamente la mattina?». «Oh, dipende. Domani, per esempio, suonerò nella chiesa di Lerchenfeld, l'assolo di violino di una Messa di Haydn».

124 *Ivi*, p. 230. - Il suo sguardo si posò su un manifesto con l'annuncio del concerto al quale doveva prendere parte anche Emil. Vi si fermò davanti con devozione.

125 *Ivi*, p. 232. - Era arrivata davanti alla Chiesa. Il suono dell'organo si diffondeva fin nella strada.

jetzt, er, er!... Und in diesem Augenblick hörte sie ihn seit mehr als zehn Jahren zum erstmal, und es schien ihr, als wär' es der gleiche süße Ton von damals, so wie man Menschenstimmen erkennt, die man jahrelang nicht vernommen¹²⁶.

E poi si leva il 'solo' del soprano, una voce di donna: è primo allarme, una commessura entro cui si penetra una forma embrionale di gelosia. Berta si aspetta di incontrare Emil il giorno stesso, ma lui le scrive in albergo che ha degli impegni imprevisti e, facendole trovare un mazzo di fiori, la rimanda ad un prossimo convegno. La musica lo *giustifica* ancora una volta:

Warum gab er nicht wenigstens die Ursache an? – Nun ja, was wußte sie schließlich von seinen Verpflichtungen aller Art, künstlerischer, gesellschaftlicher Natur? [...] ¹²⁷.

Berta ripensa al primo tempo, all'esposizione: non può più suonare quelle battute, la musica è andata avanti e non è previsto per il momento nessun ritornello. C'è una pausa coronata che Berta riempie di spettri. Desideri repressi. Il suo inconscio prende il sopravvento e la confonde:

Die Gedanken verschwammen ihr, in ihren Ohren tönte es wie Nachklänge von der Orgel, die sie in der Kirche vernommen hatte. Sie schloß die Augen, und mit einem Mal, wie hervorgezaubert, sah sie das Zimmer von gestern, und hinter den roten Vorhängen leuchtete das weiße Bett. Sie selbst saß wieder vor dem Pianino, aber ein anderer hielt sie umfaßt, ihr Neffe Richard. Sie riß gewaltsam die Augen auf, erschien sich über alle Maßen verworfen, un eine jähe Furcht überkam sie, als hätte sie für diese traumhaften Vorstellungen eine Sühne zu erwarten¹²⁸.

Lascia Vienna, le si affastellano in testa le parole, schegge melodiche impazzite, in una agonia emotiva che alterna accelerazioni, trattenuti e lunghe pause. La agogica diviene impaziente e scomposta. Musica e sonno: la funzione *ipnotico-anestetizzante*.

[...] Worte schwirren ihr durch den Sinn, die sie in solchem

126 *Ivi*, p. 233. - S'accorse in quel punto che l'assolo di violino era già iniziato. Stava suonando adesso, lui, lui! [...] E in quel momento lo sentì per la prima volta dopo più di dieci anni e le sembrò che fosse lo stesso tono dolce di allora, come quando riconosci le voci umane che pur non senti da anni.

127 *Ivi*, p. 235. - Perché non ha almeno spiegato la causa? - Ebbene, cosa ne sapeva lei dei suoi obblighi di ogni genere, artistici, sociali? [...].

128 *Ibidem* - I suoi pensieri si confondevano, nelle sue orecchie risuonava l'eco dell'organo che aveva ascoltato in chiesa. Chiuse gli occhi e all'improvviso, come per magia, vide la stanza della sera prima e il letto bianco che brillava dietro le tende rosse. Lei stessa si era ancora seduta al pianoforte, ma qualcun altro la teneva, suo nipote Richard. I suoi occhi si spalancarono in un violento sforzo, con la sensazione di essersi spinta oltre e un'improvvisa paura la prese, come se dovesse aspettarsi un'espiazione per queste sue fantasie oniriche.

Zusammenhang gelesen oder gehört hat [...] Worte wie: Seligkeit [...] Liebesrausch... Taumel... und ein leiser Stolz regt sich, daß sie das erfahren hat, was diese Worte bedeuten. [...] Und so gingen ihre Träume weiter, während der Zug sie nach Hause führte [...] immer kühner, je tiefer das Sausen der Räder sie in den Schlummer sang [...] ¹²⁹.

Torna alla sua normalità. Cosa è la sua normalità? La *musica*, certamente; Berta adesso vive l'agio musicale in funzione espiatoria: gli esercizi dei piccoli Mahlmann le fanno male ma li ascolta, punendosi e assolvendosi al tempo stesso.

[...] ging Berta zu Mahlmanns und gab den Zwillingen die Klavierlektionen; die Fingerübungen und Skalen, die sie zu hören bekam, waren ihr anfangs unerträglich, endlich hörte sie nicht mehr zu und ließ ihre Gedanken ins Freie schweifen¹³⁰.

La musica presto adempie ad una 'necessaria' funzione *compensativa* il vuoto spirituale; seppur insufficientemente: «[...] das brachten zwei Dutzend Lektionen bei den Mahlmannischen Zwillingen nicht herein [...]»¹³¹.

La vita va avanti: anche il rito della mediocrità si celebra nei suoni: la musica ha una funzione regolarizzante:

Nun ist wieder beim den Verwandten. [...] Die Stunde nimmt ihren Gang; am Schluß spielen Ella und Richard vierhändig die Festouvertüre von Beethoven, was eine Überraschung zum Geburtstag des Vaters werden soll. Berta dachte nur an Emil. Sie war nahe daran, verrückt zu werden über diesem elenden Geklimper [...]. Die Stunde ist zu Ende, Berta empfiehlt sich¹³².

Scriva a Emil «Mein Emil, mein Geliebter, mein alles!»¹³³ una lettera confessione, cui affidare la sua *letzte Hoffnung*, l'ultima, disperata speranza.

129 *Ivi*, p. 238. - [...] Le parole che ha letto o sentito in situazioni simili le si confondono nella testa ... parole come: beatitudine ... intossicazione d'amore ... ebbrezza ... e percepisce un debole orgoglio per averne sperimentato il significato. [...] E così i suoi sogni proseguirono mentre il treno la portava a casa ... più audaci, quanto più la voce cadenzata delle ruote la cullava [...].

130 *Ivi*, p. 240. - Berta andò dai Mahlmann e impartì ai gemelli la lezione di piano; gli esercizi delle dita e le scale che era obbligata ad ascoltare le furono subito insopportabili, alla fine smise di udirli e lasciò che i suoi pensieri vagassero liberamente.

131 *Ibidem* - [...] neanche due dozzine di lezioni ai gemelli Mahlmann sarebbero state sufficienti per colmare il vuoto [...].

132 *Ivi*, p. 243. - Adesso è nuovamente tornata tra i parenti. [...] L'ora di lezione procede regolarmente; Alla fine Elly e Richard suonano a quattro mani la *Festouverture* di Beethoven: dovrebbe essere una sorpresa per il compleanno del padre.

Berta pensava esclusivamente a Emil. Era sul punto di impazzire per quel disgraziato strimpellare [...]. La lezione è finita. Berta se ne va.

133 *Ivi*, p. 245. - «Mio Emil, mio amato, mio tutto!».

Il suo quotidiano è in frantumi è (auto-)flagellante: punisce il nipote per punire se stessa. Siamo nel pieno della funzione *nocebo* della musica. Ancora una volta il pianoforte si conferma lo strumento *feticcio* della sua esistenza, il suo personale *totem* e il suo *tabù*: «Sie gab ihre Lektionen. Mit ihrem Neffen war sie heute sehr streng und klopfte ihm auf die Finger, als er gar zu schlecht spielte. Er war ein fauler Schüler, nichts weiter.»¹³⁴.

Si rifugia nella ritualità lenitiva dei suoni domestici: «Am Abend, nachdem sie ihrem Buben zu Bett gebracht, blieb sie noch lang allein im Speisezimmer; sie spielte auch ein paar Akkorde auf dem Klavier, dann trat sie ans Fenster und sah ins Dunkle hinaus.»¹³⁵.

La moglie di Rupius si conferma il suo 'doppio' in una accelerazione scomposta verso la stretta finale, è un tempo primo (rilegge un articolo di giornale su Emil) ma a tempo tagliato, a velocità doppia, croma per semiminima, in un affondo verso il precipizio. Emil risponde alla sua lettera e la mette al corrente delle sue imminenti tournée. Berta sa di essere stata la distrazione di una notte e che l'uomo della sua vita non tornerà mai più. La musica li ha avvicinati, *ri*-avvicinati e adesso separati per sempre. La musica – sulla personale cartografia emotiva dei due – sposta Emil in un 'lontano' indefinito: «[...] auch verreise ich gleich nach meinem Konzert, ich muß in London spielen (*Season*), von dort fahre ich nach Schottland. Also auf eine frohes Wiedersehen im Herbst [...]»¹³⁶, mentre condanna lei a ricalcare a penna il punto della sua stanzialità, fino a perforarne la carta e bucarle l'anima: «– ich wünsche mir ja nichts Besseres! Ich werde weiter hier versauern, Lektionen geben, verblöden in diesem Nest [...]»¹³⁷.

È il suo contrappasso. La musica compie il suo destino. Se lo merita. Tutto le diventa simbolo e le conferma la fine: Anna Rupius, il suo *Doppelgänger*, la sua 'sospia', la sua proiezione, sta morendo. «[...] Wer war nun übler dran! Diese, die da sterben mußte, oder sie, die man so schmachlich betrogen hatte?»¹³⁸.

Muoiono entrambe alla vita: il morbo di Anna è il morbo di Berta, del quale riconosce in Emil l'unico responsabile.

[...] Wie haßte sie ihn! Wie haßte sie ihn! [...] Wenn er nur in seinem

134 *Ivi*, p. 249. - Diede le sue lezioni. Con suo nipote si dimostrò assai dura e gli colpì le dita per quanto male suonava. Era nient'altro che un allievo negligente.

135 *Ivi*, p. 251. - La sera, dopo aver messo a letto il suo bambino, rimase a lungo tutta sola in sala da pranzo; suonò un paio di accordi al piano, poi andò alla finestra e guardò nel buio.

136 *Ivi*, p. 258. - «[...] scappo subito dopo il mio concerto, devo suonare a Londra (la stagione) e da lì proseguo per la Scozia. Quindi arrivederci in autunno. [...]».

137 *Ivi*, p. 269. - «Non desideravo nulla di meglio! Continuerò a morire qui, a dare lezione e ad istupidirmi in questo buco...».

138 *Ivi*, p. 299. - [...] chi stava peggio ora! Coi che doveva morire in quel momento, o lei che era stata così ignobilmente tradita?

nächsten Konzert stecken bliebe, daß ihn alle Leute anuschlachten [...] Ah, fällt mir gar nicht ein! Ein Geigenspieler, der stecken bleibt [...]! Da denkt sie nun schon wieder an ihn, immer an ihn – und hier stirbt eine!¹³⁹,

Emette l'anatema, un *Fluch*: lei è Altea, lui Meleagro; la musica si fa adorcismo, maledizione. È la *nekya* dell'eroe. Anna muore, si spegne, la sua morte ha qualcosa di performativo, come l'assistere ad un concerto: «[...] Jetzt fängt es an...ja, wie ein Konzert oder eine Theatervorstellung [...]»¹⁴⁰, alla fine del quale l'infermiera annuncia: è finita «“Schon vorbei”»¹⁴¹. Anna è stata uccisa dal proprio inganno, «der Tod Annas war eine Vorbedeutung, ein Fingerzeig Gottes.»¹⁴², così Berta comprende che «alles, was sie für Liebe gehalten, in nichts zu verströmen begannen.»¹⁴³. È il trionfo del nichilismo, del silenzio. «Da überkam sie eine Ruhe ohnegleichen.»¹⁴⁴. Il pensiero *della* musica realizza la sua ultima funzione, quella assolutoria. Verso il *pedale*, la trascendenza. Anna – come forse Berta – doveva «an ihrem Betrage sterben mußte»¹⁴⁵. In questo *moderato* finale Berta vive il suo intimo e personale *Tod und Verklärung*¹⁴⁶ e sembra lei stessa intonarne l'assolo: *ist diese etwa der Tod?*

139 *Ivi*, p. 300. - [...] come lo odiava! Come l'odiava! [...] Se solo avesse stecato nel suo prossimo concerto, al punto che tutte le persone si sarebbero prese gioco di lui [...] Ah, non riesco nemmeno a immaginarlo! Un violinista che stecca [...]! Ecco non fa che pensare a lui, sempre a lui – e qui una donna muore.

140 *Ibidem* - «[...] Ora iniziamo, come un concerto o uno spettacolo in teatro [...] ».

141 *Ibidem* - «È finita».

142 *Ivi*, p. 302. - La morte di Anna era un presagio, il dito di Dio.

143 *Ivi*, p. 305. - Tutto ciò che credeva fosse amore cominciava a precipitare nel nulla.

144 *Ivi*, p. 306. - Poi fu sopraffatta da una calma senza precedenti.

145 *Ibidem* - Doveva morire per il suo inganno.

146 Berta muore per sempre *nella* morte di Anna. Il riferimento a Strauss mi pare immediato nella sua pertinenza. Su richiesta dello stesso compositore, l'amico Alexander Ritter si ispirò alla pagina musicale e ne tradusse in versi il significato. Mentre l'uomo giace morente, i pensieri della sua vita riaffiorano nella memoria: l'innocenza della sua infanzia, le lotte della sua virilità, il raggiungimento dei suoi obiettivi e, alla fine, il conseguimento della sospirata trasfigurazione «dall'infinita grandezza del cielo». In una lettera del 1894 indirizzata all'amico Friedrich von Hausegger Strauss a proposito di *Tod und Verklärung* scrive: «Sei anni fa mi venne in mente l'idea di rappresentare musicalmente in un poema sinfonico i momenti che precedono la morte di un uomo, la cui vita fosse stata un continuo tendere ai supremi ideali: un tale uomo è per eccellenza l'artista». Rimando al bel libro di C. ORSELLI, *Richard Strauss*, Milano, 2004.

CONDIZIONI, LIMITI E POTENZIALITÀ
DELLE NUOVE TECNOLOGIE PER LA FORMAZIONE:
UN'ANALISI DELLA LETTERATURA INTERNAZIONALE
NELL'AMBITO DELLE DISCIPLINE MUSICALI

di Serafino Carli*

Introduzione

Il tema delle tecnologie per l'educazione, l'istruzione e la formazione è entrato prepotentemente all'interno del dibattito contemporaneo nel momento in cui forzatamente, a causa dell'emergenza Covid-19, si è assistito alla chiusura sistematica delle istituzioni scolastiche e formative di quasi l'intero globo.

In questo contesto sono nuovamente emerse con forza quelle linee di indirizzo metodologiche a favore di una modernizzazione dei modelli di apprendimento-insegnamento¹, sottolineando le molteplici opportunità offerte da una introduzione organizzata e diffusa delle tecnologie all'interno dei contesti formativi:

1. miglioramento degli apprendimenti
2. facilitazione dei processi di apprendimento
3. innovazione dei contesti di apprendimento e degli apprendimenti stessi
4. offerta di *mind tools*
5. sviluppo delle competenze digitali

* **Serafino Carli**, pedagogista. Ha conseguito i diplomi accademici di I livello in Pianoforte e di II livello in Discipline Musicali presso l'I.S.S.M. "L. Boccherini" di Lucca, perfezionandosi in musica e musicoterapia in ambito neurologico all'Università degli Studi di Ferrara. È laureato in Scienze della formazione continua, dell'educazione degli adulti e Scienze pedagogiche presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha anche conseguito il master in coordinamento pedagogico di nidi e servizi educativi per l'infanzia. Ha ottenuto una borsa di studio nell'ambito dell'"approccio artigianale al digitale" presso la Fondazione Reggio Children – Centro Loris Malaguzzi. Svolge attività di reclutamento, formazione e coordinamento di gruppi di lavoro per enti pubblici e privati, e ricopre incarichi di consulenza per la progettazione, implementazione e valutazione di programmi socioeducativi in Italia e all'estero. Attivo nell'ambito della ricerca, monitoraggio e analisi delle politiche e delle strategie per la promozione e la tutela dei diritti di bambini, ragazzi e famiglie in ambito sociale, educativo, dell'istruzione e della formazione, collabora con numerose istituzioni, tra le quali: Istituto degli Innocenti e Centro Regionale di documentazione per l'Infanzia e l'Adolescenza della Regione Toscana, Associazione Coordinatori Italiani Servizi Educativi Infanzia, Centri di Esercitazione alla Metodologia dell'Educazione Attiva Regione Toscana, Andrea Bocelli Foundation, Università degli Studi di Ferrara.

¹ Per un approfondimento sul tema vedi VITTORIO MIDORO, *Dalle tecnologie didattiche ad una pedagogia digitale*, «TD Tecnologie Didattiche», 23(1), 2015, pp. 59-63.

In particolare, gli elementi che risultano significativi nel miglioramento dei processi di apprendimento sono la possibilità di un *feedback* immediato e non minaccioso, la promozione dell'apprendimento tra pari e il controllo dell'apprendimento da parte dello studente. Inoltre, specifici dispositivi possono non solo incrementare i risultati per uno specifico apprendimento, ma offrire una risorsa utile altrimenti inesistente, offrendo nuove e diverse condizioni per la costruzione di conoscenze, abilità e competenze, aumentando il ventaglio di opportunità offerto agli studenti e dando occasione di sviluppare processi cognitivi di alto livello². Infine, nella prospettiva di un futuro in cui le nuove tecnologie rappresenteranno uno strumento imprescindibile in qualsiasi ambito, c'è sostanziale accordo sul fatto che debba essere stimolata l'acquisizione di competenze digitali, connotata – nello specifico – da un'adeguata capacità riflessiva³.

I benefici delle tecnologie non sono tuttavia automatici ed il loro impiego sommario non comporta alcuna differenza statisticamente significativa per gli apprendimenti⁴. Un miglioramento in termini di risultati può essere rilevato solamente laddove siano impiegate adeguate metodologie, garantite da una solida preparazione dei docenti⁵.

-
- 2 Per un'una riflessione critica sui criteri che devono orientare le politiche innovative – ispirate a sostenibilità e ottimizzazione dell'impatto educativo – vedi il contributo di ANTONIO CALVANI, *Le TIC nella scuola: dieci raccomandazioni per i policy maker*, «Form@re», 13(4), 2013, pp. 30-46.
- 3 La competenza riflessiva è trasversalmente presente nel dibattito pedagogico come condizione imprescindibile per la costruzione di sistemi formativi qualitativamente validi, in grado di garantire il ben-essere di studenti e docenti. A tale proposito si rimanda ai testi di LUIGINA MORTARI, *Aver cura della vita della mente*, Carocci, Roma, 2012; *Apprendere dall'esperienza: il pensare riflessivo nella formazione*, Carocci, Roma, 2003; *Ricerca e riflettere: la formazione del docente professionista*, Carocci, Roma, 2009. Per quanto riguarda invece il tema della *riflessività* situata all'interno dell'ambito delle nuove tecnologie – oltre al citato contributo di ANTONIO CALVANI 2013 – si segnalano: PKIRSTI ALA-MUTKA, *Mapping Digital Competence: Towards a Conceptual Understanding*, Seville, Institute for Prospective Technological Studies, 2011; ANUSCA FERRARI, *Digital Competence in Practice: An Analysis of Frameworks*, Seville, Institute for Prospective Technological Studies, 2012; JOSÉ JANSSEN e SLAVI STOYANOV, *Online consultation on experts' views on digital competence*, Seville, JRC-IPTS, 2012.
- 4 Nel suo contributo ANTONIO CALVANI 2013 sottolinea come storicamente si tenda a sovrastimare l'effetto positivo delle tecnologie sull'apprendimento. Per altre ricerche che hanno rilevato analoghi limiti in termini di efficacia vedi: ROBERT BERNARD ET AL., *How Does Distance Education Compare With Classroom Instruction? A Meta-Analysis of the Empirical Literature*, in *Review of Educational Research*, 74(3), 2004, pp. 379-439; THOMAS RUSSELL, *The no significant difference phenomenon: As reported in 355 research reports, summaries and papers*, North Carolina State University, Raleigh, 1999.
- 5 Nell'ambito dei contributi che indagano i risultati ottenuti in relazione alle competenze dei docenti e alle metodologie agite, vedi ad esempio: RUTH CLARK ET AL., *Efficiency in learning. Evidence Based Guidelines to Manage Cognitive Load*, S. Francisco, Wiley & Sons, 2006; JOHN HATTIE, *Visible Learning. A Synthesis of Over 800 Meta-Analyses Relating to Achievement*, London-New York, Routledge, 2009; JOHN HATTIE, *Visible Learning for Teachers. Maximizing Impact on Learning*, London-New York, Routledge, 2012.

