



Codice 602

Nuova serie

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" di Lucca
N. 3 - anno 2012



Felici Editore





«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

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

N. 3 - Dicembre 2012

Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867 del 20.10.2007

Direttore Responsabile: **Carmelo Mezzasalma**

Responsabile editoriale: **Sara Matteucci**

Comitato di redazione: **Giulio Battelli, Sara Matteucci, Carmelo Mezzasalma, Fabrizio Papi**

Comitato scientifico: **Giulio Battelli, Marco Mangani, Guido Salvetti**

In questo numero hanno collaborato:

Enrico Careri, Matteo Giuggioli, Fabrizio Guidotti, Nadia Lencioni

Progetto grafico e stampa: **Felici Editore**

via Carducci 60 - 56017 Ghezzano (PI)

tel. 050 878159 - fax 050 8755897

www.feliceditore.it

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

Presidente: **Ugo Giurlani**

Istituto Superiore di Studi Musicali "L.Boccherini"

Piazza del Suffragio, 6

55100 - Lucca

Tel. 0583 464104

Sito web: www.boccherini.it

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



INDICE

Editoriale <i>di Giulio Battelli</i>	5
LA PAROLA DEL DIRETTORE	
«Codice 602» nei 170 anni dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" <i>di GianPaolo Mazzoli</i>	9
CONTRIBUTI	
<i>Geminiani in CD.</i> Note sulla diffusione dell'opera del maestro lucchese in occasione del 250° anniversario della morte <i>di Enrico Careri</i>	13
Discorso e racconto nella musica di Boccherini: una prospettiva analitica <i>di Matteo Giuggioli</i>	33
STUDI SULLA MUSICA LUCCHESE	
Un musicista di nome Giacomo Puccini compie trecento anni <i>di Fabrizio Guidotti</i>	57
LA TESI DI LAUREA	
Le metamorfosi del valzer. Il percorso della forma nel duo pianistico <i>di Nadia Lencioni</i>	85





EDITORIALE

di Giulio Battelli

Il 2012 per la musica lucchese è stato un anno di anniversari: il 26 gennaio di trecento anni fa nasceva Giacomo Puccini sr., capostipite di quella dinastia di compositori destinata a dominare la scena musicale cittadina e, con l'ultimo dei suoi componenti, quella dei teatri di tutto il mondo; il 17 settembre di duecentocinquanta anni fa, dopo aver partecipato da protagonista alla vita musicale londinese, moriva a Dublino il violinista, trattatista e compositore Francesco Xaverio Geminiani nato a Lucca nel 1687. A questi due musicisti lucchesi è stata dunque dedicata buona parte di questo numero di «Codice 602 nuova serie» che anche quest'anno abbiamo potuto far uscire grazie al sostegno della Fondazione Banca del Monte e all'impegno degli studiosi che con entusiasmo ci hanno offerto ottimi contributi.

Enrico Careri, profondo conoscitore della musica strumentale italiana del Settecento, è il massimo studioso di Geminiani al quale ha dedicato anni di ricerca che sono culminati nella stesura di una fondamentale monografia sul compositore lucchese. Nel suo saggio, scritto espressamente per «Codice 602», dopo aver presentato le importanti iniziative sorte in occasione di questo anniversario, affronta le problematiche connesse alla recezione della musica di Geminiani attraverso la pubblicazione, l'esecuzione e l'incisione discografica delle sue opere.

A narrarci le vicende biografiche di Giacomo Puccini sr. è Fabrizio Guidotti che da anni conduce meticolose indagini sulla musica del Settecento lucchese sfociate nella recente pubblicazione del poderoso volume "Musiche annue ed avventizie" in una città d'antico regime. Lucca al tempo dei primi Puccini. Il titolo rimanda direttamente a quella che l'autore considera a ragione la più importante fonte per la conoscenza dell'ambiente musicale lucchese del settecento, i tre libri che costituiscono il cosiddetto "diario" di Giacomo Puccini sr appartenenti alla Biblioteca del nostro Istituto ma dagli anni '30 del Novecento in deposito presso l'Archivio di Stato di Lucca.

Con l'articolo di Matteo Giuggioli, giovane studioso che può già vantare un curriculum di tutto rispetto, si rimane nell'ambito della storia della musica lucchese; attraverso l'analisi del secondo movimento del Quintetto con due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 G 270 di Luigi Boccherini, Giuggioli si addentra nelle peculiarità tecniche ed espressive del linguaggio del violoncellista e compositore lucchese evidenziandone la tendenza alla "narrazione".



È infine con soddisfazione che torniamo a pubblicare in questo terzo numero di «Codice 602» la tesi di laurea di un nostro allievo; è infatti dalla sua tesi, discussa per la laurea di secondo livello in pianoforte, che Nadia Lencioni ha tratto il suo articolo dedicato all'evoluzione della forma del valzer nel duo pianistico dalle sue prime apparizioni nelle opere di Schubert fino a La Valse di Ravel.





LA PAROLA DEL DIRETTORE







«CODICE 602» NEI 170 ANNI DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI
MUSICALI "LUIGI BOCCHERINI"

*M° GianPaolo Mazzoli
Direttore dell'Istituto Musicale "L. Boccherini"*

Se non fosse stato per la lungimiranza di Carlo Lodovico nel 1842, di fronte ad una burocrazia più attenta ai bilanci del Ducato di Lucca che non alla promozione della cultura e della formazione musicale dei giovani; se non fosse stato per l'accurata lettera di Giacomo Puccini al Ministero della Pubblica Istruzione nella quale si esortava il Ministro a un sostegno economico a favore del Comune di Lucca per mantenere in vita l'allora Istituto Musicale "Pacini"; se non fosse stato per il grande impegno di docenti e direttori che nel corso degli anni hanno contribuito con determinazione a difendere l'Istituto e con esso il futuro dell'educazione musicale, oggi, non potremmo davvero celebrare con orgoglio i 170 anni del nostro prestigioso Istituto di Alta Formazione Musicale "Luigi Boccherini".

E anche ai giorni nostri le cose non sono cambiate. Le difficoltà economiche di questo periodo rischiano di incidere sensibilmente sulle reali possibilità di sviluppo dell'offerta formativa del nostro e degli altri Istituti di Alta Formazione Musicale in Italia.

Per affrontare questo difficile momento dobbiamo, prima di tutto, augurarci che la nostra classe dirigente dimostri la stessa lungimiranza che fu di Carlo Lodovico ma anche noi, docenti, direttori, addetti ai lavori, dimostrare di sapere interpretare il cambiamento in senso universitario, le nuove esigenze e le nuove aspettative di una nuova generazione di studenti.

Il nostro Istituto in questi anni si è mosso in questa direzione. Abbiamo puntato sull'eccellenza, sulla visibilità, sull'importanza di un radicamento territoriale ma anche sulla necessaria apertura internazionale. Abbiamo usato tutti gli strumenti che la nuova riforma ci ha messo a disposizione. Abbiamo valorizzato iniziative come questa rivista di musicologia, «Codice 602», per parlare di musica e della musica, e per dare voce ai nostri allievi e alle nostre iniziative, per confrontarci e proporre contributi inediti di esperti e importanti studiosi della materia.



M° GianPaolo Mazzoli

Vogliamo continuare su questa strada. Siamo più che mai convinti che la cultura (e in questo caso la cultura musicale) sia un patrimonio da salvaguardare, da proteggere, da promuovere e sviluppare. Sentiamo il dovere di trovare nuove strategie adeguate a questi difficili momenti, convinti che il nostro impegno di addetti ai lavori debba essere uguale o maggiore di quei docenti o direttori che ci hanno preceduti e che ci hanno permesso di essere oggi soddisfatti del grado di civiltà e di cultura musicale che la città di Lucca può vantare. Noi faremo la nostra parte.





CONTRIBUTI





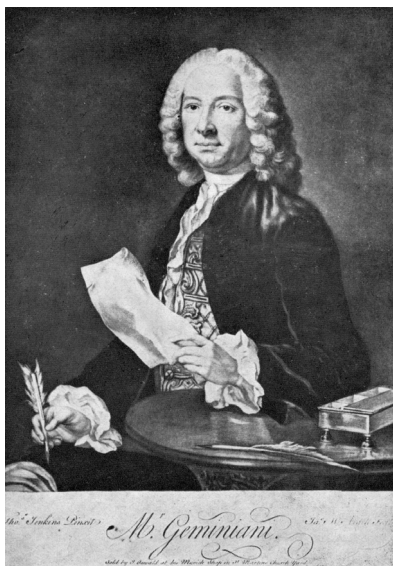


GEMINIANI IN CD.

NOTE SULLA DIFFUSIONE DELL'OPERA DEL MAESTRO LUCCHESE
IN OCCASIONE DEL 250° ANNIVERSARIO DELLA MORTE

di Enrico Careri*

Gli anniversari sono un'ottima occasione per fare il punto sullo stato della ricerca sul compositore celebrato e incoraggiare gli studiosi con convegni e iniziative editoriali specifiche ad approfondire questioni poco trattate o controverse, individuare e pubblicare nuove fonti, aprire nuove prospettive di indagine. Offrono inoltre ai musicisti uno stimolo importante ad eseguire e registrare opere poco note o a proporre nuove interpretazioni di quelle già famose. Nel caso di Francesco Geminiani (1687-1762), di cui si celebra quest'anno (2012) il duecentocinquantenario anniversario della morte, si tratta di un'occasione molto particolare, per il semplice motivo che del compositore lucchese – sebbene considerato tra i maggiori autori di musica strumentale del primo '700 – non sono mai stati celebrati anniversari, con la sola eccezione della commemorazione tenuta alla Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti il 18 settembre 1932 per il centosettantesimo anniversario della



* Enrico Careri, docente di musicologia presso l'Università *Federico II* di Napoli, ha pubblicato numerosi saggi sulla musica strumentale italiana del '700 e un volume monografico su Francesco Geminiani, del quale ha anche curato l'edizione critica dell'*Inchanted Forrest*. Ha pubblicato inoltre un volume sui beni musicali e la ricerca musicologica (LIM, 2006), una raccolta di saggi sulla musica del diciottesimo secolo (LIM, 2008), e ha scritto diverse voci per il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, per il *New Grove Dictionary of Opera* e per *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.



morte. Fu allora che Adolfo Betti, il primo in Italia ad occuparsi del musicista lucchese, osservò che Geminiani presentava «una curiosa e quasi paradossale particolarità: quella di essere al tempo stesso e uno dei più eminenti e uno dei meno noti».¹ Oggi la situazione è molto cambiata, eppure prima e dopo quella commemorazione nessuno si è preso la briga di celebrare la sua figura di compositore, virtuoso di violino e trattatista con un convegno, una giornata di studi o un concerto. Gli anniversari novecenteschi della nascita e della morte, rispettivamente nel 1962 e nel 1987, sono passati del tutto inosservati. Proprio nel 1987, a trecento anni dalla nascita, fui invitato a Liverpool da Michael Talbot a svolgere una ricerca di dottorato su Geminiani che pochi anni dopo divenne ed è tuttora il testo di riferimento standard sulla vita e l'opera del compositore.² Essa contiene anche il primo catalogo tematico delle sue opere manoscritte e a stampa che ancora oggi a distanza di oltre vent'anni è un valido punto di riferimento per musicisti e musicologi.

Il 2012, dunque, è un anno importante per Geminiani. Per la prima volta in vista dell'anniversario sono state avviate importanti iniziative musicologiche che per qualità scientifica e serietà rappresentano l'inizio di una nuova stagione di studi sul compositore e sono certamente il miglior modo per celebrare questo 2012, perché destinate a lasciare un segno importante negli studi musicologici. Mi riferisco naturalmente all'edizione critica dell'opera omnia avviata da Christopher Hogwood per Ut Orpheus, attualmente in corso di stampa (sono già disponibili i primi quattro volumi), per la quale hanno lavorato musicologi da lungo tempo impegnati nel campo della musica barocca,³ e al volume *Geminiani's Studies* che ne accompagna l'uscita, anch'esso edito da Ut Orpheus e d'imminente pubblicazione, un testo che apre nuove e importanti prospettive di studio.

A queste due iniziative ho personalmente contribuito con l'edizione critica dell'*Inchanted Forrest* (vol. 9, in corso di stampa) e con un articolo per i *Geminiani's Studies* sulla fortuna critica del compositore lucchese.⁴ In quel saggio ho percorso la storia degli studi su Geminiani a partire dai testi tardo-settecenteschi di Charles Burney e John Hawkins,⁵ attraverso i pione-

1 ADOLFO BETTI, *Francesco Geminiani*, Lucca, 7-8 (1934), p. 7.

2 ENRICO CARERI, *A controversial musicians; the violinist, composer, and theorist Francesco Geminiani (1687-1762)*, tesi di Ph.D., 2 voll., University of Liverpool, 1990; *Francesco Geminiani*, Clarendon Press, Oxford 1993 (traduzione italiana, LIM, Lucca 1999, ristampa 2009).

3 Fanno parte del comitato scientifico Clive Brown, Enrico Careri, Kate Eckersley, Christopher Hogwood, Peter Holman, Sandra Mangsen, Richard Maunder, Fulvia Morabito, Rudolf Rasch, Robin Stowell, Michael Talbot, Peter Walls, Christoph Wolf e Neal Zaslav

4 ENRICO CARERI, *Thoughts on the 250th anniversary of Geminiani's death*, in *Geminiani's Studies*, Ut-Orpheus, Bologna, in corso di stampa.

5 CHARLES BURNEY, *A General History of Music (1776-89)*, 2 voll., New York, Brace, 1935; JOHN HAWK-



ristici articoli di Adolfo Betti e William H. Grattan Flood,⁶ fino ai più recenti contributi del ventunesimo secolo, ponendo particolare attenzione alle pubblicazioni successive alla stampa della mia monografia. Accennavo, pur brevemente, anche ad un aspetto che ritengo molto importante se si guarda alla ricezione moderna di un compositore del passato, ossia alla diffusione della sua musica attraverso esecuzioni ed incisioni discografiche. Vorrei qui tornare sull'argomento per cercare anche di capire se esiste effettivamente un nesso tra il lavoro dei musicologi – sia storico-analitico che editoriale (pubblicazione di partiture) – e quello di musicisti e discografici, se dunque (come il musicologo naturalmente si augura) alla maggiore conoscenza di un compositore, frutto di ricerche in archivi e biblioteche e di analisi di manoscritti e stampe antiche, corrisponda una maggiore attenzione da parte dei musicisti e di coloro che producono le loro esecuzioni in CD. La questione è tutt'altro che semplice, perché le *fonti* a disposizione (libri, articoli, partiture, CD) e soprattutto le diverse figure professionali che le realizzano (musicologi, editori, musicisti, discografici, per citare solo quelle maggiormente coinvolte) non consentono una lettura chiara delle forze in gioco, al contrario lasciano un notevole margine di dubbio e incertezza. È possibile tuttavia tracciare un quadro e suggerire ipotesi, limitando i risultati solo a quanto appare sufficientemente documentato.

Dovrei partire dalla fortuna critica di Geminiani in ambito scientifico, ma come ho accennato è già oggetto di un mio saggio attualmente in corso di stampa (v. nota 4), che a sua volta aggiorna quanto oltre venti anni fa ho scritto nel quarto capitolo della mia monografia sul compositore. Ad essi rimando il lettore limitando le osservazioni che seguono ad una breve sintesi delle questioni di maggior rilievo. Accennerò poi alle edizioni moderne delle partiture, che ovviamente giocano un ruolo molto importante nelle scelte delle opere da eseguire e produrre in CD (ma anche questo non è un argomento così facile come si può immaginare), per arrivare infine alla discografia del maestro lucchese, aggiornata al 2012. Dal momento che non mi sono mai occupato di questioni legate all'industria discografica e che dunque conosco poco i suoi meccanismi (ma li immagino, questo sì), lascio al lettore il compito di completare o correggere le mie osservazioni in base alla propria competenza ed esperienza.

Un'ultima precisazione sulle *fonti* di questo articolo, ossia, libri, articoli, partiture e CD: sui primi tre credo d'esser bene informato, e non c'è bisogno di spiegare perché, mentre su vinili e CD devo ammettere di avere abilità investigative non eccellenti e poca fortuna. Seguire le tracce di vi-

INS, *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), 2 voll., Londra, Dover, 1963.

6 BETTI, op. cit; William H. Grattan Flood, *Geminiani in England and Ireland*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XII (1910-11), pp. 108-12.



nili e CD nei tortuosi meandri della rete può dare ottimi risultati ma lascia sempre insoddisfatti, sia per l'imprecisione sistematica delle informazioni, sia per l'infinità scoraggiante delle stesse. Chi ha esperienza d'archivio sa benissimo che il luogo in cui trascorre mesi o anni di studio contiene centinaia di documenti utili alla sua indagine che non è stato capace di individuare e forse mai riuscirà a scoprire, ma è confortato dall'idea che il loro numero è finito, non si moltiplica ogni giorno in modo esponenziale. Con internet la ricerca è sempre destinata a invecchiare in fretta e questo non è piacevole per lo storico di professione. Quindi intendo precisare subito che la discografia riportata più avanti potrebbe forse non esser completa. Ho anche accennato alla scarsa fortuna e si perdoni per una volta una parentesi poco accademica, ma non per questo non pertinente: poco dopo aver pubblicato il mio libro su Geminiani ho subito un furto in casa musicalmente devastante (del resto non parlo), perché poco prima d'andar via il ladro ha messo le mani sullo scaffale dei CD, la sinistra alla lettera D e la destra alla L, portandosi via tutto Geminiani (ma anche Debussy, Händel e altri). Chi subisce furti sa che le cose perdute generalmente non si ricomprano, e così è andata anche per i CD, anche perché allora era più difficile procurarsi edizioni rare o fuori commercio. Il risultato è che molti dati che avrei avuto a portata di mano sopravvivono ora piuttosto male nella mia memoria e preferisco non farvi ricorso.