A tale proposito, la letteratura evidenzia che l'atteggiamento dei docenti nei confronti delle tecnologie può essere determinato sia dalla propria filosofia di insegnamento sia dalle percezioni e dalle convinzioni circa le potenzialità della tecnologia⁶. Il deficit quantitativo e qualitativo dell'impiego delle nuove tecnologie può quindi essere in parte ricondotto al fatto che la maggior parte dei docenti si sia formata all'interno di un modello tradizionale e tradizionalista, interiorizzandone le regole, e non sviluppando non solo le strategie per una adeguata integrazione di tali risorse all'interno delle proprie pratiche ma nemmeno il desiderio di approfondire tale ambito⁷.

In questa cornice, risulta chiarificatrice una recente indagine OCSE⁸. I dati infatti confermano che in Italia quasi la metà dei docenti (48%) non ha ricevuto un training formale sull'uso delle nuove tecnologie per la didattica, e solo poco più di 1 su 3 (36%) si sente particolarmente preparato nell'utilizzarle.

Metodo, tema ed oggetto di indagine

L'analisi della letteratura qui presentata è stata condotta seguendo il processo a sei fasi definito *complex literary review*⁹:

1. selezione di un tema al fine di identificare e definire il problema di riferimento (*select a topic*);
2. sviluppo di uno strumento di analisi e discussione del problema (*develop the tools for an argument*);

-
- 6 Sul tema dell'atteggiamento dei docenti nei confronti delle nuove tecnologie e delle relative dinamiche di insegnamento si rimanda a FABIO DOVIGO, *L'iPad nella scuola primaria: il ruolo dell'atteggiamento degli insegnanti nell'uso del tablet in classe*, «Formazione & Insegnamento», XV(2), 2017, pp. 421-436. Per ulteriori riflessioni vedi: PEGGY ERTMER ET AL., *Examining teachers' beliefs about the role of technology in the elementary classroom*, «Journal of Research on Computing in Education», 32(1), 1999, pp. 54-72; PEGGY ERTMER ET AL., *Teacher Beliefs and technology integration practices: A critical relationship*, «Computers & Education», 59(2), 2012, pp. 423-435; COURTNEY BLACKWELL, *Teacher practices with mobile technology: integrating tablet computers into the early childhood classroom*, «Journal of Education Research», 7(4), 2013, pp. 1-25.
- 7 La difficile integrazione delle nuove tecnologie in contesti formativi caratterizzati da metodologie didattiche tradizionali è approfondita in ANTONIO CALVANI, *Alla ricerca di una ragion d'essere per le ICT nella scuola*, «Psicologia dell'Educazione», 6(3), 2012, pp. 293-300. Per ulteriori riflessioni in merito si segnalano: KAREN SHEINGOLD, *Restructuring for learning with technology: The potential for synergy*, «Phi Delta Kappan», 73(1), 1991, pp. 17-27; THOMAS RUSSELL ET AL., *Examining teacher technology use implications for pre-service and in-service teacher preparation*, «Journal of Teacher Education», 54(4), 2003, pp. 297-310.
- 8 Dati pubblicati nel rapporto OECD, *TALIS 2018 Results: Teachers and School Leaders as Lifelong Learners*, Vol. I, Paris, OECD Publishing, 2019.
- 9 Il processo di *complex literary review* è concettualizzato in LAWRENCE MACHI e BRENDA MCEVOY, *The literature review: Six steps to success*, University of La Verne, Corwin Press, 2016. L'analisi qui condotta fa riferimento alla rielaborazione metodologica proposta nel contributo di DANIELA FRISON, *La robotica educativa nei servizi educativi 0-6: un'analisi sistematica della letteratura*, «Form@re», 19(1), 2019, pp. 30-46.

3. raccolta e organizzazione delle risorse (*search the literature*);
4. identificazione e organizzazione dei dati (*survey the literature*);
5. analisi critica dei dati (*critique the literature*);
6. elaborazione della review (*write the review*).

Finalità dell'indagine è approfondire come si declina, a livello internazionale, la riflessione sul ruolo delle nuove tecnologie nei percorsi di formazione rivolti ai musicisti. Precisamente le domande che hanno guidato l'esplorazione del tema, in riferimento alle risorse rintracciate e con particolare attenzione ai processi instaurati a distanza, sono le seguenti:

- *quale relazione emerge tra aspetti qualitativi e quantitativi dei processi di apprendimento/insegnamento e nuove tecnologie?*
- *quali sono le condizioni per promuovere un impiego efficace e sostenibile delle nuove tecnologie?*

Raccolta, organizzazione e identificazione di risorse e dati

La ricerca e la raccolta della letteratura è stata condotta nei mesi di luglio/settembre 2020 mediante interrogazione delle banche dati accessibili dal Sistema Bibliotecario Atenei della Regione Toscana (SBART)¹⁰.

La ricerca è stata circoscritta agli articoli pubblicati negli ultimi due anni in lingua inglese richiamati dall'interrogazione mediante la seguente stringa: Music AND (Learning OR Teaching) AND (Distance OR E-Learning). La ricerca è stata affinata mediante la selezione degli argomenti "Music Education" e "Music". Sono stati esclusi i contributi non disponibili nelle banche dati *online* e quelli pubblicati da riviste non *peer-reviewed*.

Sono stati così identificati 580 contributi dei quali sono stati selezionati esclusivamente i contributi empirici o concettuali che comprendessero gli ambiti pre-accademici e accademici, e fossero attinenti al focus di ricerca. Dai 18 contributi risultanti sono state escluse 3 ricognizioni di esperienze¹¹ al fine di concentrarsi esclusivamente su fonti primarie di natura concettuale o empirica. Infine, è stato verificato che gli eventuali contributi elaborati da autori o gruppi di ricerca ricorrenti non si riferissero a progetti di ricerca sovrapponibili, circoscrivendo l'analisi a 15 contributi (fig. 1).

10 SBART è una federazione di sistemi bibliotecari degli Atenei toscani (Università di Firenze, Università di Pisa, Università di Siena, Scuola Superiore Sant'Anna, Università per Stranieri di Siena) e di altre realtà toscane, come la Rete Documentaria Senese che raccoglie la maggior parte delle biblioteche della provincia di Siena, Accademia della Crusca, Fondazione Franceschini e SISMELE.

11 Le tre ricognizioni di esperienze escluse, che meritano comunque di essere lette e conosciute, sono: LINDA THORNTON, *Music Education at a Distance*, «Journal of Music Teacher Education», 29(3), 2019, pp. 3-6; LINDA THORNTON, *Vision 2020 and beyond*, «Journal of Music Teacher Education», 29(1), 2020, pp. 3-6; MICHELE KASCHUB, *Making Music Education Future-Ready*, «Music Educators Journal», 106(4), 2020, pp. 19-20.

pubblicati negli ultimi due anni	20771
in lingua inglese	20473
appartenenti all'argomento "music" o "music education"	886
pubblicati su rivista peer-reviewed	641
disponibili su banca dati online	580
abstract attinenti al focus di ricerca	18
fonti primarie concettuali o empiriche	15

Fig. 1 - Processo di selezione della letteratura

I 15 contributi selezionati sono riportati di seguito, ciascuno con riferimento allo Stato in cui si è svolta la ricerca, l'anno di pubblicazione, tipologia di contributo, soggetti coinvolti o d'interesse per la ricerca.

N°	Autore/i	Anno di pubblicazione	Titolo	Tipologia di contributo	Soggetti coinvolti o d'interesse
1	Nedelcut, Pop & Chiorean (Romania)	2020	The level of musical competency training: a comparative study of full-time and distance students	Empirico	Studenti
2	Bitter (Stati Uniti)	2018	Creating a Constructivist Online Music Course for Community College Students: Theory and Practice	Concettuale	Studenti
3	Blake (Stati Uniti)	2018	Distance Learning Music Education	Concettuale	Studenti
4	Delle Monache, Comanducci, Buccoli, Zanoni, Sarti, Pietrocola, Berbenni & Cospito (Italia)	2019	A Presence – and Performance – Driven Framework to Investigate Interactive Networker Music Learning Scenarios	Empirico	Studenti
5	Biasutti (Italia)	2018	Strategies adopted during collaborative online music composition	Empirico	Studenti
6	Palazón & Giráldez (Spagna)	2018	QR codes for instrumental performance in the music classroom	Empirico	Studenti
7	Chi Wai Chen (Cina)	2020	Mobile composing: Professional practices and impact on students' motivation in popular music	Empirico	Studenti
8	Battersby (Stati Uniti)	2019	Reimagining Music Teacher Collaboration: The Culture of Professional Learning Communities as Professional Development Within Schools and Districts	Concettuale	Docenti

9	West & Clauhs (Stati Uniti)	2019	Peers Observing Peers: Exploring Cross-Institutional Observations and Dialogues Facilitated by Videoconferencing Software	Empirico	Studenti
10	Schmidt-Jones (Stati Uniti)	2020	The promise and challenge of online action research: Notes from a study of self-motivated online music learners	Empirico	Studenti
11	Cruywagen & Potgieter (Sudafrica)	2020	The world we live in: A perspective on blended learning and music education in higher education	Empirico	Studenti
12	Edward, Asirvatham & Johar (Sri Lanka)	2018	Effect of blended learning and learners' characteristics on students' competence: An empirical evidence in learning oriental music	Empirico	Studenti
13	Crawford & Jenkins (Australia)	2018	Making Pedagogy Tangible: Developing Skills and Knowledge Using a Team Teaching and Blended Learning Approach	Empirico	Docenti
14	Okan & Arapgirlioglu (Turchia)	2018	The effect of distance learning model on beginners' level violin instruction	Empirico	Studenti
15	Narita (Brazile)	2018	Informal Learning Practices in Distance Music Teacher Education: Technology (De)humanizing Interactions	Empirico	Docenti

Oltre a questa prima identificazione, le risorse selezionate sono state ulteriormente analizzate con particolare riferimento a:

- Focus d'interesse
- Nuove tecnologie considerate
- Strategie e tecniche di indagine

N°	Contributo	Focus d'interesse	Nuove tecnologie considerate	Strategie e tecniche di indagine
1	Nedelcut, Pop & Chiorean, 2020	Didattica a distanza	Piattaforma online con materiali per l'apprendimento	Studio di caso attraverso questionario strutturato
2	Bitter, 2018	Ambiente di apprendimento virtuale	YouTube e Finale NotePad	Report descrittivo
3	Blake, 2018	Didattica a distanza	-	Report descrittivo
4	Delle Monache, Comanducci, Buccoli, Zanoni, Sarti, Pietrocola, Berbeni & Cospito, 2019	Networked Music Performance (NMP)	InterMUSIC	Studio sperimentale integrato da interviste strutturate
5	Biasutti, 2018	Ambiente di apprendimento virtuale	Ambiente virtuale (piattaforma MOODLE) e strumenti di comunicazione sincroni e asincroni	Studio di caso integrato da video-osservazioni e interviste semi-strutturate
6	Palazón & Giráldez, 2018	Impiego dei dispositivi mobili	Codici QR associati a video letti attraverso smartphones o tablets	Studio di caso con metodo misto e trasversale, qualitativo

7	Chi Wai Chen, 2020	Processi di apprendimento	Garageband	Interviste strutturate pre e post sperimentazione
8	Battersby, 2019	Professional Learning Communities (PLC)	Google Hangouts, Google Chat, Google Communities, Google Docs e Moodle	Report descrittivo
9	West & Clauhs, 2019	Ambienti di apprendimento virtuali	Software di videoconferenza	Studio di caso condotto attraverso analisi qualitativa
10	Schmidt-Jones, 2020	Condizioni per l'apprendimento	Piattaforma Moodle, open education resources (OERs)	Ricerca-azione
11	Cruywagen & Potgieter, 2020	Aggiornamento del curriculum di studi	-	Studio di caso condotto attraverso focus-group
12	Edward, Asirvatham & Johar, 2018	Blended Learning Approach	Piattaforma Moodle	Studio sperimentale
13	Crawford & Jenkins, 2018	Blended Learning Approach	-	Embedded advanced mixed methodology
14	Okan & Arapgirlioglu, 2018	Didattica a distanza	Piattaforma su modello Learning Management System (LMS)	Studio sperimentale
15	Narita, 2018	Didattica a distanza	Piattaforma Moodle, Google Hangout, Twitter, Soundcloud	Report descrittivo

Analisi ed elaborazione dei dati

- *Quale relazione emerge tra aspetti qualitativi e quantitativi dei processi di apprendimento/insegnamento e nuove tecnologie?*

Da un punto di vista quantitativo le nuove tecnologie facilitano l'intrapresa di percorsi accademici e universitari di un grande numero di studenti, sostenendo in particolare coloro che vivono in luoghi diversi da quelli in cui è collocata l'istituzione formativa. Inoltre, l'uso delle tecnologie da un lato azzerà i costi e i tempi di trasferta, e dall'altro massimizza potenzialmente i tempi di collaborazione e discussione. La modalità a distanza garantisce anche un sistema capace di accogliere diversi ritmi di apprendimento, di personalizzare il proprio approccio alla materia, e offre agli studenti la facoltà di accedere ai contenuti quando, dove e quanto vogliono¹².

¹² La tematica della facilitazione all'accesso e alla fruizione di corsi di studio grazie anche alla flessibilità organizzativa offerta dai programmi integrati o condotti attraverso le nuove tecnologie è evidenziata in diversi contributi analizzati. Nello specifico si rimanda a: NELIDA NEDEL CUT ET AL., *The Level of Musical Competency Training: A Comparative Study of Full-Time and Distance Students*, «Review of Artistic Education», 19(1), 2020, pp. 140-148; CHAD WEST e MATTHEW CLAUHS, *Peers Observing Peers: Exploring Cross-Institutional Observations and Dialogues Facilitated by Videoconferencing Software*, «Journal of Music Teacher Education», 28(2), 2019, pp. 43-55; JANELLE BITTER, *Creating a Constructivist Online Music Course for Community College Students: Theory and Practice*, «Community College

L'impiego di piattaforme offre quindi caratteristiche che la configurazione tradizionale non può trattenere. Garantisce, ad esempio, l'azione sincrona o asincrona di diversi utenti – anche localizzati in diverse parti del mondo – su un unico documento o oggetto, dando modo di condividere e confrontarsi su idee e materiali, favorendo l'emergere e l'acquisizione di molteplici prospettive, creando le condizioni per sviluppare il pensiero critico e potenzialmente acquisire migliori competenze in qualsiasi area disciplinare¹³.

Al di là delle differenti caratteristiche e opportunità offerte dalle singole piattaforme impiegate, specifiche considerazioni possono essere avanzate per gli ambiti disciplinari trattati. Risultano positivi, infatti, i punteggi ottenuti dai fruitori a distanza nelle ricerche che si sono concentrate principalmente su materie teoriche. In particolare, la proposta di corsi di teoria ed analisi musicale¹⁴, e composizione¹⁵. In questo caso il setting online risulta una potenziale risorsa grazie alla possibilità per lo studente di ricevere un *feedback* immediato¹⁶, di promuovere nuove modalità di relazione e collaborazione¹⁷, di incrementare la motivazione all'apprendimento¹⁸, di acquisire autonomia aumentando la capacità di fissare i propri obiettivi¹⁹.

The virtual environment was considered adequate for managing compositional activities such as defining the context, experimenting, arranging the online meetings, listening to and selecting the sound material, and constructing the music piece. In addition, the platform was a useful

support for working in a more systematic way than they normally do. The platform and the online tools provided the appropriate stimulus and fortified the participants' impression of a community of practice²⁰.

La comunicazione mediata dalle tecnologie trattiene tuttavia diversi limiti. In merito alla costruzione di una piattaforma per le discipline di teoria e analisi musicale, ad esempio, si segnala che

all of the long-term participants, and several of the dropouts, expressed at least one difficulty with using the site. Among the problems brought to my attention were trouble using or remembering passwords; preferences, (...); trouble navigating to their discussion forum from the home page; difficulty uploading large files; and difficulty reading the discussion in its default display mode. One participant dropped out (...) cited the "unfriendly" nature of the site²¹.

Un quadro della complessità dell'esperienza vissuta dagli studenti alle prese con ambienti virtuali predisposti per la collaborazione e, nello specifico, per l'interazione musicale e la pratica della musica d'insieme è invece offerto da Delle Monache e collaboratori²². Gli autori evidenziano che le possibili interferenze sulla percezione delle caratteristiche metriche, melodiche, espressive e articolatorie, possano influenzare negativamente l'efficacia della performance musicale online.

Infine, collocando il fenomeno in una prospettiva più ampia, le problematiche pratiche nell'applicazione dei modelli di didattica con le nuove tecnologie si moltiplicano ed includono:

the resistance of lecturers to change from traditional well-known methods of teaching and learning to developing an online pedagogy, a sphere in which they lack experience, confidence, teaching material and assessment criteria; the lack of availability of personal computers with appropriate software programs for lecturers and students; the absence of stable Internet connectivity, which means that slow dial-up speed will hamper the teaching and learning process²³.

Per quanto riguarda gli aspetti qualitativi, se alcuni studi non rilevano significative differenze tra l'approccio in presenza e a distanza, altri mettono invece in luce come i programmi a distanza siano intrapresi con maggior profitto solamente da studenti già impegnati in contesti lavorativi²⁴. In

20 In MICHELE BIASUTTI 2019, p. 488.

21 In CATHERINE SCHMIDT-JONES 2020, p. 380.

22 STEFANO DELLE MONACHE ET AL., *A Presence-and Performance-Driven Framework to Investigate Interactive Networked Music Learning Scenarios*, «Wireless Communications and Mobile Computing», 2019, pp. 1-20.

23 In SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER, *The world we live in: A perspective on blended learning and music education in higher education*, «TD: The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa», 16(1), 2020, pp. 1-9: 3.

24 SONER OKAN e HASAN ARAPGIRLIOĞLU 2018 definiscono le due modalità *interchangeable when needed*, mentre risultati differenti si possono individuare nel contributo di NELIDA NEDELJUT ET AL. 2020.

Enterprise», 24(2), 2018, pp. 55-67; CHAMILA EDWARD ET AL., *Effect of blended learning and learners' characteristics on students' competence: An empirical evidence in learning oriental music*, «Education and Information Technologies», 23(6), 2018, pp. 2587-2606; SONER OKAN & HASAN ARAPGIRLIOĞLU, *The Effect of Distance Learning Model on Beginners' Level Violin Instruction*, «Turkish Online Journal of Distance Education», 20 (1), 2018, pp. 1-16.

13 Per le differenti e ulteriori opportunità che le nuove tecnologie offrono nei contesti di apprendimento vedi CHAMILA EDWARD ET AL. 2018 e CHAD WEST e MATTHEW CLAUHS 2019.

14 Vedi JANELLE BITTER 2018.

15 Vedi i contributi di MICHELE BIASUTTI, *Strategies adopted during collaborative online music composition*, «International Journal of Music Education», 36(3), 2019, pp. 473-490 e JASON CHI WAI CHEN, *Mobile composing: Professional practices and impact on students' motivation in popular music*, «International Journal of Music Education», 38(1), 2019, pp. 147-158.

16 La fondamentale funzione del feedback immediato è qui riportata da JOSÉ PALAZÓN e ANDREA GIRÁLDEZ, *QR codes for instrumental performance in the music classroom*, «International Journal of Music Education», 36(3), 2018, pp. 447-459.

17 MICHELE BIASUTTI 2019; CATHERINE SCHMIDT-JONES, *The promise and challenge of online action research: Notes from a study of self-motivated online music learners*, «Action Research», 18(3), 2020, pp. 372-386.