Quando nel settembre del 1987 iniziai la mia ricerca su Geminiani, oltre agli scritti di Hawkins e Burney avevo a disposizione un numero davvero scarso di studi musicologici, ed era stata anche questa una delle ragioni che aveva spinto il mio supervisor, Michael Talbot, a propormi l'argomento: le basi di partenza erano quasi inesistenti, e ciò rendeva più difficile il lavoro ma sicuramente originali i risultati. La bibliografia era scarsissima e in larga parte inservibile, soprattutto quella storico-documentaria. Al momento d'iniziare il lavoro gli studi biografici specifici su Geminiani, esclusi quindi i riferimenti nelle *storie* di Hawkins e Burney e le loro riprese successive, si riducevano in sostanza al breve articolo di Adolfo Betti (1934), che però non andava oltre l'individuazione della data di battesimo, e a quello di William H. Grattan Flood (1910). I cenni biografici sparsi nei contributi dedicati alle composizioni e ai trattati ripetevano senza controllo il poco che era già noto. Ciò significava partire quasi da zero seguendo le poche tracce certe di Geminiani negli archivi europei, e si ripercuoteva inevitabilmente sulla qualità dei contributi analitici, poco più numerosi, che alla sua musica guardavano senza conoscere il contesto. Non mi riferisco solo al saggio di Newell Jenkins (1967) sulla *Inchanted Forrest*, che privo dei necessari riferimenti storici portava l'autore a considerare questa composizione "the largest form Geminiani ever attempted" mentre grazie



al rinvenimento delle fonti sappiamo che di ben altro si tratta.⁷ Anche negli studi su concerti, sonate, trascrizioni e trattati, peraltro in parte ancora validi punti di riferimento critico, la mancanza di una conoscenza più approfondita della biografia dell'artista, con particolare riferimento alle sue attività di virtuoso, compositore, teorico, didatta e mercante di quadri, ma anche alla sua figura per certi versi pionieristica di musicista indipendente da istituzioni e mecenati, giungeva talvolta a indebolire i risultati, a renderli assai meno convincenti.

I contributi critici dedicati alle composizioni del maestro lucchese hanno avuto anche il difetto di dar per buoni i pregiudizi negativi ereditati dal diciottesimo secolo – asimmetria, irregolarità e confusione – senza un'approfondita rilettura delle partiture, anche perché la maggior parte di esse non erano ancora disponibili nelle biblioteche. Prima del 1996, anno della prima edizione moderna dell'*Inchanted Forrest*, chi voleva eseguire questa composizione doveva trascrivere in partitura le parti a stampa dell'edizione originale Johnson. Anche la difficoltà di reperire le fonti musicali ha dunque determinato lo scarso interesse rivolto al maestro lucchese, ma si tratta evidentemente di un circolo vizioso, perché chi cura edizioni di musica antica e chi ci scrive sopra sono di solito le stesse persone, appartengono grosso modo alla stessa famiglia. Un'eccezione va tuttavia ricordata, la tesi di Ph.D. di Marion E. McArtor (1951), che pur dovendo fare i conti con le difficoltà sopra dette, ossia l'assenza di una tradizione di studi, di una biografia, di un catalogo e delle stesse partiture, è stato il primo studioso che ha cercato di capire lo stile di Geminiani analizzandone le musiche.⁸

Le indagini sul compositore lucchese, prima della mia tesi, si limitavano in sostanza ai saggi biografici di Betti e Flood, e alle analisi di McArtor, cui si devono aggiungere i contributi di Robert Hernried sui concerti grossi op. 3 e di Mario Fabbri sulla *fuga mostruosa* dell'op. 7.⁹ Sorte migliore è toccata ai trattati, soprattutto ai più noti di essi, *The Art of Playing on the Violin* e *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, pubblicati in facsimile da Oxford University Press (1952) e Da Capo Press (1969), rispettivamente a cura di David Boyden e Robert Donington, entrambi preceduti da importanti note introduttive.

7 NEWELL JENKINS, *Geminiani's «The Enchanted Forest»: A Conspectus*, «Accademia Musicale Chigiana», XXIV (1967), p. 171.

8 MARION E., MCARTOR, *Francesco Geminiani, Composer and Theorist*, Ph. D. diss., University of Michigan (Ann Arbor), 1951.

9 ROBERT HERNRIED, *Francesco Geminiani's Concerti grossi op. 3*, Acta Musicologica, IX (1937), pp. 22-30; MARIO FABBRI, *Le acute censure di Francesco M. Veracini a «L'Arte della Fuga» di Francesco Geminiani*, «Accademia Musicale Chigiana», XX (1963), pp. 155-94.



Se confrontiamo il quadro appena tracciato con quello che alla fine degli anni '80 era lo stato degli studi sui maggiori contemporanei di Geminiani, in particolare su coloro che nel diciottesimo secolo eran considerati sul suo stesso livello, ossia Händel e Corelli, è difficile comprendere lo scarso interesse destato dal maestro lucchese. I pregiudizi e le difficoltà di reperire le fonti archivistiche e musicali spiegano solo in parte l'evidente divario, non spiegano ad esempio perché la musicologia italiana sia stata e continui ad essere così indifferente nei confronti del musicista. Pregiudizi e difficoltà non avevano confini geografici, scoraggiavano in egual misura gli studiosi indipendentemente dal loro luogo di residenza e raggio d'azione, eppure i soli contributi italiani prima della mia monografia – realizzata peraltro in Inghilterra per iniziativa di uno studioso inglese – sono stati l'articolo di Betti del 1934 e quello di Tonazzi del 1972 sul trattato per chitarra.¹⁰

La prima monografia su Geminiani, sebbene di autore italiano, è stata "commissionata" in Inghilterra e in questo paese portata a termine e pubblicata. E sono quasi tutti in lingua inglese i principali contributi scientifici sul compositore, per non parlare poi dei *Geminiani's Studies* e dell'edizione critica dell'opera omnia, nati entrambi per iniziativa di Christopher Hogwood. Geminiani è stato attivo in Inghilterra per gran parte della sua vita ed è lì che la sua musica si è maggiormente diffusa, e seppure da allora siano passati due secoli e mezzo non escluderei che anche questo abbia contribuito a determinare l'interesse decisamente più vivo dimostrato dai colleghi inglesi per il compositore. Il merito maggiore è stato venti anni fa di Michael Talbot, che per primo ha capito l'importanza e l'urgenza di studiare Geminiani, e oggi di Christopher Hogwood, che si è assunto il compito non facile di dirigere l'edizione critica dell'opera omnia.

La mia monografia, per il carattere stesso che ha questo genere di pubblicazioni, che tendono alla completezza delle informazioni ma non possono concedersi approfondimenti per motivi di spazio e di equilibrio tra le parti, rappresentava solo un inizio. Non poteva essere altrimenti perché quell'inizio mancava, non c'erano singole questioni da approfondire ma un edificio da costruire ex novo senza badare troppo ai dettagli. Questo non significa che non mi sia sforzato di leggere il più possibile dentro le note, semplicemente che sono stato costretto ad escludere dal testo le analisi musicali e a limitarmi ai risultati che l'insieme di esse mi suggerivano. Mi auguro che un'idea del musicista e della sua opera sia comunque venuta alla luce, ma non mi nascondo che moltissimo ancora deve essere fatto, che ogni riga può essere completata, integrata, eventualmente smentita da altre e nuove analisi. Era proprio quello che mi attendevo dopo la prima

10 BRUNO TONAZZI, *L'Arte di Suonare la Chitarra o Cetra di Francesco Geminiani*, Il Fronimo, i (1972), pp. 13-20.

pubblicazione in lingua inglese del '93, ma evidentemente mi illudevo, da allora molto poco è stato fatto, niente che io sappia di carattere specificamente analitico. Una possibile ragione è che proprio la monografia abbia al contrario scoraggiato nuovi contributi, che abbia prevalso l'idea decisamente errata che avevo già scritto abbastanza. Oppure, ma qui il discorso riguarda solo l'Italia, il disinteresse ha semplicemente continuato il suo corso, incurante del mio libro che dal '99 era disponibile anche in lingua italiana. Da allora poco è cambiato, poche pubblicazioni specifiche su Geminiani si sono aggiunte e nessuna, tranne un mio saggio sull'autografo del trattato per violino, è di autore italiano.¹¹

Questo in breve è il quadro della produzione musicologica, che potrebbe riassumersi in un grafico in cui due picchi corrispondenti al 1993 e al 2012 (rispettivamente monografia e opera omnia) svettano sul deserto, entrambi di matrice anglosassone. Vediamo adesso le edizioni musicali disponibili in partitura e in copia anastatica nei primi anni '90. Si tratta evidentemente di un dato molto importante perché il musicista è tradizionalmente pigro, esegue più facilmente la musica che riesce a trovare nel vicino conservatorio, sebbene per la musica antica questo non sia sempre vero, visto che i suoi cultori sono spesso perfettamente in grado di leggere le notazioni antiche e le copie manoscritte (e addirittura di procurarsi microfilm).

Riporto qui di seguito l'elenco delle edizioni moderne delle opere di Geminiani disponibili all'epoca della pubblicazione della versione inglese della mia monografia (sono esclusi singoli fascicoli di sonate o concerti)

Opera	Curatore	Edizione
op. 1	R. L. Finney	Smith College, 1935
op. 1	W. Kolneder	Schott, 1961
op. 1	E. Gatti	Spes, 1991 (anastatica di 1716 e 1739)
op. 1		King's Music, sd (anastatica di 1716, 1739 e trascrizioni)
op. 2		Broude Brothers, sd (anastatica)
op. 2		King's Music, sd (anastatica di 1732 e 1755 in partitura)
op. 3	R. Hernried	Eulenburg, 1935
op. 3		Broude Brothers, s.d (anastatica)
op. 3		King's Music, sd (anastatica di 1732 e 1755 in partitura)
op. 4		King's Music, sd (anastatica)

11 ENRICO CARERI, *Un manoscritto ritrovato di Francesco Geminiani, The Art of Playing on the Violin (1750)*, «Studi Musicali», XXXVII/2 (2008), pp. 387-407.

Opera	Curatore	Edizione
op. 5	W. Kolneder - W. Schulz	Peters, 1964
op. 5	P. Paolini	Spes, 1988 (anastatica)
op. 5		King's Music, sd (anastatica)
op. 5	W. Kolneder	Peters, 1965 (trascrizione per violino)
op.7		King's Music, sd (anastatica)
<i>Inchanted Forrest</i>	P. Walls	King's Music, sd (draft score)
<i>Inchanted Forrest</i>	B. Compton	King's Music, sd (draft score)
<i>Pièces de Clavecin I</i>	G. Sartini	Forni, 1975 (anastatica)
<i>Pièces de Clavecin I</i>		Broude Brothers, sd (anastatica)
<i>Pièces de Clavecin II</i>		Forni, 1975 (anastatica)
<i>Pièces de Clavecin II</i>		Broude Brothers, sd (anastatica)

È sufficiente un rapido sguardo per fare due facili considerazioni. La prima è che già allora era possibile eseguire tutta l'opera di Geminiani, che come è noto si riassume in sole nove opere a stampa (esclusa dunque la musica pubblicata nei trattati e le composizioni minori), ossia due raccolte di sonate per violino (opp. 1 e 4), una per violoncello (op. 5), tre di concerti grossi (opp. 2, 3 e 7), due per clavicembalo (*Pièces de Clavecin* 1743 e 1762) e *Inchanted Forrest*. Ma per la maggior parte di esse (opp. 2, 4, 7, PC 1 e PC 2) bisognava accontentarsi di copie anastatiche delle stampe settecentesche e per *Inchanted Forrest* delle "draft copies" realizzate da Peter Walls e Blaise Compton per King's Music. Quindi il musicista non abituato a leggere le anastatiche si doveva accontentare delle edizioni Schott dell'op.1, Eulenburg dell'op. 3 e Peters dell'op. 5, le sole disponibili nei conservatori italiani e forse in quelli europei. La Gran Bretagna è un caso a parte, università e scuole di musica erano all'avanguardia nel campo della musica antica, e non è un caso che la maggior parte delle edizioni anastatiche siano state prodotte in quel paese. Con la sola eccezione delle due raccolte di *Pièces de Clavecin*, di cui dal 1975 era disponibile l'anastatica pubblicata a Bologna da Forni, la King's Music di Huntigdon aveva in catalogo tutte le opere di Geminiani, probabilmente perché esisteva già allora una discreta richiesta. Non si deve dimenticare, a questo riguardo, che diversamente dall'Italia dove le attività di musicologi e musicisti nascono in luoghi diversi (rispettivamente università e conservatori) e si mantengono in seguito tradizionalmente e inspiegabilmente separate, nei paesi anglosassoni le due professioni si sviluppano insieme con beneficio di entrambe. E non è raro che le edizioni di musica antica siano prodotte negli stessi ambienti in cui vengono poi eseguite, ossia per uso interno, come è certamente il caso delle "draft copies" pubblicate da King's Music, sorta di fotocopie di partiture manoscritte realizzate senza troppe pretese da studiosi e musicisti per lo studio o l'esecuzione. In Italia la collaborazione tra studiosi



ed esecutori è molto più rara, la regola è piuttosto che il musicologo curi l'edizione di un'opera mai eseguita in tempi moderni augurandosi che prima o poi qualcuno se ne accorga. Ed è frequente purtroppo che gli sforzi filologici che accompagnano la difficile realizzazione di queste edizioni siano perlopiù vani, sia perché faticano ad entrare in repertorio o ad essere per lo meno eseguite, sia perché il rigore metodologico del curatore si scontra spesso con una prassi musicale poco interessata alla restituzione filologica del testo. Ho potuto sperimentare di persona il disagio (è un eufemismo) di ascoltare due mie edizioni di musica antica (*l'Inchanted Forrest* di Geminiani e *La verità in cimento* di Vivaldi) utilizzate perlopiù come vago canovaccio dai direttori d'orchestra, sebbene ogni singola battuta fosse il risultato di un duro lavoro filologico il cui fine era la ricostruzione e trascrizione in notazione moderna del testo così come era stato concepito dall'autore. Ma la questione è complessa e ci porterebbe fuori tema.

La seconda considerazione è che fino a venti anni fa le sole partiture pubblicate in Italia erano le anastatiche della Spes di Firenze e della Forini di Bologna, edizioni di gran pregio ma comunque troppo poche se si considera che Geminiani è stato uno dei maggiori musicisti italiani della prima metà del '700. È difficile non scorgere un nesso tra la sfortuna critica del compositore nel suo paese in termini di libri e articoli scientifici e il vuoto editoriale di cui hanno sofferto le sue opere. L'edizione di musica antica è infatti da sempre tra i principali compiti del musicologo, perché richiede competenze che il musicista non ha, dunque appare abbastanza ovvio che gli stessi studiosi che hanno prestato nei loro scritti poca attenzione a Geminiani non abbiano sentito la necessità di rendere la sua musica eseguibile in concerto pubblicandone edizioni moderne.

Quindi, per riassumere, all'inizio degli anni '90 era possibile eseguire Geminiani senza dover ordinare microfilm o copiare i testi originali in biblioteca, ma la maggior parte delle edizioni eran facsimili delle stampe originali, dunque presupponevano una capacità di lettura della notazione settecentesca che non tutti possedevano. Non è una scrittura difficile, tutt'altro, però ha le sue particolarità che bisogna conoscere, richiede una certa consuetudine con quel repertorio, un piccolo sforzo in più. Solo delle opp. 1, 3 e 5 erano disponibili trascrizioni moderne, e questo va tenuto ben presente quando tra breve prenderemo in esame le incisioni discografiche, perché come si è detto il musicista è generalmente pigro, già il fatto di ordinare il facsimile a Huntigdon, trascriverlo o metterlo in partitura lo scoraggia. Raramente poi si arriva a quel punto, perché ciò presuppone letture estranee alle sue abitudini, i repertori, il RISM, i testi che per il musicologo sono pane quotidiano in cui sono indicate le fonti e i luoghi in cui sono conservate o è possibile esaminarle, ordinarle, acquistarle. Per sapere che l'op. 4 era in vendita presso King's Music bisognava insomma recar-



si in una biblioteca fornita degli strumenti musicologici di base, in Italia una rarità se si pensa che per tutto il centro-sud l'unica allora era quella dell'Istituto Storico Germanico di Roma (DHI). Nel 1993 Oxford University Press ha pubblicato il mio libro e certamente molte difficoltà son venute meno, ma era in lingua inglese e bisognava comunque ordinarlo o consultarlo in una biblioteca ben fornita. Nel 1999 è uscita la traduzione italiana, finalmente disponibile in libreria, ed è stato solo allora che la situazione in Italia in effetti è cambiata: il catalogo tematico era ormai a portata di chiunque avesse interesse per la musica strumentale tardo-barocca, con tutte le indicazioni utili per procurarsi le partiture.

Oggi i musicisti che si dedicano al repertorio antico sono molto più preparati, non hanno generalmente difficoltà a suonare direttamente dalle anastatiche di stampe e manoscritti, consultano abitualmente i testi musicologici. Internet permette loro di avere in tempi rapidissimi qualsiasi musica desiderino, anche gratuitamente, e molte biblioteche mettono in rete i loro fondi musicali, basta un clic per avere a casa partiture che solo qualche anno fa avrebbero richiesto energie e costi considerevoli. La difficoltà maggiore, ossia quella di reperire le partiture, non esiste quasi più, e sono convinto che anche questa sia una delle ragioni per cui in Italia e ovunque nel mondo ci sia un'offerta di musica prima inimmaginabile. Le ragioni della scelta di un'opera piuttosto che un'altra dipende da altri fattori, in parte anche di natura economica, non più dalla difficoltà di reperire le fonti.

Un'ultima considerazione a margine di quanto detto finora. Geminiani ha trascorso quasi tutta la sua vita in Inghilterra, ha avuto a Londra molti allievi, sia violinisti che compositori, e ha lasciato dunque nel paese d'adozione un'importante eredità, anche attraverso i numerosi trattati, in particolare *The Art of Playing on the Violin*. E in Inghilterra, come è noto, grazie soprattutto a Händel, la tradizione musicale barocca non si è mai del tutto interrotta come è accaduto nell'Italia del melodramma e altrove, è riuscita a sopravvivere fino alla rinascita novecentesca e all'*Early Music Movement* che non a caso ha avuto origine proprio in quel paese. Questo spiega in parte l'attenzione che i musicisti e gli studiosi britannici hanno dimostrato nei confronti di Geminiani in un'epoca in cui l'opera del compositore in Italia era quasi del tutto sconosciuta. Fino a una ventina d'anni fa Geminiani era noto in Italia solo per i concerti grossi op. 3 e per *l'Inchanted Forrest*, di cui erano disponibili le incisioni dirette rispettivamente da Hogwood e Scimone, mentre in Inghilterra esistevano già in fascimile tutte le sue raccolte. Ciò non significa necessariamente che fossero eseguite in concerto, sebbene piuttosto probabile, ma è comunque un dato significativo. Ricordo in quegli anni d'aver ascoltato in un pub di Bath un concerto dell'op. 2 eseguito alla radio, inimmaginabile in un bar di Rieti o Viterbo, inimmaginabile in qualsiasi città italiana.