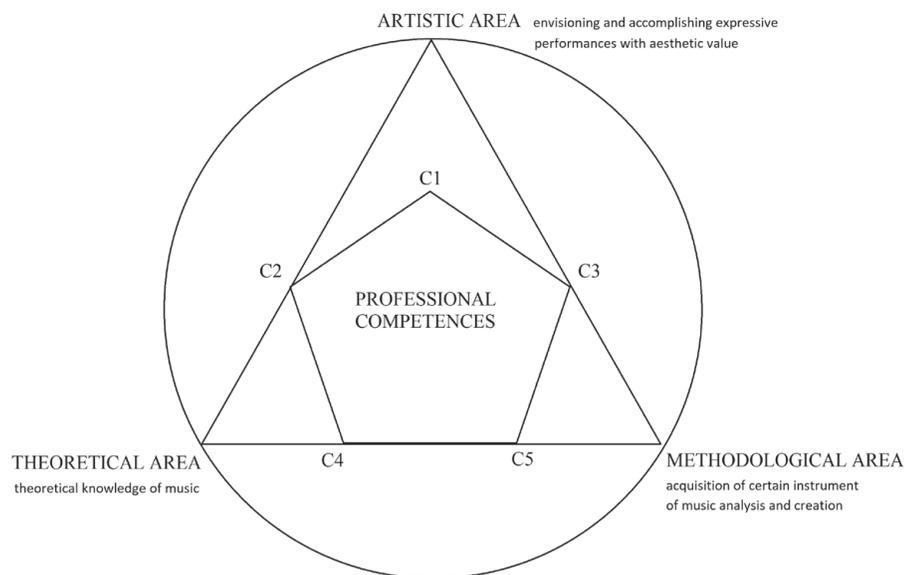
18 Promuovere i processi collaborativi e cooperativi tra studenti rimane uno dei punti fondamentali di qualsiasi programma di studio, anche a distanza. In particolare, per quanto riguarda la letteratura presa in esame, approfondiscono questa dimensione JASON CHI WAI CHEN 2019 e CATHERINE SCHMIDT-JONES 2020.

19 Vedi FLÁVIA MOTOYAMA NARITA, *Informal Learning Practices in Distance Music Teacher Education: Technology (De)humanizing Interactions*, «Action, criticism, & theory for music education», 17, 2018, pp. 57-78.

grado quindi di un buon livello di autonomia e consapevolezza nella materia di studio, con la relativa possibilità di un'applicazione concreta delle discipline trattate. Tale conclusione è supportata dai risultati migliori ottenuti dagli studenti che frequentano programmi a distanza nella capacità di esecuzione e di analisi del repertorio rispetto ai loro colleghi in presenza. In questa prospettiva, la didattica a distanza sembra allora un'ottima strategia

for developing practical competencies, which are not correlated with the education they received prior to enrolling in the Bachelor programme, but rather to the practical activity carried on during their education, their workplace or by participating in productions of artistic ensembles they are part of²⁵.

Tuttavia, approfondendo l'analisi delle competenze acquisite (fig. 2), emerge che solo nel caso del descrittore C.4 gli studenti a distanza ottengono risultati migliori dei loro colleghi impegnati in un percorso in presenza. I punteggi risultano invece paragonabili per le due dimensioni di competenza C.2 e C.3, e più bassi per C.1 e C.5.



- C1. Building a correct relationship between the musical text and the sound structure (with a medium level of difficulty), based on the abilities of hearing and writing-reading acquired (including inner hearing)
- C2. Correct use of the basic elements of the classic writing techniques and of the fundamental methods of musical analysis
- C3. Classification of music works based on arguments and identification and description of the genre's characteristics and of the main music styles
- C4. Correct and functional use of the basic elements of the performance techniques (vocal – specifically choral – and instrumental initiation)
- C5. Organizing and conducting vocal and instrumental groups in schools, also through elementary technical assistance for music productions

Fig. 2 - Gruppi di competenze professionali relativi alle aree di contenuto²⁶

25 In NELIDA NEDEL CUT ET AL. 2020, pp. 147-148.

26 In NELIDA NEDEL CUT ET AL. 2020, p. 142.

- Quali sono le condizioni per promuovere un impiego efficace e sostenibile delle nuove tecnologie?

Il bisogno di un contesto concreto di applicazione, confronto e condivisione è ritenuto fondamentale al fine di rendere efficace l'impiego delle nuove tecnologie all'interno dei contesti di apprendimento: tempi e spazi in cui gli studenti possano costruire la loro conoscenza attraverso l'applicazione dei contenuti appresi, confrontando le esperienze e condividendo i risultati attraverso l'incontro, il dialogo e la discussione²⁷.

In primo luogo, il limite di applicazione delle metodologie didattiche a distanza risiede allora nelle caratteristiche delle risorse tecnologiche impiegate. Se per alcuni ambiti disciplinari – come la musica d'insieme²⁸ – questa strategia sembra in tutti i casi difficilmente implementabile, è opportuno considerare anche che se le piattaforme non sono disegnate per supportare indagini o domande, esse divengono potenzialmente scoraggianti e demotivanti per supportare qualsiasi corso di studi. In particolar modo per gli utenti meno autonomi nella materia ma anche per gli stessi docenti²⁹.

In secondo luogo, è proprio l'impostazione metodologica ed il bagaglio culturale dei docenti a segnare un confine per l'applicazione di metodologie innovative attraverso le nuove tecnologie. A loro è richiesto di essere ben disposti ad un cambiamento dell'impostazione metodologica e molto motivati, dedicando del tempo all'acquisizione di tecniche e contenuti³⁰.

La riflessione si sposta allora sulle competenze richieste al docente nel definire – a seconda del corso di studi – l'architettura didattica più opportuna, nonché le strategie per realizzarla attraverso le nuove tecnologie. A tale proposito, si evidenzia come possa risultare necessario stimolare reti di condivisione, scambio e dialogo (PLC), sfruttando – ancora una volta – le potenzialità degli ambienti virtuali³¹.

27 I processi di acquisizione di conoscenze e competenze, per risultare significativi, necessitano di contesti concreti di applicazione, riflessione e condivisione. Tale prospettiva, nella letteratura analizzata, emerge in particolare dai contributi di JANELLE BITTER 2018 e NELIDA NEDEL CUT ET AL. 2020.

28 Vedi STEFANO DELLE MONACHE ET AL. 2019.

29 Per quanto riguarda le caratteristiche funzionali ad una didattica efficace per mezzo di piattaforme online, si rimanda al allo studio condotto da CATHERINE SCHMIDT-JONES 2020.

30 Sulle difficoltà nel promuovere transizioni metodologiche vedi JOSÉ PALAZÓN e ANDREA GIRÁLDEZ 2018 e SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020.

31 Sul tema, oltre al contributo di CHAD WEST e MATTHEW CLAUHS 2019, anche SHARYN BATTERSBY, *Reimagining music teacher collaboration: The culture of professional learning communities as professional development within schools and districts*, «General Music Today», 33(1), 2019, pp. 15-23; RENÉE CRAWFORD e LOUISE JENKINS, *Making pedagogy tangible: Developing skills and knowledge using a team teaching and blended learning approach*, «Australian Journal of Teacher Education», 43(1), 2018, pp. 127-142.

Online PLCs can emerge as a solution (...) The process of being able to dispense advice, seek advice and guidance, work through lesson planning, and reflect makes PLCs an invaluable resource for teachers (...). Team members who are engaged in reflecting, collaborating, and participating in a negotiation of shared decision making about their craft not only feel better about their profession but also realize the gains for student learning (...) It is also vital that music specialists work together within the district to ensure a cohesive, consistently developing, and strong music program³².

Le nuove tecnologie, laddove esse siano in grado di favorire la costruzione di reti professionali, di scambio e di confronto sulle pratiche didattiche agite, offrono infatti favorevoli condizioni per l'intrapresa di processi tras-formativi.

The participants were motivated because they enjoyed sharing their expertise and learning from one another. They recognized that collaboration through collective responsibility was a best practice crucial to the positive transformation of their programs³³.

[Participants] expressed they became more self-aware, began to see beyond their local institutions, and started to identify and question their own assumptions about music education (...) growing in confidence, and developing a teacher identity³⁴.

Con l'obiettivo di rispondere alle diverse esigenze di un vasto numero di studenti, valutate le potenzialità e considerati i limiti tecnici dei dispositivi e metodologici dei docenti per affrontare e sostenere una transizione così significativa, le modalità miste o multimodali (*blended o multimodal approaches*) sembrano allora rappresentare una concreta ed efficace opportunità di implementazione delle nuove tecnologie all'interno dei contesti formativi³⁵.

Un approccio misto o multimodale, che includa l'adozione delle nuove tecnologie anche promuovendo la didattica a distanza, può infatti da un lato stimolare i docenti nell'approfondimento di tecniche e strategie fino a quel momento sconosciute e dall'altro garantire una esperienza qualitativamente migliore agli studenti³⁶. Cruywagen e Potgieter³⁷, ad esempio, riferendosi al modello multimodale di Picciano³⁸, individuano

32 In SHARYN BATTERSBY 2019, p. 19.

33 *Ivi*, p. 18.

34 In CHAD WEST e MATTHEW CLAUHS 2019, pp. 50-52.

35 La tematica degli approcci misti o multimodali è approfondita nei contributi di SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020, CHAMILA EDWARD ET AL. 2018 e RENÉE CRAWFORD e LOUISE JENKINS 2018.

36 Vedi SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020.

37 *Ibid.*

38 ANTHONY PICCIANO, *Blending with purpose: The multimodal model*, «Journal of the Research Center for Educational Technology», 5(1), 2009, pp. 4-14.

sei caratteristiche per un efficace intervento formativo in ambito musicale integrato dalle possibilità offerte dalle nuove tecnologie:

1. the sharing of content (e.g. text documents, the Internet links to websites and mashups);
2. social/emotional support (e.g. oral communication);
3. dialectic/questioning activities (e.g. online discussion boards);
4. reflection as pedagogical strategy (e.g. online journals);
5. student collaboration to generate content that could be shared (e.g. wikis);
6. synthesising, evaluating and assessing learning as objectives³⁹.

In questa cornice, la letteratura⁴⁰ rileva che gli studenti impegnati in un percorso *blended* ottengono risultati migliori di quelli iscritti ai corsi tradizionali, sottolineando anche come tale metodologia possa essere applicata anche nella stessa formazione dei docenti. In quanto

the blended learning and team teaching approach provided a way (...) to negotiate their role as both a learner and teacher, linking theory to practice in a highly contemporary and innovative way⁴¹.

Conclusioni

In una realtà dove qualsiasi diploma o laurea possono essere ottenuti *a distanza*, anche i percorsi rilascianti titoli in discipline musicali stanno aumentando⁴² e già molti autori si sono occupati di indagare il *trend* di crescita dell'educazione musicale in forma online e a distanza⁴³. La letteratura

39 In SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020, p. 4.

40 Vedi CHAMILA EDWARD ET AL. 2018.

41 In RENÉE CRAWFORD e LOUISE JENKINS 2018, p. 139.

42 Per una ricognizione delle diverse tipologie di indagine intraprese a livello internazionale sulla tematica dell'educazione musicale a distanza si rimanda al contributo di JODY NEAL BLAKE, *Distance Learning Music Education*, «Journal of Online Higher Education», 2(3), 2018, pp. 1-23.

43 Oltre agli studi già citati pubblicati negli ultimi due anni (JODY NEAL BLAKE 2018; NELIDA NEDELFCUT ET AL. 2020.; CHAMILA EDWARD ET AL. 2018; SONER OKAN e HASAN ARAPGIRLIOĞLU 2018), per ulteriori contributi che hanno indagato le dinamiche di crescita dell'educazione musicale a distanza in tempi meno recenti vedi: NANCY BARRY, *Integrating web based learning and instruction into a graduate music education research course: An exploratory study*, «Journal of Technology in Music Learning», 2(1), 2003, pp. 2-8; TIMOTHY GROULX e PATRICK HERNLY, *Online master's degrees in music education: The growing pains of a tool to reach a larger community*, «Update: Applications of Research in Music Education», 28(2), 2010, pp. 60-70; KIMBERLY WALLS, *Distance learning in graduate music teacher education: Promoting professional development and satisfaction of music teachers*, «Journal of Music Teacher Education», 18(1), 2008, pp. 55-66; CAROL JOHNSON, *Teaching music online: Changing pedagogical approach when moving to the online environment*, «London Review of Education», 15(3), 2017, pp. 439-456; CAROL JOHNSON, *Undergraduate online music course offerings rising exponentially: A research study*. Paper presented at 10th International Conference for Research in Music Education, Bath Spa University, 2017; DANIEL ALBERT, *Online versus traditional master of music in music*

concorda che tra le principali motivazioni a sostegno della formazione a distanza – ed il relativo incremento della proposta da parte delle istituzioni – vi siano la maggior flessibilità offerta⁴⁴, gli aspetti professionali⁴⁵ ed economici⁴⁶.

In termini di efficacia, i contributi presi in esame mostrano che se da un lato i due sistemi formativi sembrano interscambiabili⁴⁷, dall'altro risultano evidenti alcune carenze sul piano della creazione di condizioni adeguate all'acquisizione di determinate competenze⁴⁸. A questo proposito – evidenziando tuttavia come ancora non esista una letteratura adeguata alla valutazione dell'efficacia degli approcci metodologici per la formazione a distanza e nello specifico in ambito musicale⁴⁹ – risulta comunque possibile individuare tre condizioni fondamentali da curare per una possibile integrazione efficace delle tecnologie nei contesti formativi:

1. diffusione di dispositivi e caratteristiche delle piattaforme⁵⁰;
2. competenze dei docenti⁵¹;

education degree programs, «Journal of Music Teacher Education», 25(1), 2015, pp. 52-64; THEANO KOUTSOUPIDOU, *Online distance learning and music training: Benefits, drawbacks and challenges*, «Open Learning», 29(3), 2014, pp. 243-255; RONALD KOS e ANDREW GOODRICH, *Music teachers' professional growth: Experiences of graduates from an online graduate degree program*, «Visions of Research in Music Education», 2012, pp. 1-26; GENA GREHER, *If you build it ...: A distance-learning approach for music teacher licensure test preparation*, «Journal of Music Teacher Education», 16(2), 2007, pp. 61-74; DAN KEAST, *A constructivist application for online learning in music*, «Research and Issues in Music Education», 7(1), 2009, pp. 1-7.

44 Vedi i contributi di DANIEL ALBERT 2015 e RONALD KOS e ANDREW GOODRICH 2012.

45 Vedi NELIDA NEDEL CUT ET AL. 2020.

46 Il ruolo delle nuove tecnologie nel facilitare l'accesso ai percorsi formativi, anche attraverso un abbattimento dei costi, rimane un aspetto trasversalmente riconosciuto da gran parte della letteratura. In particolare, si rimanda alle riflessioni di DANIEL ALBERT 2015 e CHAD WEST e MATTHEW CLAUHS 2019.

47 Vedi l'analisi condotta in SONER OKAN e HASAN ARAPGIRLIOĞLU 2018.

48 Vedi lo studio di NELIDA NEDEL CUT ET AL. 2020.

49 Una interessante riflessione in merito si trova in KEYTH DYE, *Student and instructor behaviors in online music lessons: An exploratory study*, «International Journal of Music Education», 34(2), 2016, pp. 161-170.

50 Una adeguata diffusione di *devices* – e la loro relativa configurazione per la didattica – nonché le caratteristiche delle piattaforme impiegate, sono elementi centrali per un efficace intervento formativo attraverso le nuove tecnologie. Oltre ai contributi analizzati che approfondiscono questo argomento (SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020; CATHERINE SCHMIDT-JONES 2020; STEFANO DELLE MONACHE ET AL. 2019) si rimanda alle ricerche di GREGG BENNETT e FREDERICK GREEN, *Student learning in the online environment: No significant difference?*, «Quest», 53(1), 2001, pp. 1-13 e HOLLY RILEY ET AL., *Low latency audio video: Potentials for collaborative music making through distance learning*, «Update: Applications of Research in Music Education», 34(3), 2016, pp. 15-23.

51 La formazione dei docenti è una dimensione trasversale e condivisa come condizione fondamentale per la riuscita di qualsiasi intervento formativo. In questo ambito si può far riferimento a CAROL JOHNSON 2017; KIMBERLY WALLS 2008; SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020; JOSÉ PALAZÓN e ANDREA GIRÁLDEZ 2018; SHARYN BATTERSBY 2019; CHAD WEST

3. strutturazione del curriculum⁵².

In questa cornice, la combinazione accurata delle migliori componenti della formazione in presenza e a distanza (*blended* o *multimodal approach*) è individuata come uno dei più promettenti approcci all'insegnamento⁵³: in grado di incoraggiare e promuovere la partecipazione degli studenti, nonché la capacità di ragionamento, impegno e acquisizione di competenze⁵⁴, e facilitando i processi di collaborazione⁵⁵. In linea allora con le considerazioni sulla difficoltà di ricreare virtualmente tutte le condizioni per la realizzazione di quell'ampio ventaglio di opportunità che caratterizza un percorso di formazione in discipline musicali, e le difficoltà di una rapida transizione a metodologie non padroneggiate da parte dei docenti, sembra opportuno auspicare un approfondimento dell'applicazione degli approcci multimodali o misti quali possibilità concreta per l'implementazione di percorsi coadiuvati, integrati o condotti per mezzo e con le nuove tecnologie.

e MATTHEW CLAUHS 2019; RENÉÉ CRAWFORD e LOUISE JENKINS 2018; GREGG BENNETT e FREDERICK GREEN 2001; JODY NEAL BLAKE 2018. Si segnala infine anche la riflessione di DAVID HEBERT, *Five challenges and solutions in online music teacher education*, «Research and Issues in Music Education», 5(1), 2007, pp. 1-10.

52 Vedi i contributi di SONIA CRUYWAGEN e HETTA POTGIETER 2020, CHAMILA EDWARD ET AL. 2018 e RENÉÉ CRAWFORD e LOUISE JENKINS 2018.

53 Per una riflessione approfondita vedi HUNG CHUAN YEN e CHUN YI LEE, *Exploring problem-solving patterns and their impact on learning achievement in a blended learning environment*, «Computers and Education», 56(1), 2011, pp. 138-145.

54 Vedi SIOBHAN SMYTH ET AL., *Students' experiences of blended learning across a range of postgraduate programmes*, «Nurse Education Today», 32(4), 2012, pp. 464-468.

55 La relazione tra distanza fisica dei soggetti e promozione o inibizione delle condotte collaborative è stata molto approfondita. Per una panoramica su questa tematica si rimanda a KATERINA KABASSI ET AL., *Evaluating e-learning management system for blended learning in Greek higher education*, «Springer Open Journal», 5(101), 2016, pp. 1-12; ALISON CARR-CHELLMAN ET AL., *Burrowing through the network wires: does distance detract from collaborative authentic learning?*, «Journal of Distance Education», 15(1), 2000, pp. 39-62; MARTHA GABRIEL, *Learning together: Exploring group interactions online*, «Journal of Distance Education», 19(1), 2004, pp. 54-72; HYŎ JEONG SO e THOMAS BRUSH, *Student perceptions of collaborative learning, social presence and satisfaction in a blended learning environment: relationships and critical factors*, «Computer Education», 51, 2008, pp. 318-336.

Premessa

Lucca, città dalle straordinarie tradizioni musicali, riserva continue sorprese e curiosità. La ricchezza di documenti, di storie e di aneddoti sulle sue vicende musicali è tale che incrociare spunti e argomenti da approfondire è quasi inevitabile. È sufficiente incuriosirsi e seguire le impronte della storia, per fare magnifiche passeggiate nel passato e, attraversando luoghi ed incontrando persone dal fascino indiscutibile, ritrovare i gesti, i colori, le parole e i suoni che hanno tracciato il profilo di un'epoca.

Quella complessa matassa che è la storia della musica, e quindi la sua distribuzione nel tempo e nella società, si districa guardando attraverso il vissuto di numerose ed eterogenee figure che, tra loro in sinergia, rappresentano quell'*humus* in cui la sostanza artistico-musicale si è sviluppata ed ha progredito. Il musicista, certamente il più appariscente tra i protagonisti, è però solo uno degli attori di questa vicenda ed è quindi necessario avere una panoramica più ampia. Certo, non è facile speculare in tutte le direzioni, su tutti i soggetti e in tutte le loro azioni innervatesi all'interno

* **Massimo Lombardi** si è laureato in *Chitarra classica* presso il Conservatorio G. Cantelli di Novara sotto la guida di Mario Dell'Ara, ottenendo il massimo dei voti; successivamente si è perfezionato con Guido Margaria. Dedicatosi alla musica antica e barocca, che esegue su strumenti storici, ha studiato con Paul Beier presso la sezione di *Musica Antica* della Civica Scuola di Musica di Milano ed ha partecipato a corsi e *mastreclass* tenuti da Opkinson Smith, Rolf Lislevand e Ugo Nastrucci. Attivo concertista sia come solista che in *ensemble*, si esibisce in Italia e all'estero, in occasione di importanti manifestazioni e rassegne. Ha suonato in diretta nelle emittenti radiofoniche Radio Rai Tre, RSI e Radio24. Ha realizzato numerose registrazioni discografiche edite da Opus 111, Stradivarius, Tactus, Elegia Classics, etc. Si è laureato in *Musicologia* presso l'Università degli Studi di Milano, ottenendo pieni voti assoluti e lode. Ha pubblicato saggi di argomento musicologico. In ambito musicoterapico, ha ottenuto, con il massimo dei voti, il titolo di *Tecnico del modello Benenzon*, presso il Centro Musicoterapia Benenzon Italia di Torino. Per il Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino è docente dei corsi di *Intavolature di liuto e loro trascrizione e Pratica dell'accompagnamento estemporaneo*; di *Liuto* nei corsi di musica antica, *Hip Summer School* di Stella (SV). Insegna *Liuto* presso l'Accademia di Guitare Actuelle di Torino; *Chitarra e Musica d'insieme* presso il Liceo musicale "P. Gobetti" di Omegna (VB).

della pratica musicale; non è facile tracciare una mappa di tutte le relazioni tra le componenti del sistema socio-musicale. I comportamenti musicali, le loro cause, i loro effetti e la società stessa, rispecchiandosi tra loro reciprocamente, parteciparono ed influenzarono il processo artistico-produttivo che disegnò la storia musicale nel suo complesso. Tuttavia, per semplificare la questione e per tracciare a grandi linee uno schema dentro cui orientarsi, è possibile individuare quattro principali soggetti d'interesse: *a)* il compositore; *b)* l'esecutore; *c)* il pubblico; *d)* l'editore.