Veniamo infine alla discografia, che come ho già detto potrebbe essere incompleta perché con internet l'esperienza maturata in archivi e biblioteche non serve, bisogna scovare vinili e CD nei meandri tortuosi e intricati della rete, dunque in un mondo in continuo movimento in cui regna la fretta e l'approssimazione. La maggior parte dei siti che commerciano musica riporta infatti cataloghi sommari, forse perché le informazioni riportate sono ritenute sufficienti, basta il titolo e poco più, e non si distingue tra autore ed esecutore, c'è solo l'*artista*. La data di pubblicazione poi è un optional, bisogna ricostruirla ogni volta utilizzando i siti delle case discografiche, se indicate, o degli *artisti*. Rintracciare i vinili è pure piuttosto complicato se non son stati masterizzati e pubblicati in CD. I cataloghi online riportano solo i prodotti in vendita, non hanno altra funzione, quindi se una casa discografica ha venduto il copyright e la matrice di una registrazione in vinile non c'è ragione che il titolo sopravviva nei suoi elenchi, né è necessario che chi l'ha acquistata e prodotta in CD ne indichi la provenienza e la data dell'esecuzione.

L'elenco che segue comprende solo le edizioni originali, non quelle successive con uguale o diversa etichetta, né le edizioni in CD di precedenti incisioni su vinile; sono inoltre escluse le miscellanee e le antologie comprendenti singoli brani tratti dalle raccolte a stampa di Geminiani accanto a opere di altri compositori.

Anno	Opera	Edizione	Esecutore/ Ensemble	Solista/Direttore
1960	op. 3	Orbis	Das Barchet- Quartett - Pro Musica Streichorchester	R. Reinhardt
1967	Inchanted Forrest	Nonesuch	Orchestra dell'Angelicum	N. Jenkins
1970	trascr. Corelli/5	Philips	I Musici	
1970	Inchanted Forrest	Musical Heritage Society	I solisti veneti	C. Scimone
1974	op. 7	Erato	I solisti veneti	C. Scimone
1986	op. 3	L'Oiseau-lyre	Academy of Ancient Music	C. Hogwood
1987	op. 3	Harmonia mundi	La Petite Bande	S. Kuijken
1988	La follia(trascr. Corelli/5/xii, sonate a tre, sonate vl)	Hyperion	The Purcell Quartet	
1992	op. 2	Sony	Tafelmusik	J. Lamon
1992	op. 5	L'Oiseau-lyre		A. Pleeth

Anno	Opera	Edizione	Esecutore/ Ensemble	Solista/Direttore
1994	Inchanted Forrest	Stradivarius	Orchestra Barocca Italiana	R. Terakado
1994	op. 3	Philips	I Musici	
1995	op. 3	Atma	Orch. Baroque de Montréal	J. Thiffault
1996	op. 7	ASV	Academy of St Martin in the Field	I. Brown
1997	op. 3	Opus 111	Europa galante	F. Biondi
1997	Pièces de Clavecin	Tactus		R. Loreggian
1998	opp. 2, 3, 7	Naxos	Capella Istropolitana	J. Kreček
1999	op. 5	Stradivarius		R. Van der Meer
2000	trascr. Corelli/5	Harmonia mundi	Academy of Ancient Music	A. Manze
2001	op. 5	Symphonia		G. Nasillo
2002	Pièces de Clavecin (I, 1743)	Glossa		F. Bonizzoni
2003	Inchanted Forrest	Amadeus	Cosarara	G. Camerlingo
2003	op. 2	Symphonia	Auser Musici	C. Ipata
2004	trascr. Corelli/5	Zig Zag	Ensemble 415	C. Bianchini
2004	Inchanted Forrest	Capriccio	La stagione Frankfurt	M. Schneider
2004	op. 5	Linn Records		A. McGillyvray
2007	op. 3 per cembalo	Tactus		S. Demicheli
2007	op. 5 per violino	CPO		A. Steck
2008	op. 5	Alpha 123		B. Cocset
2008	op. 5	Brilliant Classic		J. Ter Linden
2008	op. 5	Concerto		E. Bronzi
2009	trascr. Corelli/5	Tactus	Ensemble Risonanze	
2010	APGC	Tactus		G. Bandini
2011	op. 5	New pan classics		J. van Lier
2012	op. 4 (1,3,6,7,10,12)	Stradivarius		L. Mosca
2012	Pièces de Clavecin (I, 1743)	Rivoalto		F. Lanfranco

Come per i testi musicologici e le edizioni musicali un buon punto di riferimento per la lettura della discografia sono gli anni di redazione e pubblicazione della mia monografia, anche perché proprio allora l'industria discografica aveva mandato definitivamente in soffitta vinili e cassette portando in tutte le case i CD audio. Si tenga anche presente che la versione originale inglese, pubblicata da OUP nella collana accademica Clarendon Press, ebbe ottime recensioni in Inghilterra e negli Stati Uniti e fu acquistata da biblioteche, music departments e conservatori, quindi



può aver avuto un ruolo nel promuovere la diffusione della musica di Geminiani e la produzione di CD.

L'elenco non tiene conto delle antologie che includono singoli brani tratti dalle raccolte di sonate e concerti, sia nelle versioni originali che nelle numerose trascrizioni. È il caso della più nota delle composizioni di Geminiani che però di Geminiani non è, la celebre *Follia* corelliana che il compositore trascrisse per concerto grosso insieme a tutta l'op. 5 e fin dalla prima edizione Smith del 1729 ebbe un notevole successo, se solo si considera il numero di edizioni successive. L'unica eccezione è il disco pubblicato da Hyperion nel 1988 (The Purcell Quartet, The Purcell Band) che però è interamente dedicato al compositore (contiene anche un concerto dell'op. 7, due sonate per violino e tre sonate a tre). Tutto il resto è escluso, sia per consentire una più chiara lettura diacronica della produzione discografica che – lo ammetto – per ragioni di mera opportunità, dal momento che individuare anche le antologie avrebbe richiesto molte più ore al computer con risultati poco soddisfacenti e decisamente prevedibili: oltre alla celebre *Follia*, usata da musicisti e produttori come specchio per le allodole (come *Quattro stagioni* o *Trillo del diavolo*), accanto a brani celebri di Vivaldi e Albinoni avremmo trovato un concerto dell'op. 3 e poco più, perché la musica di Geminiani si presta poco al facile consumo, è in grado di difendersi da sola dalle operazioni commerciali di bassa lega, richiede insomma attenzione. Tornerò più avanti sulla questione.

Quando nel settembre del 1987 iniziai a lavorare alla mia tesi avevo con me solo due edizioni dell'op. 3 (Academy of Ancient Music e Petite Bande) e *l'Inchanted Forrest* (I solisti veneti). Fino a *La Folia* del Purcell Quartet la discografia di Francesco Geminiani era quasi tutta lì, esisteva già un'op. 7 pubblicata nel 1974 (I solisti veneti) ma era fuori commercio e difficile da procurarsi. Conoscevo ben poco dunque di Geminiani, tutto il resto lo studiavo al pianoforte, non c'erano alternative, del resto è quanto accade regolarmente agli studiosi di musica antica. Ma Geminiani non era un compositore "minore", né le sue opere erano appena uscite da un baule dimenticato per secoli in qualche soffitta londinese, al contrario era considerato dai suoi contemporanei (Hawkins e Burney tra gli altri) pari a Händel e Corelli. All'epoca non riuscivo a farmene una ragione, oggi non mi stupisco più, io stesso ho eseguito per primo, per l'appunto al pianoforte, un melodramma di Vivaldi (*La verità in cimento*) andato in scena nel lontano carnevale del 1720 e poi finito nella biblioteca personale dell'autore e lì dimenticato.¹² La verità è che la musicologia è una disciplina ancora giovane e che il nostro paese è pieno di tesori che attendono solo d'esser riportati alla luce: non

12 Cfr. ENRICO CARERI, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de La verità in cimento di Antonio Vivaldi*, «Studi Vivaldiani», II (2002), pp. 75-96.



basta schedarli, catalogarli e microfilmarli, bisogna anche studiarli, trascriverli, eseguirli. Va anche detto che di alcuni compositori molto noti come Vivaldi si eseguono in concerto solo poche opere famosissime che poi sono grosso modo le stesse pubblicate in CD, e questo per la semplice ragione che discografici e direttori artistici devono vendere rispettivamente CD e biglietti d'ingresso, e sanno che i loro clienti abituali amano il repertorio, non le novità. Ma anche questo ci porterebbe lontano.

L'op. 7 del 1974 era una chicca riservata alla cerchia ancora ristretta degli appassionati di musica barocca. Alla scelta di eseguire quest'opera può aver contribuito l'articolo di Mario Fabbri sulla *fuga mostruosa* del sesto concerto, decisamente critico nei confronti dell'ultima raccolta del compositore lucchese e proprio per questo forse stimolo a saperne di più, ad eseguire quel concerto che tanto aveva indignato Veracini da fargli scrivere un libro di feroci accuse contro *Sgranfione Miniacci*, anagramma di Francesco Geminiani.¹³ Non avendo potuto ascoltare quel disco, ho dovuto attendere il CD prodotto nel 1996 (Academy of St Martin in the Fields) per farmi un'idea un po' più precisa dell'op. 7, che conoscevo solo nella mia discutibile versione pianistica. Si consideri che in quegli anni la discografia corelliana era da tempo completa e che dal 1968 Fusignano, città natale di Arcangelo Corelli, ospitava regolarmente un convegno internazionale dedicato al suo più illustre cittadino destinato negli anni a divenire un punto di riferimento obbligato negli studi sulla musica strumentale tardo-barocca. Niente è stato mai fatto per Geminiani, non un convegno o un concerto interamente dedicato al lui (con la sola eccezione dell'*Inchanted Forrest*), né è mai venuto in mente a qualcuno di utilizzare il suo nome per un ensemble sull'esempio del Purcel Quartet o della London Händel Orchestra, per non parlare poi di un Centro Studi Geminiani.

La prima edizione in CD dei concerti grossi op. 2 risale invece al 1992 (Tafelmusik) e da allora non è passato quasi anno senza che sia apparso almeno un nuovo CD di Geminiani. Come già accennavo non escluderei che la riscoperta (discografica) di Geminiani sia anche riconducibile alla pubblicazione del mio libro, ma molto è dipeso da altri fattori che non è facile distinguere nel complicato e rapidissimo passaggio al digitale. Di sicuro il nuovo (e già vecchio) supporto era più agile ed economico del vinile, e ciò ha permesso un'offerta molto più ricca, soprattutto nella fase più recente della sua breve storia. Lascio agli esperti del settore il compito di spiegarci cosa è accaduto (anche se qualcosa intuisco) e vengo subito a quanto emerge di certo dall'esame dell'elenco. Il dato forse più significativo è la pubblicazione nel 1998 delle opere 2, 3 e 7, ossia di tutti i con-

13 FABBRI, *op. cit.*



certi grossi di Geminiani, da parte della Naxos, una casa discografica che produce CD economici utilizzando esecutori di buon livello ma non star internazionali, con costi quindi contenuti e prezzi decisamente alla portata di tutti. È il segno che il compositore è entrato ormai nel repertorio, e infatti a partire da quegli anni Geminiani occupa un posto fisso tra Frescobaldi e Gershwin negli scaffali dei negozi di musica. Accanto al doppio CD della Naxos si trova ormai quasi tutto, *l'Inchanted Forrest* diretta da Ryo Terakado (1994), le sonate per violoncello op. 5 eseguite da Anthony Pleeth (1992), la prima raccolta di *Pièces de Clavecin* interpretata da Roberto Loreggian (1997) e una discreta scelta di concerti grossi op. 3, fin dai tempi di Geminiani la più apprezzata delle sue opere.

L'altro dato importante riguarda l'op. 5, una delle raccolte più originali e difficili del maestro lucchese, e tuttavia anche quella che ha avuto il più alto numero di edizioni in CD: la già menzionata di Pleeth (*L'Oiseau-lyre*, 1992) e negli anni seguenti le esecuzioni di Richté Van der Meer (*Stradivarius*, 1999), Gaetano Nasillo (*Symphonia*, 2001), Alison McGillyvray (2004), Bruno Cocset (*Alpha*, 2008), Jaap Ter Linden (*Brilliant Classic*, 2008), Enrico Bronzi (*Concerto*, 2008), Jan van Lier (*New pan classics*, 2011), infine la versione per violino eseguita da Anton Steck (*CPO*, 2007). Chi conosce l'opera di Geminiani non può non rimanere sorpreso dal fatto che le sonate per violoncello siano più presenti nel mercato discografico dei concerti grossi, con addirittura tre diverse edizioni apparse lo stesso anno (2008). Le prime non sono infatti di facile ascolto, tutt'altro, richiedono competenza e una discreta consuetudine d'ascolto del repertorio strumentale tardo-barocco, mentre i concerti grossi conquistano subito l'ascoltatore come *l'Estro armonico*. Quando Burney criticava Geminiani per l'asimmetria delle frasi melodiche e il carattere "laboured" delle sue composizioni, si riferiva alle sonate e in particolare proprio all'op. 5, e non era il solo all'epoca a pensarla così: «His movements – gli scrive Richard Twining il 16 ottobre 1773 – (especially in his solos) are wild, *décousu*, & without symmetry; & this, joined to another great fault I have observed in him, a deficiency in *clear well measured accent*, produces great confusion sometimes & *bother* in his Allegros». ¹⁴ L'asimmetria è realizzata nascondendo sistematicamente i punti d'intersezione tra antecedenti e conseguenti, ossia impedendo all'ascoltatore di percepire una chiara articolazione della forma. Ciò significa che l'ascolto è più difficile, richiede molta più attenzione perché vengono a mancare i punti di riferimento ritmico-melodici essenziali. Non è affatto detto che l'ascoltatore prediliga necessariamente la semplicità, è certo però che il successo di un brano musicale (di qualsivoglia genere esso sia)

14 Si veda CARERI, *Geminiani* (LIM). cit., p. 64.



di solito è direttamente proporzionale alla semplicità delle sue componenti. L'op. 5 contraddice questa regola e ci obbliga a cercare altrove le ragioni della sua massiccia presenza nel mercato discografico.

Se il numero di edizioni indicasse in modo certo il successo di un'opera dovremmo dedurre che l'ascoltatore non si accontenta più delle composizioni a cui il nome del maestro lucchese è tradizionalmente associato, ossia i concerti grossi, ed è oggi più esigente e preparato. In parte forse è vero, ma non si deve dimenticare che il numero di raccolte di sonate per violoncello e continuo pubblicate nella prima metà del diciottesimo secolo è molto esiguo rispetto alle centinaia per violino, e dunque non è da escludere che i virtuosi di violoncello considerino l'op. 5 di Geminiani ciò che l'op. 5 di Corelli (e soprattutto la *Follia*) è per i violinisti, ossia il banco di prova della loro abilità.

Quanto detto sull'op. 5 ci porta al terzo dato rilevante che emerge dalla lettura della discografia, ossia all'assenza davvero incredibile delle sonate per violino: la prima e unica edizione in CD è stata appena pubblicata da Stradivarius (2012) e contiene le sonate, 1, 3, 6, 7, 10 e 12 dell'op. 4 (le altre sono di imminente uscita), mentre dell'op. 1 non esiste a tutt'oggi nessuna registrazione, solo brani singoli in antologie. Eppure Geminiani è stato soprattutto un violinista, un virtuoso tra i più rinomati e celebrati del suo tempo, l'unico in grado di eseguire le proprie composizioni. Oggi esistono molti virtuosi in grado di eseguirle, eppure non lo fanno né in concerto né in sala di registrazione, e un motivo ci deve pur essere, probabilmente di natura musicale, perché è difficile pensare che una casa discografica non veda il vantaggio di produrre un'opera mai pubblicata prima di un autore da anni conosciuto e apprezzato. La difficoltà esecutiva esiste, non c'è alcun dubbio, ma non credo sian le doppie e triple corde a scoraggiare il virtuoso. Viene piuttosto il sospetto che manchi il desiderio di eseguirle o siano ancora ritenute "laboured and difficult". È la tesi espressa da William Newman nel suo libro sulla sonata barocca:

Melodies that are undistinguished although well laid out, insufficient dissonance interest, and a tendency to let the passages straggle to the point where the forms become too loose-jointed may be among the reasons violinists show little interest in playing Geminiani's sonatas today¹⁵

Si tenga presente che dopo la pubblicazione nel 1716 le sonate dell'op. 1 ebbero un discreto successo editoriale ma furono eseguite poco in pubblico. Anche allora il successo di Geminiani era legato ai concerti grossi e

15 WILLIAM NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era* (1963), 4 ed., Londra, Norton, 1983, p. 324.



non alle sonate, che forse circolavano tra i violinisti più come materiale di studio che come repertorio da concerto.

La prima esecuzione moderna dell'*Inchanted Forrest* è stata diretta da Newell Jenkins l'1 settembre 1967 e quello stesso anno apparve in vinile (Nonesuch). Solo tre anni più tardi ne uscì un'edizione diretta da Claudio Scimone (Musical Heritage Society), ristampata da Erato nel 1974 e rimasta poi in catalogo almeno un decennio. Nel 1994 è uscito il primo CD (Stradivarius) e nel 1996 la prima edizione moderna in partitura (Lim), subito utilizzata più volte in concerto. Nel 2003 un nuovo CD dell'*Inchanted Forrest* è stato distribuito con la rivista *Amadeus*, in vendita nelle edicole italiane (Cosarara). Sebbene il rapporto tra esecuzioni in concerto e produzione discografica sia tra i più difficili da seguire, perché è impossibile essere al corrente di tutte le programmazioni e di tutti gli eventi musicali grandi e piccoli in Italia e all'estero, avendo curato io stesso la partitura e redatto i programmi di sala ho potuto osservare da vicino il crescente entusiasmo per questa opera non più soltanto tra addetti ai lavori ed appassionati di musica barocca. Per questo sono in grado di dire che la scelta di *Amadeus* non rispondeva al desiderio di offrire al lettore una composizione rara, mai eseguita prima o appena riscoperta, come è accaduto altre volte, ma a quello di soddisfare un pubblico che non solo già conosceva Geminiani ma anche probabilmente l'*Inchanted Forrest*.