Con una visione *gestaltica* – cioè che tende a considerare il risultato come qualcosa di più della sola somma degli elementi – ogni ricerca musicologica, anche se poggiate sugli stessi costituenti, diviene per sua natura sempre originale. In quest'ottica e in questo specifico lavoro – che evidentemente tratta solo una combinazione tra le molte possibili – sostanzialmente verrà proposta un'immagine storica che avrà nel suo codice genetico sia gli aspetti oggettivi (documenti e città di Lucca) che quelli soggettivi (i miei interessi e punti di osservazione), tutti, giocoforza, imprescindibili.

Fare musica

Non credo che *fare musica* sia un concetto astratto! Sia la musica in sé, sia farla, sono questioni di assoluta concretezza. Tutto prende sostanza quando la società, quindi le persone e le loro interazioni culturali, sono in grado di *stimolarne la creazione* e di *consumarne il prodotto* musicale. Si tratta in fondo della più banale legge di mercato: il bisogno del consumatore sollecita la produzione di un bene che, attraverso la distribuzione, porta al soddisfacimento del consumatore. È un ciclo, un flusso; può sembrare banale, ma di fatto, in questo lavoro si scorge proprio questo processo.

Avvicinandoci all'oggetto proposto in questo studio e ragionando sulla città di Lucca, è pacifico che le nicchie di vita musicale di cui si potrebbe discorrere sono tantissime; di conseguenza, dovendo ovviamente restringere il campo – e volendo anche assecondare le mie inclinazioni e un mio personale interesse professionale – rimarrò in un'area legata al repertorio chitarristico del Seicento.

Nel panorama musicale del sec. XVII, la richiesta artistica era certamente ovunque molto connessa al piacere e al diletto di saper suonare uno strumento e, in questo senso, la *chitarra spagnola* fu certamente protagonista. Ritenuta accessibile e versatile, soprattutto se suonata con la tecnica degli accordi, era particolarmente adatta per dilettarsi sia da soli che in compagnia, per eseguire danze alla moda, o per accompagnare il canto di villanelle famose. Pensandoci, per certi versi, tutto ciò è molto vicino a quanto accade oggi e assomiglia molto all'attuale pratica, non solo amatoriale, della musica più di consumo.

Ad ogni modo, i chitarristi di fama in Italia non erano pochi e la diffusione dello strumento e della sua letteratura (didattica e musicale) fu, come prima accennato, consequenziale alla legge di *richiesta/offerta*; quindi ampissima.

Così, navigando per questi mari, ho incontrato *Giovanni Badessa bitontino*¹; musicista interessante e un po' misterioso; chitarrista che in qualche modo ebbe a che fare con la città di Lucca. Non è dato sapere se vi soggiornò, ma la sua opera certamente vi elesse domicilio.

Sull'autore

Come spesso accade quando si indaga su autori del Seicento, le notizie sulla vita di Giovanni Battista Badessa sono poche e abbastanza confuse. Di lui si sa che nacque a Bitonto (nell'attuale provincia di Bari) tra la fine del sec. XVI e l'inizio di quello successivo; non si conosce la precisa data di nascita, anzi: è questa un'incognita ancora in discussione.

È probabile che, tra le tre date ipotizzabili – 15 febbraio 1573; 5 dicembre 1580 e 24 gennaio 1597 – sia quest'ultima la più verosimile; ciò perché apparirebbe maggiormente coerente con gli anni delle sue pubblicazioni: la prima (1627) a 30 anni e l'ultima a 55. In ogni caso, al di là delle ipotesi, il quesito è ancora irrisolto².

Le opere a noi giunte sono quattro:

- CORONA DI VAGHI FIORI OVERO NUOVA INTAVOLATURA DI CHITARRA ALLA SPAGNOLA. Con la quale ciascuno potrà da se stesso con ogni agilità impararla à sonare, e s'insegna ancò il modo d'accordarla, à requisitione de' virtuosi. Corretta & di Nova aggiunta accresciuta. Di Gio: Battista Abadessa di Bitonto[...] Stampa del Gardano. IN VENETIA 1627. Apresso Bartholomeo Magni³.
- CESPUGLIO DI VARI FIORI, Overo intavolatura de Chitarra Spagnuola. Dove, che da sé stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità, e brevità. Et il modo d'accordare, con alcune Canzonette da Cantarsi a' una, due, e tre voci sopra il Cimbalo, ò altri Instrumenti, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola. DI GIO. BATISTA ABATESSA BITONTINO. In Fiorenza, Per Zanobi Pignoli, Nella stamperia Vecchia. 1637. Con licenza de' Superiori.
- INTESSITURA DI VARI FIORI Overo Intavolatura di Chitarra alla

1 GIOVANNI BATTISTA BADESSA, anche Abatessa, Abadessa, Abbatessa; da Grove Music Online, consultato il 25 agosto 2020.

2 LEONARDO LOSPALLUTI, *Giovanni Battista Abatessa, chitarrista e compositore bitontino della prima metà del Seicento*, in Studi Bitontini, Centro Ricerche di Storia Bitontina, n. 44, dicembre 1966, pp. 59-68.

3 Titolo tratto da www.applications.library.appstate.edu/music/guitar/1627abatessa.html, consultato il 4 febbraio 2020.

Spagnola. Dove si mostra il vero modo, che ciascuno da se stesso potrà imparare con facilità il sonare, & accordare; con diverse sonate, e Passagagli, con alcune Villanelle, & Ottave Siciliane esemplari da cantarsi con detta Chitarra. DI GIO. BATTISTA BADESSA BITONTINO. IN ROMA, & LUCCA, Appresso i Pieri, e i Paci, & c. MDCLII. Con licenza de' Superiori⁴.

- GHIRLANDA DI VARI FIORI, Overo Intavolatura DI GHITARRA SPAGNOLA Dove, che da sé stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità, e brevità DI GIO. BATTISTA ABBATESSA BITONTINO. In Milano, Appresso Lodovico Monza Stamp. Alla Piazza de' Merc. Con lic. de' Sup.

L'Intessitura di vari Fiori

Scorrendo l'elenco delle opere nate dalla mano di Giovanni Battista Badessa, al terzo posto della lista, cattura l'attenzione una scritta tutt'altro che irrilevante per chi si occupa di studi sulla musica lucchese: [...] IN ROMA, & LUCCA, Appresso i Pieri, e i Paci, & c. MDCLII.

Nonostante la straordinaria vivacità musicale della città di Lucca, la pubblicazione di un tomo per la *chitarra spagnola*, per giunta di un autore forestiero, non è un fatto così scontato, anzi è molto affascinante e quanto meno meritevole di un approfondimento.

Il contenuto del volumetto risponde alle caratteristiche più tipiche delle pubblicazioni per chitarra spagnola dell'epoca. Il frontespizio propone il titolo dell'opera, la sintesi del contenuto, l'indicazione dell'autore e degli editori, l'anno di stampa. Come in tutte le opere di Giovanni Battista Badessa, non si rileva alcuna dedica.

Il volume è composto da 32 pagine, è stampato in formato oblungo ed ha una dimensione di circa cm 15,6×11.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di vari fiori* (1652), frontespizio⁵

L'avvertimento didattico

Era frequente che i chitarristi, nei volumi destinati al loro strumento, iniziassero il tomo con una pratica spiegazione didattica riguardante le posizioni degli accordi, il modo di accordare lo strumento e la maniera di accordarne molti insieme⁶. In questa sezione dell'intavolatura di Giovanni Battista Badessa è inserita una vera perla: si tratta di una descrizione circa il *Modo d'accordare l'Arpèta per sonare in concerto con la Chitarra*. La pratica del suonare insieme con detti strumenti è consequenzialmente dichiarata come una usanza – se non indispensabile – quanto meno auspicata e

5 Immagine su gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, prot. 104/20 del 28 maggio 2020.

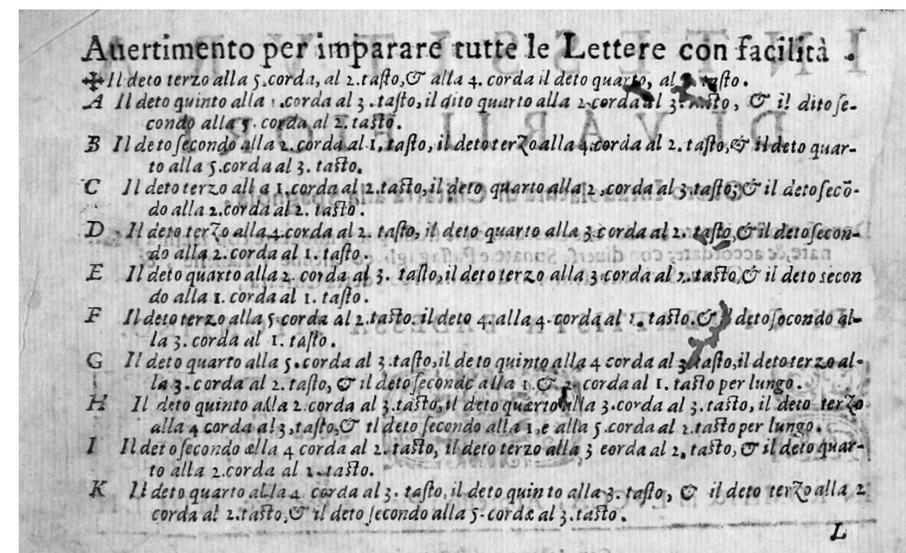
6 Un esempio dello stesso autore: GIOVANNI BATTISTA ABBATESSA BITONTINO, *Ghirlanda di vari fiori, overo intavolatura di Chitarra Spagnola* [...], Milano, Ludovico Monza, ca. 1650, p. 4; c/o Biblioteca Franzoniana di Genova, Collezione Remondini, Codice ISIL: IT-GE0383, Codice RISM: I-Gremondini, disponibile su www.imspl.org, consultato il 28 gennaio 2020. Altro esempio di autore diverso: CARLO CALVI, *Intavolatura di chitarra e chitarriglia* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1645, p. 6; c/o Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, disponibile su www.bibliotecamusica.it, consultato il 28 gennaio 2020; «Per accordare quattro Chitarre di concerto, prima s'accorderà la terza corda della picciola Chitarra con la quinta della mezzana, e con la quarta della più grande si farà l'unisono, toccando poi la terza dell'altra Chitarra mezzana con la seconda corda della grande si farà l'istesso; si che la picciola con la grande sarà accordata in quinta, e una mezzana in quarta, e l'altra in terza. Toccando poi la picciola sopra l'A, la grande sopra il C, una mezzana sopra l'I, e l'altra sopra l'H, faranno ottimo concerto».

4 *Intessitura di vari fiori, overo Intavolatura di Chitarra alla Spagnola. Dove si mostra il vero modo, che ciascuno da se stesso potrà imparare con facilità il sonare, & accordare, ecc. Di Gio. Battista Badessa, bitontino. - In Roma & in Lucca, appresso i Pieri, e Paci, 1652; c/o Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, collocazione V.29, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna: IV, p. 165, RISM A/I: A-0006, digitalizzato e disponibile su www.bibliotecamusica.it, consultato il 20 gennaio 2020.*

usuale. Del resto, anche la scrittura chitarristica per accordi (cioè con l'uso dell'*Alfabeto*) deve ritenersi una chiara indicazione della grande propensione verso la musica d'insieme eseguita in stile improvvisativo su un canovaccio.

È solo il caso di accennare alla definizione di *Alfabeto per la chitarra* (c.d. *Alfabeto Montesardiano*); si tratta di un espediente utilissimo per rendere la lettura accordale di facile e veloce esecuzione. Per sintetizzare: le posizioni delle dita della mano sinistra – quella che deve tasteggiare il manico – sono indicate con dei disegni che rappresentano i punti in cui le corde devono essere pigiate sui tasti; ad ogni specifica posizione standardizzata è assegnata una lettera dell'*Alfabeto* con cui si crea una corrispondenza biunivoca. Questa relazione tra *lettera* e *posizione/acordo* divenne uno strumento di codificazione di eccezionale efficacia per il chitarrista dell'epoca, ma anche per il musicista in generale⁷. Tale linguaggio divenne un riferimento trasversale nella scrittura musicale.

Tornando all'impostazione tipografica dell'*Intessitura di varii fiori* [...], in conformità alla prassi editoriale, la prima parte del volume è tutta dedicata alla spiegazione delle posizioni accordali. Solitamente tali istruzioni potevano essere esplicitate in diverse maniere: *a)* con una semplice descrizione; *b)* con la rappresentazione dell'intavolatura; *c)* con disegni miniati; *d)* con la compresenza sia di modalità grafiche che descrittive. Nell'edizione di Pieri & Paci è stata preferita la prima modalità, quindi letterale senza l'aggiunta di raffigurazioni di alcun genere⁸. Ad ogni modo, tale opzione non toglie nulla alla chiarezza del contenuto che rimane assolutamente comprensibile ed attuabile.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di varii fiori* (1652), c. 1v⁹

L'uso dell'*Alfabeto* è ormai una pratica ben consolidata dagli attuali cultori della *chitarra spagnola* (oggi *chitarra barocca*), tuttavia ritengo sensato proporre una tavola sintetica in cui traduco in notazione moderna l'*Abece-dario* di Giovanni Battista Badessa. L'immagine che segue indica le relazioni tra *lettere*, *intavolatura* e *notazione*¹⁰.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	Θ	B
2	0	1	0	0	0	2	3	1	0	1	1	1	1	1	1	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1	0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	6	4	5
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	4	3	1	2	2	4	3	2	2	3	3	4	3	5	

Detto ciò, a puro titolo esemplificativo, è possibile riprodurre le prime tre originali spiegazioni delle lettere † A B:

+	Il dito terso alla 5 ^a corda, al 2 ^o tasto, & alla 4 ^a corda il dito quarto, al secondo tasto.
A	il dito quinto alla 1 ^a corda al 3 ^o tasto, il dito quarto alla 2 ^a corda al 3 ^o tasto, & il dito secondo alla 5 ^a corda al 2 ^o tasto
B	Il dito secondo alla 2 ^a corda al 1 ^o tasto, il dito terzo alla 4 ^a corda al 2 ^o tasto, & il dito 4 ^o alla 5 ^a corda al 2 ^o tasto

⁷ Un esempio sono le *Partite sopra diverse sonate per il violone* di Gio: Battista Vitali (1632-1692), in cui molte composizioni sono classificate secondo la tonalità espressa con la lettera dell'*Alfabeto* della chitarra spagnola: *Ruggiero per la lettera B* (Do magg.), *Bergamasca per la lettera B*, *Chiaccona per la lettera B*, *PassaGalli per la lettera E* (Re min.), *Passo e mezzo per la lettera D* (La min.), *Passo e mezzo per b quadro sopra la lettera B*.

⁸ La rappresentazione intavolata dell'*Alfabeto* si trova sulla *Cespuglio di varii fiori* [c/o Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna] sulla *Corona di vaghi fiori* [c/o British Library of London].

⁹ Immagine su gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, prot. 104/20 del 28 maggio 2020.

¹⁰ Alla lettera Θ si rileva un errore di stampa: dove scritto *il dito terzo, alla terza corda, al terzo tasto*, deve intendersi *il dito terzo, alla prima corda, al terzo tasto*; deve inoltre *aggiungersi un barrè* al secondo tasto.

Lettere	+	A	B
	2	3	2
	2	2	0
Intavolatura	0	0	0
	0	1	3
	0	0	3

Notazione moderna			
Nomenclatura moderna	E-	C+	G+

Nella tabella che segue ho precisato tutte le lettere dell'Alfabeto dell'autore in relazione con gli accordi abbreviati con la moderna nomenclatura italiana¹¹:

+	A	B	C	D	E	F	G	H
Mi-/Si	Sol+	Do+	Re+/La	La-	Re-/La	Mi+/Si	Fa+/Do	Sib+
I	K	L	M	N	O	P	Q	R
La+	Sib-	Do- ⁹	Mib/Sib	Lab+	Sol-/Sib	Fa-/Do	Fa#+/Do#	Si+
S	T	V	X	Y	Z	&	9	R
Mi+/Si	La+/Do#	F#-/C#	Si-	Sol+/Re	Do+	Reb+	Mi-/Si	Fa/Do

Senza voler uscire dalla traccia di questo lavoro, per comprendere le indicazioni tecniche del volumetto è comunque opportuno avere le necessarie informazioni sui riferimenti utilizzati da Giovanni Battista Badessa per indicare le dita della *mano sinistra*, quelle della *mano destra* e le varie componenti dello strumento.

Per risolvere ciò è utile osservare il frontespizio della sua *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di Chitarra Spagnola* [...] ¹². In esso è rappresentato un sintetico trattato tecnico sull'uso delle dita e sulla configurazione grafica della chitarra. Questa parte, che manca nell'*Intessitura di varii fiori* [...], è tuttavia decisiva per avere una completa visione sul pensiero tecnico-musicale dell'autore e sulla sua rappresentazione mentale della scrittura strumentale.

11 Il doppio accordo diviso dalla linea obliqua, es. Mi-/Sol, deve intendersi come un rivolto, ossia l'esecuzione dell'accordo scritto prima dello slash con, al basso, la nota posta dopo.

12 G.B. ABBATESSA, *Ghirlanda di varii fiori* [...], *ibidem*, p. 1.

252535
GHIRLANDA DI VARI FIORI,
 O V E R O I N T A V O L A T V R A
DI GHITARRA SPAGNOLA
 Doue, che da se stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità, e breuità
 DI GIO. BATTISTA ABBATESSA BITONTINO.



Giovanni Battista AbbateSSa Bitontino, *Ghirlanda di varii fiori*, frontespizio¹³

Oltre a quanto evidente dall'immagine, combinando le informazioni si può organizzare una tabella che rende facilmente comprensibile il pensiero dell'autore rispetto all'attuale nomenclatura tecnico-strumentale.

	INDICAZIONI DELLE MANI				
G.B. Badessa – <i>mano destra</i>	pollice	indice	medio	anulare	auricolare
G.B. Badessa – <i>mano sinistra</i>	I°	II°	III°	IV°	V
Terminologia moderna – <i>mano sinistra</i>	/	I°	II°	III°	IV°
Terminologia moderna – <i>mano destra</i>	p	i	m	a	(mi)

Va aggiunto che la *chitarra spagnola* era uno strumento che, diversamente dalla chitarra attuale, oltre alle varie possibili accordature con ottave ribaltate e/o accordature rientranti, aveva la caratteristica di montare cinque ordini di corde e non sei corde singole.

Un veloce accenno va fatto circa l'aspetto ritmico e la sua rappresentazione grafica: nell'*Intessitura di varii fiori* [...] non è puntualizzata alcuna indicazione e/o spiegazione. Per avere riferimenti dell'autore è necessario leggere la trattazione didattica di un'altra sua opera: *Cespuglio di varii fiori* [...] del 1637.

13 Immagine su gentile concessione della Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester.

Quando poi saranno posti a memoria le lettere, si potrà incominciare a sonare alcuni Passagagli, avvertendo de dare le botte, che hanno sotto una linea all'ingiù, e quelle, che stanno sopra la linea all'insù, avvertendo ancora, che quelle, che troverete cō il punto in questo modo I si batteranno più artep[?]¹⁴, e quelle che troverete senza il punto in quest'altro modo I si batteranno più presto, [...].