Un breve cenno alla produzione per cembalo, in larga parte costituita da trascrizioni di sonate e concerti già pubblicati in raccolte e trattati, e alle opere mai apparse in vinile o CD. Il primo CD della prima raccolta di *Pièces de Clavecin* (1743) è stato pubblicato nel 1997 (Tactus) e già questo è piuttosto sorprendente perché da oltre venti anni esisteva l'edizione anastatica Forni, chiara e leggibile al punto da rendere quasi inutile la trascrizione moderna. Pochi anni dopo, nel 2002, esce un nuovo CD (Glossa) e dieci anni dopo il terzo (Rivoalto). Della seconda raccolta (1762) non esistono invece registrazioni. Se si escludono le composizioni pubblicate nei trattati, salvo sorprese, nel 2012 mancano ancora all'appello le sonate per violino e continuo op. 1 e la seconda raccolta di *Pièces de Clavecin*.

Alla luce di quanto detto una conclusione viene spontanea: i musicisti, soprattutto in Italia, hanno mostrato molta più attenzione nei confronti di Geminiani dei loro colleghi musicologi, i quali con rarissime eccezioni semplicemente non se ne sono occupati. Il primo articolo su Geminiani apparso dopo la mia monografia del 1999 l'ho scritto io e risale al 2008,¹⁶ mentre nello stesso decennio quasi tutte le opere del compositore erano

16 CARERI, *Un manoscritto ritrovato*, cit. In realtà nel 2000 era già apparso un altro breve saggio, ma sempre con la mia firma: *Francesco Geminiani primo massone italiano*, «Hiram», (2000, 2), pp. 63-69.



via via disponibili nei negozi di musica. A portare un po' d'equilibrio, per fortuna, è stata l'iniziativa di Christopher Hogwood di realizzare l'edizione critica dell'opera omnia e parallelamente affidare ad esperti del settecento strumentale un volume interamente dedicato al compositore, ma come ho già osservato la musicologia italiana, se si esclude il sottoscritto, non ne ha preso parte.

Un'eccezione va però ricordata ed è tutta lucchese, cosa che naturalmente conforta perché la città avrebbe potuto in passato fare molto sull'esempio di comuni più piccoli come Fusignano ma di Geminiani non s'è invece mai curata. Nel 2007 il Centro Studi Luigi Boccherini ha acquistato e fatto restaurare l'autografo del trattato per violino che il proprietario londinese – tale Tim Mountain – aveva scoperto poco tempo prima in un armadio dimenticato (è il sogno di tutti i musicologi) e stava per far vendere ad una casa d'aste. La storia dell'autografo è raccontata nel saggio citato del 2008 (v. nota 11), vorrei solo ricordare brevemente come si è giunti al felice traguardo di portare a Lucca questo straordinario manoscritto. Una volta decifrato il nome dell'autore e individuata l'opera, Tim Mountain ha cliccato su Google *Francesco Geminiani* ed ha trovato *Enrico Careri*. Sua intenzione era avere dall'esperto di Geminiani un attestato di autenticità per poterlo vendere come autografo, ma non immaginava che difficilmente avrei visto di buon grado un manoscritto così importante nelle mani di uno sconosciuto frequentatore di *Sotheby's* e *Christie's*, perché significava perderlo di nuovo. Era necessario che l'acquistasse subito una biblioteca o un'associazione che ne permettesse lo studio a musicisti e musicologi. Lo proposi subito al Centro Studi Luigi Boccherini e senza incertezze (malgrado le finanze delle istituzioni culturali fossero e siano ovunque disastrose) la proposta è stata accolta. Oggi l'autografo è al sicuro nella città di Geminiani e si può consultare facilmente sul sito del centro studi. L'augurio naturalmente è che questo primo passo non rimanga isolato ma rappresenti l'inizio di un maggiore coinvolgimento della città nel promuovere la conoscenza e lo studio dell'opera del compositore.

L'anniversario della morte di Geminiani ci ha regalato l'opera omnia, un volume di studi e la prima edizione in CD dell'op. 4, non ci si può proprio lamentare. Gli strumenti per proseguire la ricerca ci sono ormai tutti, partiture, trattati, catalogo tematico, biografia, studi storico-documentari e analitici, registrazioni in CD. La sua originalissima e controversa figura d'artista – Geminiani è stato innanzitutto compositore, trattatista e violinista, ma anche massone, mercante d'arte e gran *rifriggitore* come scrisse Veracini – e soprattutto la sua opera attendono adesso d'essere approfondite, analizzate e discusse in incontri di studio, seminari, tavole rotonde perché molto resta ancora da capire del suo stile così particolare, delle idee sulla musica espresse nei trattati (la *Guida Armonica* è ancora oggi da



decifrare) e della stessa biografia così in anticipo nei tempi per il rifiuto di qualsivoglia dipendenza da istituzioni e mecenati. A violinisti e cembalisti il compito invece di colmare la lacuna ancora esistente nella sua discografia: gli studiosi e gli appassionati si attendono da loro la prima e l'ultima opera del maestro lucchese, quella che nel 1716 Geminiani eseguì davanti a Giorgio I accompagnato al cembalo da Händel e quella che diede alle stampe nel 1762 poco prima di morire.





DISCORSO E RACCONTO NELLA MUSICA DI BOCCHERINI: UNA PROSPETTIVA ANALITICA

di Matteo Giuggioli*

Il ritorno alla metafora della retorica

Tra le principali caratteristiche che, praticamente in tutti i generi strumentali, rendono la scrittura di Boccherini indipendente, se non addirittura estranea, rispetto all'ambito stilistico del cosiddetto classicismo viennese¹ – che assumo adesso, un po' forzatamente, come categoria univoca soltanto ai fini di una maggiore chiarezza nell'esposizione della mia tesi – c'è sicuramente lo scarso rilievo conferito all'assetto motivico della composizione. Nella maggior parte dei casi, nelle composizioni boccheriniane esso è assorbito, quando non del tutto smaterializzato, all'interno di campiture sonore in cui sono piuttosto la dimensione ritmica e timbrica a dominare e ad assicurare la coesione strutturale ed espressiva. A tale tendenza si affiancano la costruzione per blocchi giustapposti, che si susseguono



* Matteo Giuggioli ha conseguito il Dottorato di ricerca in musicologia e scienze filologiche presso l'Università di Pavia, sede di Cremona, con una tesi dedicata ai Quintetti per archi di Luigi Boccherini. In seguito è stato borsista post dottorato presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours. La sua attività di ricerca spazia dalla musica strumentale italiana della seconda metà del Settecento, alla musica per film, all'iconografia musicale.

1 Tra i molti contributi sullo 'stile classico', restano lavori di riferimento: CHARLES ROSEN, *Lo stile classico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli 1989; LEONARD RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.



rispettando di solito una regolare scansione metrica binaria – sono formati da due o multipli di due battute – e la propensione a ripetere segmenti, che si estendono dai brevi spunti motivici che compaiono all'interno dei moduli a interi complessi di più unità.

Il riscontro di elementi così peculiari ha innescato da tempo la caccia a possibili modelli stilistici, che si è mossa soprattutto sul terreno della formazione e delle prime esperienze professionali del compositore (ed è ancora lontana da risultati decisivi), mentre sul piano dell'analisi strutturale e dell'individuazione, attraverso approcci semiotici o ermeneutici, di livelli di senso, delinea i confini di uno spazio popolato da questioni altrettanto irrisolte, preannunciando linee di ricerca molto stimolanti.