Ritornando invece al tomo lucchese, per quanto riguarda l'accordatura dello strumento (c. 3r) l'autore individua un preciso punto di riferimento: la «quinta in aria ne troppo alta, ne troppo bassa». Ovviamente si riferisce alla quinta giusta, cioè Re/La eseguiti a corde vuote. Il prosieguo dell'accordatura si otterrà utilizzando il criterio delle ottave. L'immagine che segue è una raffigurazione, sia in intavolatura che in notazione moderna, di quanto esplicitato da Giovanni Battista Badessa:

- 1) Nell'orig. si rileva un errore di stampa: traslazione delle posizioni di una corda verso il grave.
 2 - 4) La quinta in aria – cioè: intervallo di quinta a corde vuote (Re/La) – deve intendersi tra il Re del quarto coro all'ottava e il La del quinto coro nella tessitura bassa.
 3) nell'orig. si rileva un errore di stampa: traslazione delle posizioni di una corda verso il grave.

Proprio l'indicazione della *quinta in aria* intonata con un intervallo che coinvolge il Re sulla quarta corda e il La più acuto sulla quinta, suggerisce che l'accordatura utilizzata sia stata la seguente:

Parlando ancora di accordature e intonazioni, in quest'opera nulla è detto su come suonare in concerto di chitarre, vale a dire con più strumenti intonati in maniera differente; Giovanni Battista Badessa lo aveva già scritto sia nella *Ghirlanda di varii fiori* (Milano, ca.1650) che nel *Cespuglio di varii fiori* (Firenze, 1637)¹⁵.

14 Il termine non risulta chiaramente leggibile, tuttavia è palese che voglia intendere "lentamente".

15 GIO. BATTISTA ABATESSA BITONTINO, *Cespuglio di varii fiori, Overo intavolatura de Chitarra Spagnola. Dove, che de se stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità e brevità. Et il modo di accordare, con alcune Canzonette da cantarsi a una, due, e tre voci sopra il Cimbalò, ò altri Instromenti, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola*, Firenze, Zanobi Pignoni, stamperia Vecchia, 1637; c/o Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

Ancora un commento è necessario sulla già accennata spiegazione del *Modo d'accordare l'Arpetta per sonare in concerto con la Chitarra*. La presenza di questa istruzione nell'*Intessitura di varii fiori* [...] fa immaginare che, nonostante in questo periodo fossero in uso strumenti più evoluti dell'*Arpetta*, la presenza e l'uso di quest'ultima fosse quantomeno usuale. Non sfugge del resto l'esistenza dell'esemplare costruito nel 1681 da Antonio Stradivari e oggi conservato presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli¹⁶. Ma venendo a ciò che è scritto, le poche ma interessanti parole del testo riassumono una serie di considerazioni non di secondo piano:

E così potrete suonare la Chitarra con l'Arpetta in concerto perché ogni corda ha la sua lettera da toccare in compagnia.

Il fatto che ad ogni corda fosse attribuita una lettera palese nuovamente come l'*Alfabeto per chitarra spagnola* fosse un linguaggio assolutamente conosciuto e riconosciuto da tutti i musicisti, anche non chitarristi. Va detto che l'uso di tale codice di scrittura doveva essere consolidato e istintivo, poiché la lettura delle sigle dell'*Alfabeto* poteva produrre sia una melodia che, come per la chitarra, essere il fondamento dell'armonia.

Quindi, per quanto concerne l'*Arpetta*, su ogni corda equivalente alla fondamentale di un accordo, potevano generarsi due armonie: una maggiore o una minore.

Ecco la sintesi delle possibilità:

D → La-	X → Si-	L → Do-	E → Re-	+ → Mi-	P → Fa-	O → Sol-	D → La-
I → La+	R → Si+	B → Do+	C → Re+	F → Mi+	G → Fa+	A → Sol+	I → La+

È abbastanza ovvio che, per assecondare l'impianto tonale o modale della composizione, fossero necessarie alcune scordature, così da rendere agevole l'improvvisazione melodica ed armonica.

Non può non essere preso in considerazione l'inciso «[...] perché ogni corda ha la sua lettera da toccare in compagnia». L'associazione di pensiero è immediata e la mente corre subito al più antico Ms 774 di Lucca¹⁷ dove nel *Passo in mezo* di c. 16r è scritto «questo passo in mezo non si può suonare se non si suona in compagnia». La pratica dell'improvvisazione su canovacci era

16 GIANPAOLO GREGORI, *Antonio Stradivari, l'arpa 1681*, ed. ilmiolibro self publishing, 2018.

17 *Intavolatura di leuto da suonare e cantare* (ms 774); Lucca, Biblioteca Statale (ex Governativa) I-Lg, ms 774, RISM B/VII, pp. 195-196.

più che consueta, potrei dire ovvia, addirittura perentoria nel far musica¹⁸. Ancora una volta, sempre di fronte ad una intavolatura, l'idea del *suonare in compagnia* è nettamente sollecitata, quasi certificandone l'indiscutibile importanza e frequenza.

Ma che tipo di sonorità aveva in mente Giovanni Battista Badessa per la sua musica e per la sua chitarra? Una stringata osservazione può essere fatta sulla maniera di suonare la chitarra ritmicamente: il *rasgueado*. Scrive l'autore:

Quando poi saranno poste a memoria dette lettere si potrà incominciare a sonare i Passagagli con tre, o quattro dita, tenendoli distinti alquanto l'un dall'altro, c'acciò rendino più dolcezza toccando tutte le corde, sonando tra la rosa, & il manico; avvertendo di dare tutte le botte, che sono nella riga all'ingiuè e quelle che sono sopra la riga all'in su, avvertendo ancora, che tutte le prime, & ultime botte delle lettere si batteranno piano e quelle botte, che sono in mezzo di detta lettura si batteranno più preste, e le botte, che troverete segnate col punto in questo modo |• si batteranno più piano, come meglio si potrà vedere negli suoi luoghi, ove sopra, detti botti vi sarà notata la lettera dell'Alfabeto, postovi per intelligenza tanto di chi sa di musica, quanto di chi non se ne sa, e dove troverete il ritornello in questo modo •| |• si haverà da replicare e un'altra volta e tanto se si ritrornerà al principio, quanto al fine, e così si soneranno le sonate a tempo, e con l'aria giusta¹⁹.

È quindi significativo sottolineare due aspetti palesemente descritti nelle istruzioni; a) nell'esecuzione del *rasgueado*, le dita della mano destra (tre o quattro) devono essere distanti tra loro, così che, durante la fase percussiva delle corde, il suono ribattuto possa donare una piacevole «dolcezza» all'armonia; b) tale tecnica va eseguita in una posizione della chitarra ben precisata: «tra la rosetta & manico»; quindi in un posto in cui il suono è contemporaneamente potente, dolce e nitido.

Tutto ciò spinge a far immaginare che l'ambiente sonoro che Giovanni Battista Badessa immaginava e ricercava doveva essere tutt'altro che pungente, rumoroso ed eccessivo; tutto sembra ricondurre più a suoni gagliardi, ma eleganti. In effetti, non si trovano riferimenti a *batterie* di accordi eseguiti con la tecnica del *repicco*; cioè quella particolare successione di botte accordali che, eseguita in velocità, è tanto spettacolare quanto impetuosa e sanguigna. Di certo la prudenza è d'obbligo e quindi non si può che supporre e proporre un'ipotesi di ciò che fu, cionondimeno il quadro acustico vicino alla descrizione sembra essere più sbilanciato verso la sobrietà.

18 MASSIMO LOMBARDI, *Storie di canzonette del manoscritto 774 di Lucca*, in «Codice 602», VII, Rivista di musicologia dell'Istituto Superiore di Formazione Musicale L. Boccherini di Lucca, Livorno, Sillabe, 2016; MASSIMO LOMBARDI, *Il ms 774 di Lucca: La Lucca del ms 774*, in «Codice 602», VIII, Rivista di musicologia dell'Istituto Superiore di Formazione Musicale L. Boccherini di Lucca, Livorno, Sillabe, 2017.

19 GIO. BATTISTA ABATESSA BITONTINO, *Intessitura di varii fiori*, cc. 2r-v.

Le musiche intavolate

È ora il momento di indagare sul contenuto musicale dell'opera. Il primo passo è quello di formulare un indice delle composizioni, dividendole – come del resto già risultano nell'originale – per tipologia: 1) *musica per danza*; 2) *villanelle con le lettere dell'Alfabeto della chitarra*:

Le musiche per danza

- c. 3v, Passagalli
- c. 4r, Passagalli
- c. 4v, Folia,
- c. 4v, Altro tuono [Folia]
- c. 5r, Ballo di fiorenza
- c. 5v, Mantua
- c. 6r, Sinfonia
- c. 6v, Corrente Francese
- c. 7r, Ciaccona
- c. 7r, Passagaglio
- c. 7r, Altro Passagaglio
- c. 7v, Altro Ballo di Fiorenza
- c. 8r, Altra Corrente Francese
- c. 8v, Ballo delle Ninfe

Le villanelle

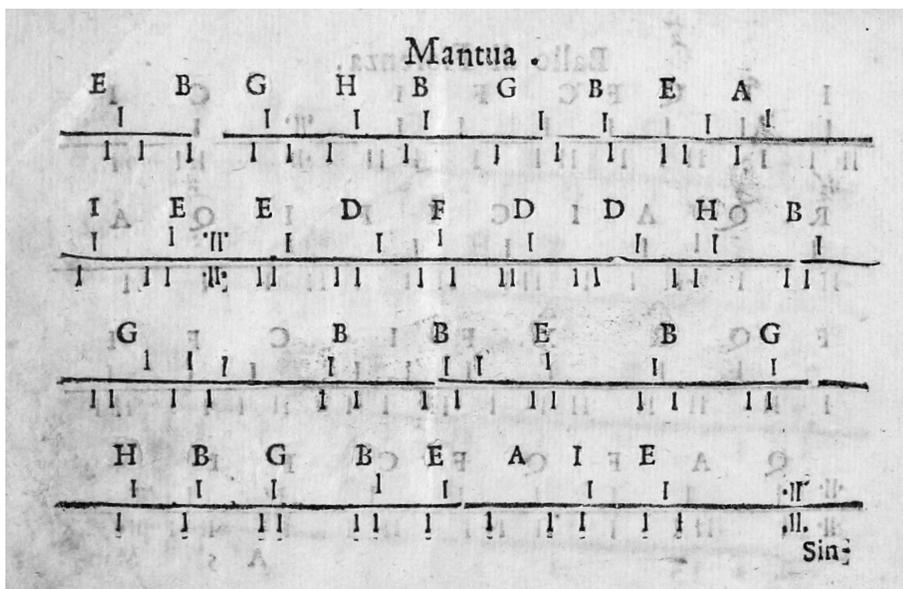
- c. 9r, Villanella, Volgi gl'occhi sereni
- c. 9v, Altra Villanella, Io so ben che'l mio servire
- c. 10r, Villanella, Crudele che vo tù
- c. 10v, Siegue l'istessa [Crudele che vo tù]
- c. 11r, Altra Villanella, Fuggitiva d'amore
- c. 11v, Siegue l'istessa [Fuggitiva d'amore]
- c. 12r, Altra Villanella, Non si può soffrir ohimè
- c. 12v, Siegue l'istessa [Non si può soffrir ohimè]

Gli incipit delle danze

La parte che segue è dedicata alla trascrizione, in notazione moderna, degli *incipit* di tutte le musiche per danza presenti nell'*Intessitura*. L'impostazione tipografica che ho utilizzato – cioè inerente alla stesura ritmico-accordale per la chitarra – sintetizza le composizioni palesandone le fondamentali armoniche scritte in chiave di basso (*basso continuo*). È solo in caso di ricordare che, nella reale esecuzione con la chitarra barocca, molti degli accordi non risultano espressi nella loro formulazione fondamentale, bensì sono rivoltati. Per fare un esempio, la lettera A (sol maggiore), la cui triade allo stato fondamentale è composta dalle note Sol, Si, Re, nella reale

esecuzione sulla chitarra barocca si trova allo stato di primo rivolto: Si, Re, Sol. Ovviamente, proprio per rendere più pratica la lettura e l'osservazione delle composizioni, in questo lavoro ho evitato di utilizzare accordi in stato di rivolto. Ne deriva che, in questo caso, per la realizzazione del b.c. basterà armonizzare le triadi allo stato fondamentale.

Va detto che l'originale scrittura per la *chitarriaglia* è assai informale ed approssimativa; infatti, al posto del pentagramma è semplicemente disegnata una riga sulla quale sono indicati dei tratti verticali corrispondenti alla direzione delle *botte*²⁰. Non risultano indicati specifici riferimenti di durata; la suddivisione ritmica delle composizioni, oltre alla conoscenza delle formule standardizzate dell'intavolatura e delle danze, è graficamente rilevabile dalla distanza e dalla posizione dei trattini.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, Intessitura di varii fiori (1652), c. 5v

Nella trascrizione, come accade nell'originale, la direzione delle gambe delle note indica le *botte in giù* o *botte in su*.

Nel testo originale non sono indicate né frazioni metriche, né segni mensurali di alcun genere; pertanto, quelli qui scritti sono una indicazione di revisione.

²⁰ Nel gergo chitarristico la *botte* è il colpo che si infligge a tutte le corde per far suonare un accordo. Quindi la *botte in giù* è quella che percuote le corde dalla più bassa alla più acuta, mentre la *botte in su* è il gesto esattamente contrario. Nella musica moderna, i chitarristi elettrici utilizzano il plettro e definiscono tale gesto come *pennata in giù* e *pennata in su*.

Passaggli (I) c. 3v



Passaggi (II) c. 3v



Passaggi (III) c. 3v



Passaggi (IV) c. 3v



Passaggi (V) c. 3v



Passaggi (VI) c. 3v



Passaggi (VII) c. 3v



Passaggli (VIII) c. 4r



Passaggli (IX) c. 4r



Passaggli (X) c. 4r

Passaggli (XI) c. 4r²¹Passaggli (XI-bis) c. 4r²²

Passaggli (XII) c. 4r



21 La presente formula sembra contenere un errore di stampa: la lettera O (Sol minore) probabilmente deve essere sostituita con la lettera K (Si \flat minore). La corretta stesura è indicata al successivo *incipit* (11-bis); in questo modo la progressione delle armonie risulta confacente agli altri *Passaggli*.

22 La lettera H, scritta tra parentesi quadra, è l'accordo sostituito alla lettera O presente nell'originale.

Passaggli (XIII) c. 4r



Passaggli (XIV) c. 4r



Folia c. 4v



Altro tuono [Folia] c. 4v



Ballo di Fiorenza c. 5r



Mantua c. 5v



Sinfonia c. 6r



Corrente Francese c. 6v

Ciaccona c. 7r²³

Passagaglio c. 7r

Altro Passagaglio c. 7r²⁴Altro Ballo di Fiorenza c. 7v²⁵

23 Per una corretta esecuzione si rende necessario aggiungere un ritornello alla battuta 1; nell'orig. è omissso.

24 Anche in questo caso, nell'orig. la posizione del ritornello è scritta dopo la completa cadenza *La maggiore/ Re minore*. La ripetizione della formula di questo basso ostinato provocherebbe un allungamento della sequenza armonica che farebbe perdere la giusta pulsazione della danza. Tale scrittura pare possa essere stata motivata dall'intento di formulare un canovaccio del completo giro armonico; tuttavia, nella ovvia ripetizione del frammento, deve necessariamente omettersi l'ultimo accordo della cadenza (qui già eliminato per praticità).

25 Nella traduzione dell'intavolatura – come già detto abbastanza imprecisa – possono essere sottolineati due punti: 1) nella b. 2, là dove scritta la lettera F (Mi maggiore), parrebbe più funzionale un Mi minore. Vero è che in tutta la composizione è sempre indicata la lettera F, pertanto potrebbe essere una variante voluta. 2) alla b. 3 l'intavolatura sembra proporre una successione di quattro *Crome*, ma è evidente che invece si tratta di quattro *Semiminime* (come già previsto nell'*incipit*).

Altra Corrente Francese c. 8r



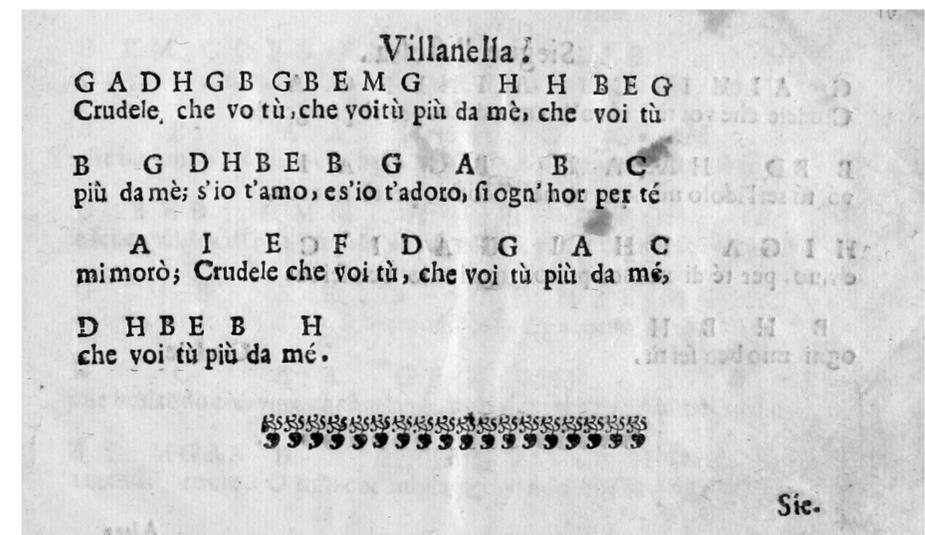
Ballo delle Ninfe c. 8v



I testi delle villanelle

Di seguito sono trascritti i testi delle cinque villanelle dell'*Intessitura*; l'impostazione tipografica qui proposta non segue la metrica poetica, bensì rispecchia fedelmente ed integralmente quanto presente nell'originale.

Le *villanelle*, proprio come accade oggi nei moderni canzonieri, mostrano contemporaneamente e solamente i testi e gli accordi per l'accompagnamento.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di varii fiori* (1652), c. 10r²⁶

Nessuna melodia è scritta e nessuna indicazione ritmica è precisata. Una considerazione è quindi immediata: la loro esecuzione, stante la esile scrittura musicale (formulazione tipografica peraltro assai diffusa nell'epoca),

26 Immagine su gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, prot. 104/20 del 28 maggio 2020.

poteva avvenire solo se le villanelle erano ben conosciute. Sarebbe stato altrimenti impossibile poterle intonare ed accompagnare correttamente e con maestria. Quindi, essendo la partitura priva di indicazioni melodico-ritmiche, il contenuto è da intendersi più come un supporto alla memoria che un oggetto capace di trasmettere un enunciato musicale completo.

VILLANELLA [Volgi gl'occhi sereni], c. 9r
 Volgi gl'occhi sereni, volgi gl'occhi sereni,
 ch'or si gradite belli son fatt'à me rubelli
 ch'or si gradite belli son fatt'à me rubelli
 ahi che per non mirar eternamente
 vivrò, vivrò per te trà fiam'è foc'ardente
 vivrò, per te trà fiam'è foc'ardente;
 Occhi sol'di mia vita,
 Lumi lucenti, e fieri,
 e tra le stelle altieri,
 ahi per non morir,
 in queste pene,
 vivrò sempre lontano dal mio bene.

ALTRA VILLANELLA [Io so ben che'l mio servire] c. 9v
 Io sò ben che'l mio servire, non ha premio nè speranza,
 e pur amo con constanza, ne mi curo di languire,
 ne mi curo, nè mi curo di languire,
 Tant'è bella colei, che mi ferì, che mi ferì,
 ch'io godo amar così,
 tant'è bella colei, che mi ferì,
 ch'io godo amar così,
 ch'io godo, ch'io godo, amar così.

VILLANELLA [Crudele, che vo tù] c. 10r
 Crudele, che vo tu, che voitù più da mè, che voi tù
 Più da me; s'io t'amo, e s'io t'adoro, si ogn'hor per té
 mi morò, Crudele che voi tù, che vò più tu da mé,
 che voi tù più da mé.
siegue l'istessa, c. 10v
 Crudele, che voi tù; té sol bram'e desio, per tè piangendo
 vó, tú sei l'idolo mio, per tè nel foco stò; per tè rinasco,
 e vivo, per té di mè son privo, ogni mio ben sei tù,
 ogni mio ben sei tù.

ALTRA VILLANELLA [Fuggitiva d'amore] c. 11r
 Fuggitiva d'amore, che burlando col viso, e scherzando col riso,
 che burlando col viso, che burlando col viso, e scherzando col riso,
 e scherzando col riso, che burlando col viso, e scherzando col riso,

e burlando col riso, e scherzando col viso accend'il cuore,
 che burlando col viso, che burlando col viso, e scherzando col riso,
 accend'il cuore. **O mio cor'impiegato, ò mio cor'impiegato,**
siegue l'istessa, c. 11v
 fuggila fuggi tù fuggi tù, spregila spreggi tù spreggi tù,
 prendila prendi tù prendi tù, fuggila fuggi tù, che scherzando così,
 che scherzando così, che scherzando così, sarai amato,
 che scherzando così, che scherzando così, sarai amato.

ALTRA VILLANELLA [Non si può soffrir ohimè] c. 12r
 Non si può soffrir ohimè, da voi tanta crudeltà,
 quest'è dunque la mercè, che da voi, Crudel, si dà,
 che da voi, Crudel, si dà per amar e per servire,
 per amare e per servire [...]²⁷ tormenti e gran martire,
 hai si hà mercè, hai, hai, si hà mercè, hai hai si hà
 mercè; che doni à mè, che doni á mè, nó nò
siegue l'istessa, c. 12v
 nó nó non si può soffrir ohimè, nò, nò, nò, nò, nó
 non si può soffrir, ohimè.
 Non si può soffrir nò nò,
 Il martir, ch'amor mi dá,
 La beltà, che mi leghò,
 Sempre più languir mi [...]²⁸,
 E pur l'a[...]o²⁹, e pur l'honoro,
 E pur miro, & io moro,
 Hai, che faró, la fuggirò,
 Nò nó non si può soffrir nò nò.

Dopo avere trattato le sostanze musicali dell'*Intessitura di varii fiori* [...] di Giovanni Battista Badessa, non è possibile non rimanere incuriositi anche dall'editore che a Lucca diffuse quest'opera così originale.

La bottega Paci

Nell'ambito della produzione musicale gli editori hanno sempre avuto un ruolo di speciale importanza: sono stati un formidabile motore economico, culturale e pubblicitario. È appena il caso di rammentare quanto la cultura, la conoscenza, la società si siano evolute, e con quale velocità ciò sia avvenuto, da quella prima Bibbia di Johann Gutenberg. La musica, la

27 Una macchia sull'originale impedisce la decifrazione della parola che sembra non poter essere più lunga di quattro lettere.

28 Una macchia sull'originale impedisce la decifrazione della parola che sembra non poter essere più lunga di due lettere.

29 Una macchia sull'originale impedisce la decifrazione della parola che sembra non poter essere più lunga di quattro lettere.

sua produzione ma anche la sua evoluzione non sono state immuni da tale novità e per questo è importante volgere lo sguardo anche in tale direzione.

La differenza tra una produzione manoscritta e quella a stampa è facilmente individuabile in virtù della destinazione del prodotto finale. L'edizione è certamente un oggetto che ha l'ambizione di diffondersi tra i consumatori, di essere utilizzato più volte, di trovare il favore del pubblico, di condizionarlo e guidarlo nelle proposte e nella mutazione del gusto, di avere un ritorno economico prolungato nel tempo, di garantire una notorietà del o degli autori in essa presenti³⁰.

Del resto, la modernità dell'invenzione della stampa musicale sicuramente implica una valutazione che tocca molteplici fattori: quello *tecnologico*, inteso come avvicendamento dei metodi di stampa, quindi il perfezionamento e la specializzazione per la musica; quello *produttivo*, cioè connesso all'economia di tutto il sistema che riguarda il libro musicale come manufatto, alla sua collocazione sul mercato, ai costi, alla promozione, *etc.*; quello *politico*, ovvero innervato in un sistema di relazioni che tocca sia i poteri forti (la nobiltà mecenate e dedicataria delle opere) sia la pluralità della popolazione; quello *ideologico e sociale*, la creazione, il sostegno e la penetrazione all'interno di un tessuto umano e culturale che tende alla diffusione del prodotto creato *ad hoc* per il consumo (si pensi alla figura del musicista dilettante di rango)³¹.

L'opera musicale manoscritta, decisamente sintomatica di una attuazione artigianale della musica, volta alla singola rappresentazione funzionale e alla limitata occasione contingente, si colloca in una posizione altra rispetto a quella stampata. Il manoscritto non si connette all'idea di *sviluppo tecnologico/produttivo*; al di là della penna sul foglio, non è prevista alcuna importante produzione in serie, quindi la diffusione capillare non è insita nell'idea stessa e nella funzione di tale manufatto. Ne consegue che l'impatto politico, economico, ideologico e sociale, là dove esiste, è quantomeno più limitato rispetto alla stampa³².

In ogni caso è giusto dire che le considerazioni fatte non devono indurre a far ritenere la musica a stampa di maggiore pregio intellettuale, sociale, artistico, *etc.* rispetto al manoscritto. Niente affatto, si tratta di due aspetti fondamentali della produzione musicale, entrambi con peculiarità che hanno preziosamente contribuito alla diffusione dell'opera e dell'offerta musicale. Non vanno quindi intese come tra loro alternative, opposte, concorrenti, ma simultanee, complementari e cooperanti.

Non a caso, la circolazione delle opere musicali nel Seicento – specialmente se ci si riferisce alla letteratura liutistica e chitarristica – avveniva attraverso entrambi i canali ed entrambi i percorsi hanno consegnato ai nostri giorni un valore artistico immenso.

Nell'indagine relazionata in questo lavoro l'aspetto editoriale senz'altro riveste un ruolo centrale; oltre a rinnovare l'attrazione e il fascino che avvolge l'oggetto *libro*, la bottega dell'editore si pone come *trait d'union* tra molti soggetti: la musica, l'autore, la cultura, la tradizione e il luogo in cui tutto accade: Lucca.

Ma veniamo quindi al nocciolo della questione, cioè alla relazione esistente tra l'*Intessitura di vari fiori* [...] di Giovanni Battista Badessa e la città di Lucca. Il dato subito significativo è che il tomo fu pubblicato a Lucca *appresso i Pieri & Paci, & c. e.*, probabilmente, quello fu l'unico libro con contenuti effettivamente musicali (intendendo con quest'accezione la riproduzione di simboli musicali utili per l'esecuzione) uscito da quella bottega, che era spiccatamente rivolta alla stampa di testi letterari.

Questa constatazione, per certi versi, potrebbe suggerire un disinteresse per la musica nella generale politica aziendale della stamperia; nella realtà è invece evidente il contrario. È infatti emersa un'attività molto orientata verso la produzione di un genere editoriale musicale specifico: *il libretto*. Le circostanze della storia sono sempre tra loro collegate; così, proprio usando come punto di snodo il libro del bitontino, è stato possibile aprirsi ad un affascinante e curioso spaccato di vita della tradizione dello spettacolo lucchese.

In prima battuta va detto che l'*Intessitura di vari fiori* [...], dal punto di vista tipografico, come buona parte dei libri suoi simili, ha delle caratteristiche obiettivamente differenti dalle pubblicazioni rigorosamente in notazione musicale, per così dire, ordinarie. Infatti non vi è traccia di alcun genere di note musicali scritte su pentagramma e/o d'intavolature alfanumeriche (italiane, francesi o tedesche). Come già visto in precedenza, la scrittura musicale è interamente ed esclusivamente basata sull'*Alfabeto montesardiano* e la realizzazione tipografica è praticamente tutta centrata esclusivamente sulle *lettere*. Anche la c. 3r, pagina in cui è rappresentato *Il modo d'accordare* e unica carta dove si vede una rappresentazione di *intavolatura italiana* su cinque righe, è palese una stesura tipografica che riporta errori (quindi sintomo di una certa imperizia); l'aspetto di tale immagine è molto grossolana e malamente abbozzata. Pare proprio essere un tentativo di confezionamento editoriale fatto in maniera non specialistica, cioè in assenza di caratteri musicali adatti e specifici. Del resto, *repetita iuvant*, quella era una bottega rivolta all'editoria letteraria.

La distinzione che esisteva tra una stamperia qualificata anche nell'edizione musicale rispetto ad una non competente in tal senso tracciava una

30 MASSIMO LOMBARDI, *Il Ms 774 di Lucca: la Lucca del Ms 774*, in «Codice 602», n. 8, Sillabe, Livorno, 2018, pp. 127-165: 129.

31 IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Edizioni Silvestre Bonnar, Milano, 2001, pp. 159-162.

32 *Ibidem*.

decisa linea di divisione tra ambiti imprenditoriali simili, ma non uguali. Gli investimenti economici erano importanti e, ovviamente, nella nostra circostanza, stiamo parlando di una bottega tutto sommato modesta. Certamente sono noti esempi di stampe musicali ampiamente arricchite di testi e/o di trattati che contengono moltissima musica, ma in questi casi si tratta di editori di ben altro spessore come, solo per citarne due, Girolamo Scotto a Venezia o Giacomo Monti a Bologna. In sinesi, certamente una posizione non escludeva l'altra; però, com'è facile immaginare, non tutti i laboratori potevano permettersi i mezzi necessari per svolgere entrambi i compiti.

C'è anche da tenere in considerazione che, esattamente come per editare stampe dei greci classici, l'arte editoriale musicale non era una pratica in cui era possibile improvvisarsi. Oltre ad un importante investimento economico e di specifiche competenze, la tecnologia doveva essere opportuna e le perizie per la cura dell'edizione erano ormai divenute necessarie³³. Vero è che spesso il curatore era il musicista stesso, oppure il tipografo (se competente di musica), ma non sempre la situazione era così fortunata³⁴.

Ciò detto, sulla scorta delle considerazioni fatte e con gli elementi a disposizione, credo si possa supporre che: l'*Intessitura di vari fiorii* [...] sia un'eccezione editoriale, cioè una pubblicazione prodotta da un editore non qualificato nella letteratura specificamente musicale che, occasionalmente e in virtù della particolare scrittura per chitarra (l'*Alfabeto montesardiano*), ritenendola tipograficamente sostenibile, vide una convenienza imprenditoriale nella produzione del manufatto.

L'attenzione si posa ora sull'editore e, leggendo il frontespizio del volume, è chiaro che si trattò di due imprenditori legati da una forma societaria. Di tale sodalizio si ha traccia in circa una dozzina di edizioni³⁵. Come visibile dal frontespizio, l'*Intessitura di varii fiori* [...] fu pubblicata sia a

Roma che a Lucca; non è chiaro in che termini ciò sia accaduto anche se l'ipotesi accreditata è che quella lucchese sia una ristampa di una precedente edizione romana oggi andata perduta³⁶.

IN ROMA & LUCCA, Appresso i Pieti, e Paci, & c., MDCLII³⁷

Va però detto che in letteratura nulla si rileva circa una romana società denominata *Pieri & Paci*. Il cognome Pieri è rintracciabile nella persona di Giovanni Francesco Pieri, di origine senese, libraio in Roma (dove fu editore di un dramma liturgico nel 1632), ma del quale non si ha notizia di pubblicazioni musicali³⁸. Il cognome Paci non appare se non connesso alla bottega lucchese e in virtù di ristampe operate a Roma, ma ad opera di altri editori³⁹.

È nella città di Lucca che invece si trovano riferimenti sul binomio che risulta essere costituito da *Bernardino Pieri e Jacinto Paci*⁴⁰. Cercando di tracciare, per quanto possibile, una storia della bottega, in ragione del marchio e della quantità di produzione editoriale, va detto che è necessario tenere Jacinto Paci come riferimento principale. Infatti, Bernardino Pieri appare solo associato a Jacinto Paci e mai da solo o in altri connubi.

Quindi, una sintesi della storia legata alla sua stamperia, descrive Jacinto Paci attivo nella città di Lucca dal 1653. La sua personalità imprenditoriale sembra che sia stata piuttosto intraprendente, così come dimostrano le varie relazioni che strinse evidentemente a sostegno e favore della sua attività. Ciò risulta dalla tabella che segue in cui è evidente come quella che oggi definiremmo *ragione sociale* non sempre fu in nome proprio, ma è spesso accompagnata ad altri; talvolta genericamente indicati, talvolta con

36 BIANCA MARIA ANTOLINI, *ibidem*.

37 GIO. BATTISTA BADESSA, *Intessitura*, *ibidem*, citazione originale. Va detto che nell'orig., dove scritto *Pieti*, il penultimo carattere stampato non deve intendersi t, ma r. Tale correzione trova conferma in altre numerose pubblicazioni stampate dallo stesso editore in cui è riportato *Pieri & Paci* e non *Pieti e Paci*: p.es. *Il porto della liberta concerto musicale rappresentato nel secondo giorno della celebre funtione delle Tasche dell'eccellentissima republica di Lucca* (Lucca, 1654) – *Le meraviglie dell'aurora nelle miracolose nevi dell'Esquilino idillio* (Lucca, 1652) – *Pietro Rota vescovo di Lucca e conte imperiale al suo diletto populo della città, e diocesi*, (Lucca, 1655) – etc.

38 SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche, Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 all'800, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, ed. Storia e Letteratura, Roma, 1994, Sussidi Eruditi, n. 44, p. 603.

39 SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, Sussidi Eruditi, n. 44, *ibidem*, p. 120; «La Pietà trionfante, ode (in Roma, nella stamperia di Marc'Antonio, & Orazio Campana, successori del Fei 1683; già edita a Lucca, appresso Giacinto Paci, 1683)».

40 Il sodalizio societario è riscontrabile con varie denominazioni: Pieri & Caci & C.; Bernardino Pieri, e Jacinto Paci, & C; Pierium, & Pacium & C.; Bernardinum Pierium, & Hiacynthum Pacium & C.

33 IAIN FENLON, *ibidem*, p. 90 «Da un punto di vista puramente imprenditoriale, un tale agguerrito ingresso nel mercato musicale richiedeva un considerevole investimento iniziale in matrici e caratteri, e sebbene la nuova tecnica di stampa fosse alla fin fine meno costosa di quella petrucciana a impressione multipla, mettere in piedi una tipografia musicale comportava costi proibitivi».

34 IAIN FENLON, *ibidem*, p. 101 «Tra i cambiamenti che l'adozione della tecnica ad impressione singola comportò per l'attività editoriale, va annoverata anche la sensibile crescita d'importanza della figura del curatore. La presentazione editoriale accurata di una composizione musicale richiedeva competenze altamente specialistiche del tutto analoghe a quelle di cui necessitava la stampa dei classici greci, e di livello nettamente superiore a quelle che comportava la pubblicazione di opere in volgare più antico, come quelle di Dante, Petrarca o Boccaccio, per le quali sin dagli inizi della stampa l'intervento d'un curatore era stato ritenuto necessario». [L'autore annota: Cfr. B. Richardson, *Print Culture in renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University Press, 1994].

35 BIANCA MARIA ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del settecento*, Società Italiana di Musicologia, Pisa, ETS, 2019, p. 520.

l'indicazione precisa dei soci imprenditori⁴¹:

- *Pieri & Paci* 1653
- *Paci Jacinto & c.* 1656-60
- *Paci Jacinto* 1660-88
- *Paci Jacinto & Ciuffetti Domenico* 1693-98

A rettificare notevolmente l'arco temporale di attività è la documentazione presente presso l'Archivio di Stato di Lucca, in cui esiste una collezione di frontespizi che documentano un dinamismo della tipografia risalente al sec. XVI e duratura fino al sec. XIX⁴². Insomma, la storia della stamperia appare ben consolidata e radicata nel suo territorio.

Infatti, anche la scelta d'interesse editoriale verso il *libretto per musica*, che è un dato di fatto, ha permesso di rilevare come il lavoro della bottega, proprio perché insinuatosi anche in questa nicchia di mercato, ebbe uno sviluppo ed un ruolo notevole nell'attività culturale, popolare e nella tradizione musicale della città.

Vediamo come: un esempio tra tutti sono i libretti stampati per le così dette *Tasche di Lucca*. Una descrizione di questa particolarissima forma di spettacolo in auge a Lucca è ben raccontata da Almachilde Pellegrini⁴³:

Una solennità che dava occasione in Lucca a buoni spettacoli musicali era quella dei *Comizi*, in cui si eleggevano i reggitori dello stato, chiamati volgarmente *Tasche* dalle borse o tasche che servivano a ricevere i voti. In queste solennità fu costume, di eseguire, a maggior decoro della Repubblica, delle composizioni musicali, che per molto tempo hanno fatto parte non secondaria della musica drammatica lucchese ed ebbero pure il nome di *Tasche*, forse per la ragione che l'accessorio segue il principale. Queste composizioni vennero date per tre giorni consecutivi nel salone del palazzo governativo destinato alle adunanze del Consiglio, con gran pompa, scelte voci ed strumenti, alla presenza del Gonfaloniere, degli Anziani, del Vescovo, delle altre cariche dello stato e del popolo più colto e civile⁴⁴.

L'articolazione della rappresentazione era distribuita su tre giorni⁴⁵ e la sontuosità dell'evento era di prim'ordine. È inutile in questo contesto

dilungarsi in una descrizione analitica dell'evento, tuttavia deve essere chiaro come si trattasse di un'occasione veramente speciale che, possiamo dire, univa e coniugava interessi politici, sociali, economici ed anche artistici della città.

La complessità dello spettacolo e della specifica costruzione musicale fu sempre di grande spessore e non si fermò ad una concezione statico-riproduttiva, cioè che negli anni riproponeva più o meno sempre le stesse forme e contenuti artistici, ma ebbe importanti evoluzioni.

Le composizioni musicali che si eseguivano nelle solenni funzioni delle *Tasche* consistettero sul principio in concerti e canzonette, poi, seguendo lo sviluppo della musica teatrale, divennero vere e proprie azioni drammatiche a più voci, coro ed orchestra⁴⁶.

In un simile contesto, essendo sostanzialmente focalizzato su necessità politiche della città, quindi decisamente centrato nel suo interno, anche le maestranze coinvolte nell'azione di spettacolo dovevano essere autoctone.

I compositori di esse, secondo quanto ci è stato possibile raccogliere, dovettero esser lucchesi tranne nel 1750, 1760 e 1763; come lucchesi furono i poeti scelti a rivestire di eletta forma i soggetti tolti per la maggior parte alla storia, che si svolgevano con personaggi storici e a volte anche allegorici, presentando sempre un nobile esempio di virtù cittadina. Quanto agli esecutori del suono e del canto appartennero nella maggioranza alla Cappella Palatina o della Signoria⁴⁷.

Nella descrizione del Pellegrini si parla di compositori, poeti, musicisti, tutti lucchesi, ma nulla si evince circa gli editori. Bene, in coerenza con l'immagine che scaturisce da tale esposizione ritengo più che plausibile che anche gli editori dei libretti delle *Tasche*, in quanto maestranza quanto mai necessaria e pregiata nella progettazione e nell'allestimento degli spettacoli, dovessero essere locali. Questa riflessione e/o supposizione darebbe un senso alle numerosissime pubblicazioni dei libretti stampati nelle botteghe di Lucca, tra cui quella di Jacinto Paci⁴⁸.

Giusto per dare una prospettiva sulla quantità e sulla qualità delle opere stampate, di seguito elenco i titoli (almeno buona parte) delle opere ritrovate e oggi disponibili presso le biblioteche italiane. La successione è ordinata cronologicamente e presentata in ordine: *primo, secondo e terzo giorno*. Si tratta di uno spaccato temporale (1654-1696) certamente solo indicativo – perché nella realtà di sicuro risulterebbe più ampio – ciononostante esemplificativo della rilevanza che la bottega Paci ebbe nella città:

46 ALMACHILDE PELLEGRINI, *ibidem*, p. 85.

47 ALMACHILDE PELLEGRINI, *ibidem*, p. 85.

48 Libretti di testi dedicati alle rappresentazioni musicali delle *Tasche di Lucca* sono stati editi dalle botteghe lucchesi di Giacinto Paci, di Domenico Ciuffetti e Francesco Marescandoli.

41 SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche, Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 all'800, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, ed. Storia e Letteratura, Roma, 1994, vol. II, p. 65.

42 Lettera dell'Archivio di Stato di Lucca, prot. 1970 del 18 settembre 2019.

43 ALMACHILDE PELLEGRINI (avv.), socio ordinario della R. Accademia Lucchese, *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, tomo XIV parte I, Spettacoli lucchesi nei secc. XVII-XIX, tipografia Giusti, Lucca, 1914, pp. 83-89.*

44 ALMACHILDE PELLEGRINI, *ibidem*, p. 83.

45 Le tre giornate erano definite: *primo giorno, secondo giorno e terzo giorno.*

- Breni Lodovico, Bigongiari Marco, *La libertà trionfante applausi musicali alle grandezze dell'Illustris. & excellentis. Repubblica di Lucca rappresentati nel primo giorno della sua celebre Funtione delle Tasche dell'anno 1654*, in Lucca: per Bernardini Pieri e Jacinto Paci, & c., 1654
- Bartolini Nicolò Enea, *Gli vantaggi della concordia applausi musicali alle grandezze dell'eccellentissima Repubblica di Lucca. Rappresentati nel primo giorno della sua celebre funtione delle Tasche dell'anno 1672*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1672
- Amedeo Saminati, *Il consiglio fedele applausi musicali alle grandezze dell'eccellentissima Repubblica di Lucca. Rappresentati nel secondo giorno della sua celebre funtione delle Tasche dell'anno 1672*, in Lucca, appresso Jacinto Paci, 1672
- Giovanni Vittorio Diversi, *Il merito riconosciuto concerto musicale per la celebre funtione delle Tasche dell'eccellentiss. Repubblica di Lucca. Giornata terza*, in Lucca, appresso Jacinto Paci, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1672
- *Il Fetonte. Applausi musicali alle grandezze dell'eccelestiss. Repubblica di Lucca rappresentati nel primo giorno della sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1675*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1675
- Moscheni Bernardino, *L'amore della patria. Applausi musicali alle grandezze dell'eccellentiss. Repubblica di Lucca rappresentati nel secondo giorno della sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1675*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1675
- Leonardi Donato Antonio, *Mutio Scevola. Applausi musicali alle grandezze dell'eccellentiss. Repubblica di Lucca rappresentati nel terzo giorno della sua celebre funtione delle Tasche dell'anno 1675*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1675
- Regali, Matteo, *Il trionfo del ben pubblico applausi musicali alle glorie dell'eccellentiss.ma Repubblica di Lucca nella sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1678. Giornata prima*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1678
- Regali Matteo, *Il trionfo del ben pubblico applausi musicali alle glorie dell'eccellentiss.ma Repubblica di Lucca nella sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1678. Giornata prima*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1678
- Barsanti, Giovanni Nicola, *Il Temistocle applausi musicali alle grandezze dell'eccellentiss.ma Repubblica di Lucca. Rappresentati nel secondo giorno della sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1678*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1678
- Poggi Michele, *La libertà ramminga applausi musicali nella celebre funzione detta delle Tasche dell'eccellentissima Repubblica di Lucca. L'anno 1678. Giornata terza*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1678
- Bartolomeo Andreucci, *Fabio vincitor di se stesso. Concerto in musica per la celebre funzione delle Tasche dell'eccellentissima Repubblica di Lucca. Giornata prima*, in Lucca, appresso Jacinto Paci, 1681
- Bartolomeo Andreucci [?], *Trasibolo ateniese applausi musicali alle grandezze dell'eccellentissima Repubblica di Lucca rappresentati nel secondo giorno della sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1681*, in Lucca:

appresso Jacinto Paci, 1681

- Bartolomeo Andreucci[?], *La divisione del mondo applausi musicali alle grandezze dell'eccellentissima Repubblica di Lucca. Rappresentati per la sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1681. Giornata terza*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1681
- Boccella Michele, *La liberta gelosa di se stessa in persona di Annibale amante della patria appalusi musicali alle glorie dell'eccellentiss. Repubblica di Lucca rappresentati nel terzo giorno della funzione delle sue celebri tasche l'anno 1684*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1684
- Boccella Michele[?], *L'idea del comando nel cuore di Germanico Invincibile. Concerto in musica nella celebre funzione e delle Tasche dell'eccellentiss. Repubblica di Lucca. Giornata seconda*, in Lucca, appresso Jacinto Paci, 1684
- Boccella Pier Francesco, *Decio sacrificato alla patria. Applausi musicali alle grandezze dell'Ecc.ma Repubblica di Lucca rappresentati per la sua celebre funzione delle Tasche l'anno 1684. Giornata prima*, in Lucca: Appresso Jacinto Paci, 1684
- Berti, Domenico, *Marcantonio poesie per musica nelle tre giornate delle Tasche dell'eccelest.ma rep.ca di Lucca*, in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1687
- Bernardino Moscheni, *Il Catone poesie per musica nelle tre giornate delle Tasche della sereniss.ma Repubblica di Lucca*, in Lucca, appresso Jacinto Paci, 1690
- Sinibaldi Paolo, *La libertà sempre stabile nelle vicende del Principato. Concerto per musica nella celebre funzione delle Tasche della Sereniss.ma Repubblica di Lucca l'anno 1693. Giornata prima*, in Lucca: Per Jacinto Paci e Domenico Ciuffetti, 1693
- De Giusti Filippo, *Il vero amante di patria libera. Espresso in persona di Scipione Africano. Concerto per musica nella celebre funzione delle Tasche della Sereniss.ma Repubblica di Lucca. Giornata seconda*, in Lucca: per Jacinto Paci, e Domenico Ciuffetti, 27 novembre 1693
- Pagnini Decio Domenico, *Horatio concerto per musica nella celebre funzione delle Tasche della sereniss.ma Repubblica di Lucca l'anno 1693. Giornata terza*, in Lucca: Per Jacinto Paci e Domenico Ciuffetti, 1693
- Lucio Catilina, *poesie per musica nelle tre giornate delle Tasche della sereniss.ma Repubblica*, in Lucca: Per Jacinto Paci e Domenico Ciuffetti, 1696

Tutti i libretti anzidetti contengono solo testi poetici; le relative musiche forse per praticità, forse anche per tradizione, venivano lasciate in forma manoscritta. Ciò sembra essere confermato da due constatazioni: a) la totale mancanza di stampe musicali destinate alle *Tasche di Lucca*; b) l'esistenza di numerosi manoscritti musicali composti per tali celebrazioni⁴⁹. Proprio presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" di Lucca sono conservati molti manoscritti delle musiche

49 Mi preme ringraziare il prof. Giulio Battelli, musicologo e bibliotecario della Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" di Lucca, per il prezioso contributo documentale ed archivistico messi a disposizione e per avermi permesso la consultazione dei manoscritti musicali.

scritte da Giacomo Puccini (1712-1781), Antonio Puccini (1747-1832) e Domenico Puccini (1772-1815)⁵⁰.



Frontespizio del ms di Giacomo Puccini (1712-1781), *Dione Siracusano Componimento per Musica [...] Delle Tasche [...] di Lucca*, 1732, c/o Bib. ISSM "Luigi Boccherini" di Lucca⁵¹

50 **Puccini Giacomo:** *Dione siracusano*, giornata prima (1732); *Dione siracusano*, giornata seconda, frammento dell'inizio (s.a.); *Giunio Bruto*, giornata seconda, parte prima (1735); *Giunio Bruto*, giornata seconda, parte seconda (1735); *Marco Genusio*, giornata seconda, parte seconda (1738); *Marco Genusio*, giornata seconda, parte seconda (1738); *Il Solone*, giornata terza (1742); *Il Teramene*, giornata prima (1744); *Dione siracusano*, giornata seconda (1750); *Il Curzio*, giornata seconda (1753); *Marco Manlio Capitolino*, giornata seconda (1755); *Tarquinio Collatino*, giornata terza (1758); *Roma liberata dalla signoria dei re*, giornata seconda (1760); *L'Arminio*, giornata seconda (1763); *La confederazione dei Sabini con Roma*, giornata seconda (1765); *Il Narsete*, giornata terza (1770); *Marzio Coriolano*, giornata terza (1773); *Roma liberata dalla congiura di Catilina*, giornata terza (1775); *Marco Manlio Capitolino*, giornata seconda (1777); **Puccini Antonio:** *Il Narsete*, giornata seconda, parte prima (1770); *Il Narsete*, giornata seconda, parte seconda (1770); *Marzio Coriolano*, giornata seconda (1773); *Marco Manlio Capitolino*, giornata prima (1777), *Cesare in Brettagna*, giornata seconda, parte seconda [incompleta] (1779); *Cesare in Brettagna*, giornata seconda, parte prima (1779); *Il Leonida*, giornata seconda (1783); *Emilio*, giornata terza (1785); *Lucca liberata*, giornata seconda (1787); *Bruto*, parte prima (1789); *Bruto*, parte seconda [incompleta] (1789); *Marco Curzio*, giornata terza, parte prima (1791); *Marco Curzio*, giornata terza, parte seconda (1791); *Spartaco*, giornata seconda, parte prima (1793); *Spartaco*, giornata seconda, parte seconda (1793); *Enea nel Lazio*, giornata prima, parte prima (1795); *Enea nel Lazio*, giornata prima, parte seconda (1795); *Castruccio*, giornata prima, parte seconda (1797); *Castruccio*, giornata prima, parte prima (1797); *Castruccio*, giornata seconda, parte seconda (1797); **Puccini Domenico:** *Spartaco*, giornata terza, parte prima (1793); *Spartaco*, giornata terza, parte seconda (1793); *Castruccio*, giornata seconda, parte prima (1797); *Castruccio*, giornata seconda, parte seconda (1797); *Castrucci*, giornata seconda, parte seconda [altra copia incompleta] (1797).

51 Per gentile concessione della Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" di Lucca.

Continuando a parlare di questa particolare piega dell'ambito musicale, cioè del *libretto per musica*, di certo il catalogo dalla bottega di Jacinto Paci non si limitò solo a stampare pubblicazioni commissionate per le *Tasche*. La diffusione della musica a Lucca era eccezionale, quindi eccezionali dovevano anche essere le risorse ad essa collegate, non ultima quella editoriale. Così, guardando complessivamente a questa stamperia e sbirciando nella sua attività editoriale in funzione delle produzioni musicali lucchesi, numerosissimi sono gli eventi e le occasioni in cui è manifesto il suo contributo.

Giusto per dare un'unità di misura della mole dei lavori prodotti nella bottega Paci, ritengo significativo proporre – anche se verosimilmente la lista non è completa – una emblematica e sostanziosa elencazione di libretti. Si tratta di opere che, come rilevabile dai titoli stessi, sono tutte palesemente innervate nel tessuto artistico-musicale della città:

- Sbarra Francesco, *La corte, dramma morale di Francesco Sbarra rappresentato in musica per intermezzi in Lucca nel Teatro de' Borghi l'anno 1657 e dedicato all'ill.mo [...] sig. Abbate Grimani Calergi* / [La musica è del sig. Carlo Bigonciari]. In Lucca: appresso Jacinto Paci & c., 1657
- *Il martire d'amore applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi donatore della congregat. della Madre di Dio. Celebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima congregazione*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1666
- *Gl' applausi angelici, concerto musicale rappresentato nella solennità della santiss. Annuntiata celebrata dalle scuole di S. Maria Cortelandini, nella chiesa de' MM.RR. PP. della Congregatione della Madre di Dio. L'anno 1669*. In Lucca: appresso Jacinto Paci & c., 1669
- *Il legato di Dio applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregat. della Madre di Dio celebrate nella sua annua memoria da' padri della medesima congregat. l'anno 1673*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1673
- *Il sepolcro glorioso. Applausi musicali per la festa di S. Caterina vergine, e martire. Solennizzata nella chiesa di S. Masseo dal seminario dell'insigne collegiata di S. Michele*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1573
- *Il tesoro nascosto applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregat. della Madre di Dio celebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima congregazione*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1675
- *Il martirio di S. Caterina concerto musicale per la festa della detta santa solennizzata li 25. novembre 1675. Dalli studenti del seminario dell'insigne Collegiata di S. Michele*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1675
- *Il cacciatore evangelico applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregat. della Madre di Dio celebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima congregazione*. In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1677
- *Il cacciatore evangelico applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregat. della Madre di Dio*.

in Lucca: appresso Jacinto Paci, 1677

- *Il giardino difeso applausi musicali alle glorie dell'em.mo sig. cardinale Giulio Spinola vescovo di Lucca, e conte. Celebrate nel Seminario dell'istessa città l'anno 1678.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1678
- *Moscheni Bernardino, La vergine trionfante applausi musicali del sig. Bernardino Moscheni per la festa di S. Caterina vergine, e martire solennizzata nella chiesa dell'insigne collegiata di S. Michele dal medesimo seminarario. Il giorno 30. Nouembre 1679.* In Lucca : appresso Jacinto Paci, 1679
- *Il nuouo cielo applausi musicali nelle lodi del venerabile padre Giovanni Leonardi fondatore della congregatione della Madre di Dio celebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima congregatione.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1680
- *Il pescatore evangelico applausi musicali nelle lodi del venerabile padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregazione della Madre di Dio.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1681
- *La castità trionfante con tutte le altre virtù. Applausi musicali per la festa del glorioso S. Tomaso d'Aquino celebrata nella chiesa di S. Romano dell molto RR. PP. dell'ordine de' Predicatori dalli studenti di teologia, e filosofia del medesimo ordine.* In Lucca: per Jacinto Paci, li 6 marzo 1681
- *Il pescatore evangelico applausi musicali nelle lodi del venerabile padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregazione della Madre di Dio calebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima Congregazione.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1681
- *Concerto musicale, da cantarsi nell'accademia de Raffreddati per l'occasione del problema. Qual sia mezzo più efficace per introdur amore nel cuore di Bella Dama, ó la bizzarria, ó il trattenimento ó la compassione che si deve trattare nel carnevale dell'anno 1681.* Lucca: appresso Jacinto Paci, 1681
- *La costanza vittoriosa, applausi musicali per la festa del glorioso S. Tomaso d'Aquino celebrata nella chiesa di S. Romano de' molto RR. PP. dell'Ordine de' Predicatori dagli studenti di Teologia del medesimo ordine.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1682
- *La Semiramide dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Lucca l'anno 1682.* In Lucca, per Iac. Paci, 1682
- *Tullia Superba Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Lucca l'anno 1682.* In Lucca, per Jacinto Paci, 1682
- *Il nuovo Noe' applausi musicali nelle lodi del venerabil padre Giovanni Leonardi fondatore della Congregazione della Madre di Dio.* In Lucca: appresso Jacinto Paci, 1682
- *Aureli Aurelio, Helena rapita da Paride. Dramma per musica da recitarsi nel teatro di Lucca l'anno 1683.* In Lucca: per Jacinto Paci, 1683
- *L'angelo applausi musicali nelle lodi del venerabile padre Giovanni Leonardi fondatore della congregatione della Madre di Dio celebrate nella di lui annua memoria da' padri della medesima congregatione.* In Lucca, appresso Jacinto Paci, 1683
- *Bernardino Moscheni, Il Catone poesie per musica nelle tre giornate delle Tasche della sereniss.ma Repubblica di Lucca.* In Lucca, appresso Jacinto Paci, 1690
- *Beregan Nicolò, Giustino drama per musica. Da rappresentarsi nel*

Teatro di Lucca l'anno 1694. Consecrato al merito de le nobilissime dame de la medesima città. In Lucca: per Jacinto Paci, e Domenico Ciuffetti, 1694

- *Tiberio in Bisanzio drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Lucca l'anno 1694.* In Lucca, per Jacinto Paci e Domenico Ciuffetti, il dì 20 Gennaio 1694
- *Morselli Adriano, Tiberio in Bisanzio drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Lucca l'anno 1694,* [musica singolare del signore Domenico Gabrielli]. In Lucca: per Jacinto Paci, e Domenico Ciuffetti, il dì 20 Gennaio 1694
- *Morselli Adriano, Il Tullio Ostilio, drama musicale da rappresentarsi nel teatro di Lucca l'anno 1696.* In Lucca: per Jacinto Paci e Domenico Ciuffetti, il dì 26 Gennaio, 1696

Owviamente, nell'obiettivo di questo studio non è contemplato occu-
parsi delle pubblicazioni non attinenti alla musica; ciò nonostante va però
detto che anche tale attività editoriale fu più che notevolissima, a dimo-
strazione della vivacità che ruotava attorno al laboratorio.

Segni identificativi

Un aspetto curioso delle stampe della bottega Paci è la pressoché
perenne presenza di un contrassegno caratteristico. Si tratta di un parti-
colare decoro utilizzato in varie forme e/o formule. Nell'*Intessitura di va-
rii fiori* [...], essendo stampato in grande, singolarmente e nel mezzo del
frontespizio, assomiglia molto ad una *griffe*, tuttavia non deve ritenersi tale.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di varii fiori* (1652), particolare del
frontespizio, edizione del 1652, stamperia Pieri e Paci & c.⁵²

⁵² Immagine su gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di
Bologna.

Di certo, sbirciando tra le varie edizioni digitalizzate e disponibili *online*, non si può non prendere atto di una insistente presenza del decoro impresso in innumerevoli pubblicazioni del Paci – presenza così pregnante da divenire effettivamente significativa per il riconoscimento dell'editore stesso – ciò nonostante è più equilibrato alludere ad un *segno caratteristico* non utilizzato con lo scopo di certificare la provenienza editoriale, ma semplicemente adoperato per decorare la stampa. Il fatto che l'uso ripetitivo delle stesse matrici faccia emergere una corrispondenza stretta tra l'immagine e la stamperia, è innegabile; tuttavia, in questo caso, ciò che genera l'*effetto griffe* poggia su necessità e volontà altre dal voler riassumere il nome della bottega in un marchio.

Entrando più nel dettaglio, il motivo per cui non ritengo che possa trattarsi di un vero e proprio logo è dovuto al fatto che in alcuni casi – es. Elici Frediano, *Arca novella di sanita' [...]*, 1656, c. 4r –⁵³ l'immagine, pur essendo la medesima, è di fatto mascherata attraverso due procedimenti: 1) la mutilazione di buona parte di essa, rendendo visibile la sola parte superiore del disegno; 2) la sua replicazione che la trasforma in una cornice.

Nelle due figure che seguono si può rilevare una perfetta corrispondenza: la prima è una ricostruzione effettuata al computer, ripetendo un frammento del decoro stampato sull'*Intessitura di varii fiori [...]*; la seconda è l'immagine originale della cornice presente sul volume di Elici Frediano (1656)⁵⁴.



Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di varii fiori*, elaborazione computerizzata del particolare del decoro, frontespizio, edizione del 1652, stamperia denominata Pieri e Paci & c.⁵⁵

53 ELICI FREDIANO (sec. XVII), *Arca novella di sanita' trattato fisico morale con alcune regole per conseruarsi sano e viuere virtuosamente. Cavate da precetti diuini, & humani di Frediano Elici filosofo, & medico collegiato; in Lucca: per Iacinto Paci & c., 1656*, conservato presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, disponibile su www.books.google.it, consultato il 27 maggio 2020.

54 ELICI FREDIANO, *ibidem*.

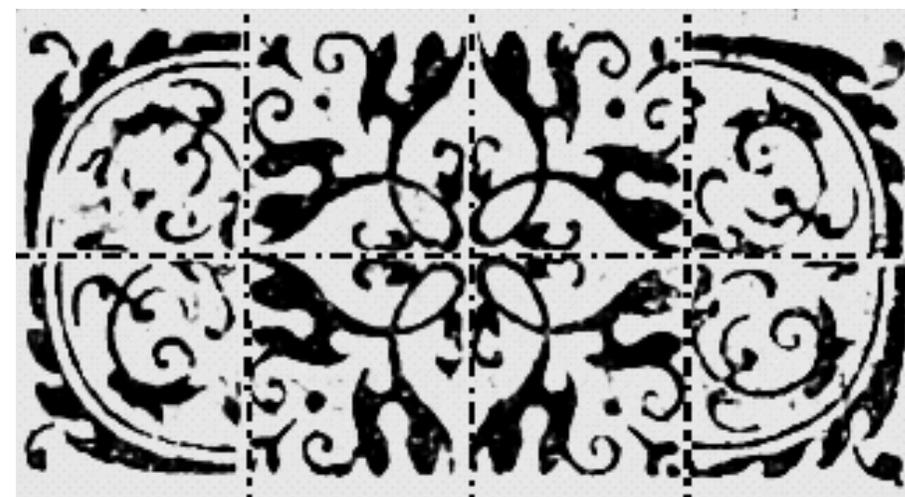
55 Immagine su gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, prot. 104/20 del 28 maggio 2020.



Elici Frediano, *Arca novella di sanita' [...]* orig. particolare del decoro, c.5v; edizione del 1656, stamperia denominata Jacinto Paci & c.⁵⁶

Ora pare ovvio pensare che se l'editore avesse voluto effettivamente marchiare la propria opera attraverso un emblema concepito per tale scopo non lo avrebbe di sicuro alterato.

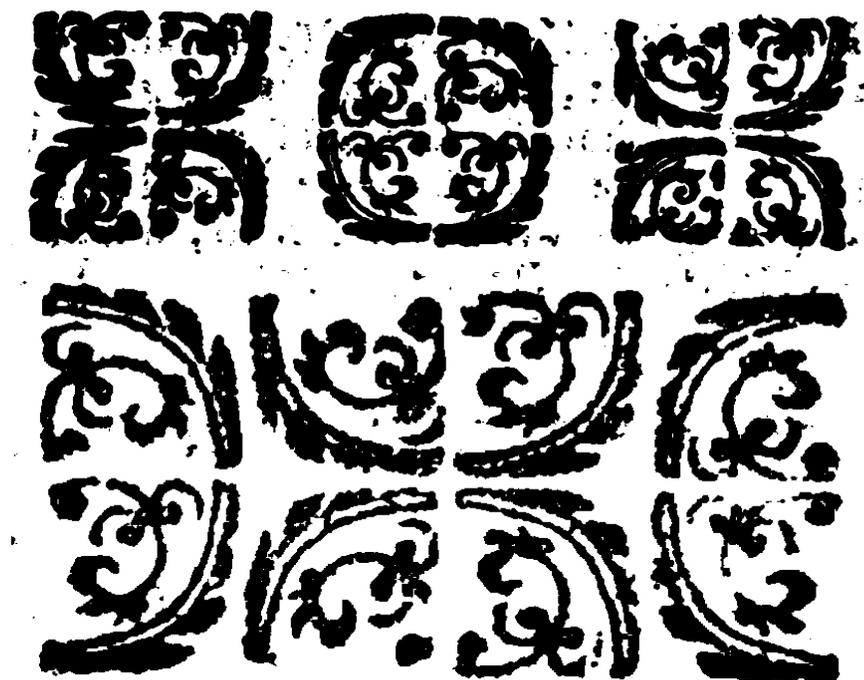
Valutando le varie figure impresse sui libri di Jacinto Paci, va detto che appare più che verosimile che il costruito finale della figura impressa nell'*Intessitura di varii fiori [...]* sia un assemblato di almeno otto caratteri.



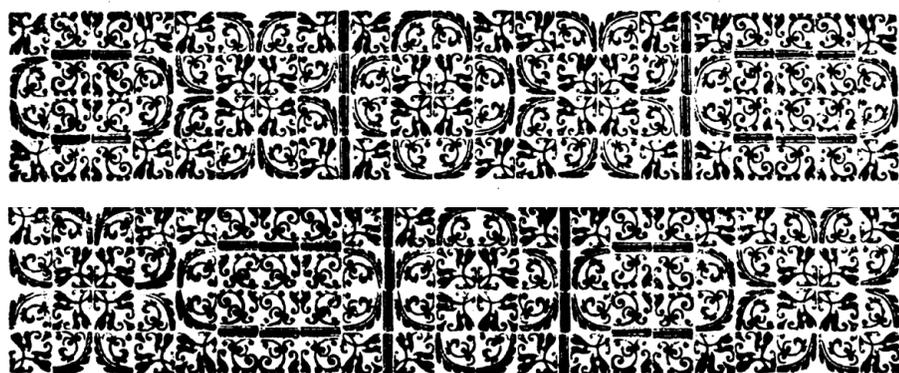
Giovanni Battista Badessa Bitontino, *Intessitura di varii fiori* (1652), particolare del frontespizio suddiviso in settori corrispondenti ai caratteri mobili di stampa, edizione del 1652, stamperia Pieri e Paci & c.

Quindi, le varie immagini presenti nei volumi dell'editore sono costituite con un assemblaggio di alcune delle *tessere* del mosaico. Dalle immagini sottostanti emerge con chiarezza come, in differenti tomi, i motivi ornamentali siano stati composti utilizzando parti delle sezioni del bozzetto del libro di Giovanni Battista Badessa.

56 Immagine su gentile concessione del Ministero dei beni culturali e delle attività culturali e del turismo – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – autorizzazione del 3 giugno 2020; disponibile su www.books.google.it, consultato il 27 maggio 2020.



Giacomo Rossi (fl.1685-1712), due immagini tratte da *La s. Zita opera scenica del sig. Giacomo Rossi*, in *Lucca: per Jacint. Paci, e Domenico Ciuffeti*, 1696, p. (VIII), p. 49⁵⁷.



Aloysij Mansi (sec. XVII), giurista, due immagini tratte da *Consultationum sive Rerum iudicatarum liber primus [...]*, *Lucae: apud Hyacinthum Pacium*, 1685, pp. *index & argumenta*⁵⁸.

57 Immagini su gentile concessione del Ministero dei beni culturali e delle attività culturali e del turismo – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – autorizzazione del 3 giugno 2020; disponibile su www.books.google.it, consultato il 27 maggio 2020.

58 Immagini su gentile concessione del Ministero dei beni culturali e delle attività culturali e del turismo – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – autorizzazione del 3 giugno 2020; disponibile su www.books.google.it, consultato il 27 maggio 2020.

Prima di terminare questo argomento, mi è parso utile fare, seppure a campione, una veloce ricognizione tra vari esemplari di volumi disponibili, databili e riconducibili ai diversi periodi di denominazione della *ragione sociale* della bottega. Come evidente dalle immagini di cui sopra, è emerso che, seppure collocando in maniera differente le varie tessere del mosaico, i caratteri dei decori della stamperia Paci si trovano uguali nelle sue pubblicazioni⁵⁹ e, molto frequentemente, anche con l'aspetto uguale e/o riconducibile all'edizione dell'*Intessitura di varii fiori* [...].

In sintesi, è possibile dire che: il simbolo presente sull'*Intessitura di varii fiori* [...] non è certamente un marchio, bensì un decoro; la bottega di Jacinto Paci ha utilizzato pressoché in tutte le sue pubblicazioni gli stessi caratteri mobili necessari per comporre i suoi vari ornamenti e ciò avvenne nonostante egli fosse talvolta associato ad altri stampatori; nessuno dei fregi è riscontrabile in edizioni di altri editori. Tutto ciò fa congetturare che il luogo fisico dove le stampe nascevano fosse sempre lo stesso, cioè la bottega lucchese di Jacinto Paci.

Le ottave siciliane

Dopo avere iniziato questo virtuale cammino in compagnia del bitontino Giovanni Battista Badessa; essere giunti a Lucca per mezzo della sua opera per chitarra lì pubblicata; avere sbirciato nella bottega dell'editore Jacinto Paci; essere quindi entrati nel cuore della vita artistica cittadina ed aver assistito alla produzione di eventi particolari come le celebrazioni per le *Tasche di Lucca*; non resta che chiudere il cerchio in maniera originale, come originale è la conclusione del volumetto musicale.

Dando un ultimo sguardo all'*Intessitura di varii fiori* [...] è impossibile non soffermarsi e gustare l'ultima specialità offerta dal libro. Già nel frontespizio, è presentata in maniera molto accattivante: [...] *Ottave Siciliane esemplari da cantarsi con detta Chitarra* [...]. Si tratta di un'un'operetta morale in versi, intitolata *l'Avvertimentu supra la pratica de li finti amici*. Tutto è rigorosamente in dialetto siciliano⁶⁰ ed interamente composto in Ottave siciliane. *Nell'Avvertimentu* [...] non vi è traccia di lettere dell'Alfabeto montesardiano e/o di altre indicazioni ritmico-armoniche e melodiche; tant'è che, se non fosse per la precisazione del frontespizio, sembrerebbe quasi essere un'appendice non musicale.

59 Oltre alle due edizioni indicate, a titolo esemplificativo si possono indicare: FRANCESCO MARIA FIORENTINI (1603-1673), *De genuino puerorum lacte, mammillarum usu, & in viro lactifero structura. Cum nova assertione disquisitio Lucae: apud Bernardinum Pierium, & Hyacinthum Pacium & c.*, 1653; LUIGI MANSI (sec. XVII), giurista, *Consultationum sive Rerum iudicatarum liber primus*, in *Lucae: apud Hyacinthum Pacium*, 1681.

60 Conclusione del volume, cc. 13r-16r.

Per dovere di cronaca e per descrivere il tomo, è giusto dire che il sospetto che tale sezione del libro possa essere una giunta, cioè una rilegatura postuma di un'altra opera che nulla c'entra con l'*Intessitura di varii fiori* [...], è fugato per due ragioni: a) nell'assemblaggio fisico del volumetto, la sovrapposizione dei fogli cuciti e la rilegatura sono coerenti e senza giunture; b) il frontespizio dell'opera puntualizza tale sezione del volume.

Per quanto concerne la conservazione, si rileva che l'ultimo foglio del libro è lacerato nella parte superiore, pertanto un'intera ottava è andata perduta.

Dal punto di vista esecutivo rimangono invece degli interrogativi, poiché non è dato sapere come effettivamente venissero intonati i versi e in quale maniera avvenisse l'accompagnamento. È probabile che le *ottave siciliane* rientrassero all'interno di un genere musicale poggiante sul *recitativo*⁶¹. Tuttavia, con la prudenza necessaria in questi casi, proprio questa lacuna di scrittura spinge ad ipotizzare che tale pratica – certamente di tradizione popolare – fosse comunemente in uso, a tal unto da rendere inutile la precisazione degli accordi e della traccia melodica.

AVVERTIMENTU SUPRA LA PRATICA DI LI FINTI AMICI⁶²

*Non sia nixunu chi cunta l'intricu
Ad homu chi tiva cu popa, e gala
non menti mai lu muttu di l'anticu,
cui si cunfida lo coiro si sala;
chistu successi a mia quantu vi dicu,
m'havianu datu a li man una pala;
pri confidati stu cori a n'amicu
dui pedi mi truuai ntra na stiuala.
Una cicala lingua chi lambica
Lu malu intentu ad ogni parti, e locu
campa scuntenti, e mali di formica,
e li mali la tudi a pocu, a pocu,
ogn'unu la ributta, rudi, e pica,
mentri duna cun verbü a lu iocu
venetianu lafsa chi si dica,
ardi chiù vn tradituri, chi lu focu.*

*Non iocu no, chi dicu la viritati,
chi punginu li spataci, e l'aprocchi,
su linguì gravi, e pifuni intressati,*

*ben chi fannu li calli a li iinocchi,
si non vuliti li pedi scacciati,
non vi si accustati cu caualli, e cocchi,
perché l'anticu dissi vigilati,
nō c'è un palmu di nettu, apriti gl'occhi.*

*Apriti l'occhi ad ogni parti, e ruga,
Pri canuxiri chi defettu hà un'homu,
chi sia la sua amicitia n'è tua,
fuii la quando senti lu so nomu,
na lingua muzzu è Navi senza prua,
o chi bruttu difettu, ò chi rinomu,
chi chillu dissi cu la vucca sua
malidittu homu, chi confida in homu.*

*Un'homu quādoguarda lu tirrenu
cu l'occhi vasci, stacci di luntanu
e si t'alliffa, e ti dimostra amenu
ardilu, ch'há la vucca di burcanu,
lu trovi di bruttizza un magasenu,
lu coti lordu, e gl'occhi 'ntra li manu
a chisti dui vi insignu, e vi refrenu,
d'una dōna uarbuta, e d'homu spanu.*

*Statti luntanu, e mai ti affratillari
Cu homini signati a sti paiisi,
ed ogni parti, e di da danda mari,
chi sù comu li lupa nostra disì,
cui non lo cridi ci pozza ncappari,
mentri natura signali ci misi
e dissi cù cui s'hauì a praticari,
cu li megghiu di tia e facci li spisi.*

*Li spisi facci, e tó cori teni
gilatu, e mai cuntari la tua fama
e si tu uidi ch'ti voli beni,
rispundi, s'illu è bonu cui ti chiama,
perche l'anticu dissi, che conueni
a cui hà obligationi giustù l'ama
e uoghi beni à cui ti duna peni,
e cui ti uasa in bucca lu disama.*

*Forza tenir i viridi la tua rama
di lo tò honuri, e chistu di mia sacci,
pri non perdiri l'honuri, e fama,
n'appidicari la casa a tristacci,*

61 MASSIMO PRETTANO, *Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 29, n. 1 (1994), pp. 27-88: 42, consultato su www.jstor.org il 25 agosto 2020.

62 Trattandosi di un testo dialettale, in questa trascrizione si è preferito aderire all'impostazione tipografica originale; quindi le lettere *u*, *v* sono riprodotte come utilizzate nel testo di G.B. Badessa.

*sia di bon linu si tù hai a fari trama,
cu li toi manu li muschi ti cacci,
rispundi, s'illu è bonu, cui ti chiama,
ed vndi s'ì vulutu curri, e vacci.*

*Non attacciarì mai li toi vicini,
porta rispettu, e honuri a la cuntrata,
e s'incampagna cu genti camini,
sempri la lingua tua teni cilata,
perchi si dici, cui simini spini,
giusta mai la po' dari la pidata
ed à sciumari surdi, stritti, e chini,
mai passari lu primu a fari strata.*

*Pocu, ò assai mai perdiri la iurnata,
trauaglia sempri, e sequita sta proua
e spendi quantu teni la tua ntrata,
in casa mai portari sgroppa e chioua,
fatti cu li toi manu la nsalata,
e co li toi denari accatta l'oua
cui metti a speranza d'antru la pignata
cunforma ci la metti si la troua.*

*Proua non fari mai tra lu sdirupu
ne caminari mai a viola torti,
e mai ti fari li causi d'un pupu,
chi sunnu stritti, e tù pocu li porti
si alcun dici la casa ti scupu,
e tu ti fidi, e non chiudi li porti,
ricumandi la pecura a lu lupu,
e trouiti la testa ornata e forti.*

*Chiudi li porti, e ascuta lu miu dittu,
e sti palori incastrat'ìn pettu,
s'hai a caminari v'à a vio lo drittu,
e uoghi beni a cui t'havi rispettu,
non ti fari mircanti si s'ì affittu,
cu litoi manu consati lu lettu,
pirchì Venetianu la siu scrittu
undi chi ci è bagnatu mai ci è nettu.*

*Non prumettiri mai ad un picciriddu
la cuderedda, chi ti metti in bruddu,
ne diri mali di chistu, e di chiddu,
si nò farrai lu sautu di lu ruddu,
non ti fari lu gaddu in chirchiriddu,*

*e dari a li toi amici imdicuddu,
cui non ti arrobbà n'arrubari ad iddu,
guarda lo tó e non fari latru a nuddu.*

*Si voi campari a stu mundu filici,
teni lu cori tó saggio, e cilatu,
ama li saggi, e fuì li nimici
si sai ch'annu lu stomacu guastatu,
pirchi lu muttu di l'anticu dici,
non suirgognari mai lu parintatu,
chi cui fida troppu di l'amici,
si trova com'un'asinu imbardatu.*

*Non rispundiri si non s'ì chiamatu,
e n'affannari si non voi chi stanca,
la tua persuna teni a megheu statu,
ed apri l'occhi la manu n'agranca,
non giuducari, chi nun s'ì giudicatu,
non fari la tua vurza scala franca,
cui na sei tundu non mori sgarratu,
ed vndi leui non surgì, ti ammanca.*

*Non praticari cù pizzula ficu,
e non parrari si ritroui a iocu,
non ti fari mircanti ne mindicu,
ne palisari a nuddu lu tò focu,
e si canusci ch'hal vn bonu amicu,
daccilu si s'ì merita lu locu,
osserva tuttu chistu chi ti dicu,
cu l'occhi vidi, intendi e parra pocu.*

*Tu chi ti pensi haviri lu tifuni,
e teni riligatu lu cauaddu,
pensa per chiddi pouiri persuni,
non ti fari l'auricchi di mitaddu,
vi chi a li voti a chiani ci è fussuni,
ietti lu pedi fermu, e veni sfaddu,
forza ti salutari lu piduni,
quantu ch'ù megheu ti vidi a cauaddu.*

*Ch[i]udi l'auricchi pensa avanti, e poi
si tu a stu mundu voi campari assai,
cuntempla l'vra; e la iornata d'hoi,
chi sarai fora di tutti li guai;
mentri si vitu abbrazzati a li toi,
n'essiri comu mia luntanu assai,*

*si alcuni dici vidisti lu boi,
subbito dicci non lu vittì mai.*

*Chi fruttu, e frunda po' fari lu stincu
vn felinettu lu crisciù, e n'ammancu
cui n'è chiamatu, e trouisi propiacu,
e dici mali, non la fazzu francu,
chiudi l'auricchi non t'axaritincu,
e nun lu dari a nuddu lu tò vancu,
siti vennu a spiiari quattro, o cinco
non l'aiju vistu, ne niuri, ne biancu.*

*Prendi lu puntu cui nō fa lu gruppu,
e cadì in terra cui non sta a lu cippu
cui non rispundi è radica di chiuppu;
tint'è la petra chi non piglia lippu,
quando hauia la fortuna pri lu tuppù,
stava a placiti, e facia di Filippu,
ora trà li miei peni, e chiantu assuppu,
trauaghium ch[i]ātu porri e ina[i]ndiscipu.*

*Mi vosi tempu fortuna inuitari,
a vn banchettu, e sin'a deci fomu;
e c'era tanra robba, ch'era vn mari,
chi satiari si putia, ogn'homu,
vn di iemmu tutti a tauula assittari,
la fortuna si fici maior domu,
vinni per tutti banni lu manciari,
per mia nō vinni si scurdau lu nomu.*

*Fortuna comu t'hai sdiminticatu
lu nomu miu chi è imperiu di tutti,
m'hai tantu suttumisu, e cunsumatu,
chist'occhi allegri mai parinu asciutti
troppu di li miu gradu m'ha calatu,
ch'ogni pocu, ogni picca mi ributri,
ben sì po' diri chi quando fù natu,
l'aruuli inuirdicaru, e non li frutti.*

*Tu sì causanti chi campu infilici,
fur[t]una ingrata, chi cù mia ti suij,
a darimi turmenti trà l'amici,
senza rasciuni ò comu ti glori,
fammi cuntenti mezz'vra filici,
e di poi voghiu chi nun mi taliij,
e la fortuna mi rispundi, e dici,*

hai troppu pani, chi tu lu calij.

*Gioui, quand'iu nasciù, mi fu nimicu
Saturnu ancora mi liuau la māna,
Marti mi detti stu tbroghiu, e stu intricu,
vo[s]i chi stenta, chi para, ed affanna,
tu ci pulpi fortuna, [v]eru dicu,
riccettami mezz'vra, e poi mi [s]canna,
È idda mi r[i]spundi à muttu anticu,
vā vindi meli, e liccati la canna.*

*Pri patiri nasciui, e mai cuntenti,
[c]asca lu cori e li mei peni cernu,
pena cadendu patij'ntra li genti,
scurau Febu la Luna supra un pernu
tu duni ingrata sorti scanuscenti,
niqua fortuna, scelerata, infernu,
guai supra guai, dolori eternamenti,
chi sēpri a l'occhi mei ci troui inuernu.*

*In battula la mia menti si smidudda,
chi la fortuna mai fū puuiredda,
bisogna che mi busca nà zappudda,
e vaia a fari la mia iurnatedda,
mai tra ricchizzi la sorti m'affudda
ntra middi puuiretti mi fracedda,
chi quando viu un pezzu di cipudda,
mi sape cun[s]u carni di vitedda.*

*Haiundi fattu placiri ad amici,
cù tuttu cori, e bona voluntá,
chi rinnouaua comu la finici,
dicia chiddu chi haiu abastirà,
ora si sannu laidi comupici,
perche non haiu, comu Diu li sa,
chi ch[...]
mi cu[...].*

*V[...]
vn c[...]
hora [...]
chi [...]
iu non [...]
cila[...]
perche mi uiju à un terminu riduttu,
cu pocu pani, È grossu pitittu.*

*Ma lingua barbarisca, che procedi
di diri mali di la cumpagnia
ogn'unu la ributta, rudi e xledi,
chi ia propria uucca sua l'oddia,
undi chi si ritrova posa, ò sedi
lu stissu locu funda in tirannia,
li pedi in cera, e la cet'à li pedi,
di Caiimi a lu stilu, e fantasia.*

Per concludere questo studio che di fatto è una passeggiata nella musica, non resta che fare una constatazione di fatto: se la curiosità diviene un appetito da soddisfare, il piacere della ricerca si trasforma in un banchetto ricco di sapori e colori che possono palesarsi anche tra le pagine di un piccolo e quasi sconosciuto libro di musica.

Ed è su questa via che mi sento di dire che nell'*Intessitura di vari fiori* [...] non solo la musica è nascosta in ogni dove, ma tutto ciò che attorno ad essa ha ruotato e con cui è stata necessariamente a contatto (l'autore, l'editore, il pubblico, la città, *etc.*) è diventata una componente fascinosa della sua esistenza artistica e sociale. La musica e l'essere umano hanno sempre un rapporto simbiotico e compenetrante; l'uno s'innerva nell'altra ed entrambi si descrivono vicendevolmente, rappresentandosi in maniera genuina e narrando vicende che, seppure poco note e frequentate, sicuramente sono tasselli fondamentali di quel grande *puzzle* che è la storia nella sua interezza.

finito di stampare nel novembre 2020
presso la Tipografia Bongi (San Miniato, PI)
per conto di
s i l l a b e