Su quest'ultimo fronte, l'osservazione dei tratti che ho esposto in apertura, tra i più evidenti della scrittura boccheriniana e sui quali concordano tutte le indagini analitiche, ha provocato innanzi tutto lo smantellamento delle metafore discorsive più diffuse negli studi sulla produzione musicale dei compositori viennesi. In particolare sono decadute le metafore della conversazione e dell'orazione, che hanno costituito e continuano a costituire un orizzonte estremamente pertinente e fecondo per l'interpretazione della musica strumentale di Haydn. Nella sua dissertazione di dottorato del 1997 Elisabeth Le Guin, commentando alcuni esempi tratti dai movimenti lenti delle prime raccolte di Quartetti di Boccherini, espone in sintesi la questione:

Con la scomparsa della linea [melodica] viene meno il senso del brano come orazione, ossia decade la metafora che ha sorretto la composizione, l'esecuzione, la recezione per quasi duecento anni. Nessuno ci sta parlando qui; a quanto pare l'oratore è sceso dal podio per fare una passeggiata accanto a noi in un giardino al tramonto.²

L'abbattimento di ogni possibilità di interpretazione della scrittura musicale secondo paradigmi discorsivi conduce infine a considerare Boccherini come un compositore rivolto in modo quasi esclusivo ad un raffinato e meticoloso lavoro di definizione del dettaglio timbrico e texturale e al contempo scarsamente interessato dalla ricerca della coesione nella conduzione del processo formale. A tale risultato, talvolta correlato da un giudizio negativo, pervengono diverse letture sulla sua produzione; Le Guin lo assume come punto di partenza per impostare un metodo d'analisi che va a ricercare livelli di senso nel rapporto tra il testo musicale e l'esperienza

2 ELISABETH LE GUIN, "As My Work Show Me to Be": *Physicality as Compositional Technique in the Instrumental Music of Luigi Boccherini*, PhD Dissertation, University of California, Berkeley, 1997, p. 115 (traduzione dall'inglese mia).



fisica dell'esecutore che viene in contatto con esso.³ La studiosa percepisce l'attuarsi nella scrittura di Boccherini di una sorta di trascrizione, in una rete di gesti musicali, di stati corporei che spetterà all'esecutore rendere espliciti, provandoli egli stesso per primo nel momento performativo. Secondo tale prospettiva risulta sospeso qualsiasi rilievo sulla temporalità che regge il flusso sonoro, la composizione è vista svolgersi in un continuo presente, dominata da una logica tattile, non discorsiva o narrativa.

A mio avviso, in linea con quanto già mostrato dai lavori di alcuni studiosi, tra cui Timothy Noonan e Marco Mangani,⁴ appare invece fondamentale tornare a ragionare anche in termini discorsivi e narrativi per comprendere a fondo le logiche compositive di Boccherini. Per poterlo fare, come ci indicano i numerosi studi condotti in quest'ottica sulle composizioni di area viennese, si dovrà innanzi tutto chiarire il concetto di retorica impiegato in relazione alla musica. In un recente contributo sui Quartetti op. 76 di Haydn, Elaine Sisman introduce per le composizioni strumentali un'utile distinzione tra livelli retorici, riprendendo la ripartizione coniata dallo studioso di retorica classica George Kennedy.⁵ Kennedy intende la retorica a un primo livello (*Primary rhetoric*) come arte della formulazione del discorso persuasivo e a un secondo (*Secondary rhetoric*) come insieme delle tecniche concepite per elaborarlo. Sisman aggiunge poi un terzo livello (*Tertiary rhetoric*) concernente il complesso intertestuale dei rimandi tra composizioni dello stesso genere, che assume un particolare rilievo comunicativo quando esse appartengono a un insieme concepito unitariamente, ad esempio il medesimo numero editoriale.

Seguendo lo schema bipartito di Kennedy possiamo dire che nella musica di Boccherini la mancanza di un tessuto motivico ben rilevato comporta l'assenza o almeno un forte ridimensionamento del secondo livello retorico, poiché è nella logica dell'intreccio motivico che vanno ad iscriversi per

3 ELISABETH LE GUIN, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, Berkeley, University of California Press 2006.

4 TIMOTHY NOONAN, *Structural Anomalies in the Symphonies of Luigi Boccherini*, PhD Dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1996; MARCO MANGANI, *Boccherini, fuente de sí mismo, in Luigi Boccherini. Estudio sobre fuentes, recepción e historiografía*, eds. Marco Mangani, Elisabeth Le Guin, Jaime Tortella, Madrid, Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina 2006, pp. 12-23; ID., "El sainete interrumpido": il metalinguaggio di Boccherini e l'estetica dell'Illuminismo, in *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (Siglos XV-XVIII)*, eds. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, pp. 2219-2240; ID., *Il Quintetto con pianoforte op. 56, n. 6 di Boccherini, ovvero la musica da camera come metalinguaggio*, in *Conscientia. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, a cura di Anna Rita Addressi, Ignazio Macchiarella, Massimo Privitera, Marco Russo, Lucca, LIM, 2010, pp. 55-83.

5 ELAINE SISMAN, *Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music: Genre, Tertiary Rhetoric, and the Opus 76 Quartets*, in *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, Chicago and London, The Chicago University Press, 2007, pp. 281-326.



metafora le figure dell'elocuzione. Se essa decade o non predomina assistiamo in effetti a quella «discesa dal podio» dell'oratore cui alludeva Le Guin. Il narratore però, inteso come concreto creatore di eventi sonori, come selezionatore di materiali espressivi e organizzatore della sequenza temporale, rimane attivo e con lui permane il primo livello retorico che coinvolge tanto il piano dell'invenzione che quello della disposizione.

A partire da queste premesse, il mio percorso analitico si concentra sulle qualità stilistiche e sulle possibili proiezioni semantiche dei movimenti in forma sonata nelle composizioni cameristiche di Boccherini, in particolare nei Quintetti con due violoncelli. Per definire le strategie che sul primo livello retorico regolano la conduzione complessiva del brano sono stati convogliati su un'asse comune tutti gli aspetti della scrittura presi in esame, la traiettoria descritta dal piano tonale, il profilo motivico, la distribuzione della *texture* e dell'agogica, l'emergere dei *topoi*, il ricorrere di gesti compositivi quali il mantenimento, la dilazione, l'elusione di cadenze strutturali. Ogni scelta compositiva individuale è stata considerata sulla base del dialogo che instaura con le convenzioni relative alle varie fasi del processo formale, che, condivise nel circuito comunicativo assicurano comprensibilità alla composizione. L'analisi si interroga in primo luogo sulle caratteristiche dei principali punti di articolazione della forma musicale, individuati e discussi facendo riferimento alla *Sonata Theory*, l'ampia e recente trattazione di James Hepokoski e Warren Darcy sulla forma sonata.⁶

Dalla formulazione teorica di Hepokoski e Darcy deriva anche la logica della rotazione. Nella *Sonata Theory* sono definite rotazioni le tre grandi sezioni in cui si articola la forma sonata: esposizione, sviluppo e ripresa. La rotazione è una struttura che si estende sull'asse temporale del brano musicale facendo circolare una o più volte – con modifiche e adattamenti appropriati – un modello, o piuttosto una sequenza tematica (*thematic pattern*) di riferimento, concepita come la successione ordinata di eventi che inizia in apertura del brano. Il principio rotazionale implica che una volta giunti alla conclusione della sequenza tematica, il passo successivo ci riconduca indietro, al suo inizio o al suo interno, per ripercorrerne la configurazione, che potrà essere integrale, parziale, modificata, condensata. Ciò che distingue la rotazione dalla semplice ripetizione strutturale degli eventi è il livello su cui essa agisce, che è quello retorico. La rotazione è un principio inferito per via percettiva, che guida lo svolgimento del brano nel tempo, rivelando in quello svolgimento un'asse del senso. Pertanto, essa trova nelle qualità della dimensione sintattica di una composizione non l'ultimo approdo, bensì i presupposti essenziali del proprio operato.

6 JAMES HEPOKOSKI - WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.



Il principio della rotazione si è rivelato efficace per comprendere il rapporto tra forma musicale e temporalità nella musica di Boccherini. Questo rapporto costituisce inoltre la soglia per accedere, dalla metafora del discorso, alla metafora del racconto. Alcune categorie narratologiche, come vedremo, saranno utilissime per comprendere come nel peculiare andamento della temporalità boccheriana, reso molto spesso circolare dall'alto tasso di ripetizioni o riproposizioni leggermente variate di materiali già presentati in precedenza, si imprimevano figure di senso e un modo del tutto personale di costruire la forma musicale.⁷

L'analisi che presenterò di seguito chiarirà il passaggio e il carattere di reciprocità tra la metafora del discorso e quella del racconto. In termini più generali, a proposito di questo avvicendamento tra metafore si può dire che nella relazione dialogica evidenziata dalla *Sonata Theory* tra convenzioni stilistiche e concrete realizzazioni nella scrittura musicale si riflette, adeguata alle caratteristiche del linguaggio musicale, la dialettica tra funzioni e azioni, tra quello che Anthony Newcomb definisce l'intreccio paradigmatico (*paradigmatic plot*) e la trama immanente della singola composizione.⁸

Allegro maestoso: l'esposizione

L'analisi che segue verte sul secondo movimento, *Allegro maestoso*, del Quintetto a due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 G 270 di Boccherini. L'op.10 risale al 1771 ed è la prima raccolta compilata da Boccherini nel genere cameristico che praticherà con maggiore assiduità durante la propria carriera, superando le cento composizioni. All'epoca della composizione del Quintetto G 270 Boccherini si trovava a Madrid da quattro anni ed era da poco stato assunto da don Luis di Borbone, fratello del sovrano Carlo III. Don Luis sarà il suo protettore sino al momento della propria morte nel 1785. La prima edizione dei Quintetti op. 10, secondo la pratica abituale del compositore in quel periodo è stampata in Francia, a Parigi, dall'editore Venier. Nell'edizione Venier i Quintetti sono indicati come op. 12. Nella relazione farò sempre riferimento alla numerazione del catalogo personale di Boccherini, che li designa come op. 10.⁹

7 Su questo aspetto si veda anche il mio saggio: MATTEO GIUGGIOLI, *L'idillio minacciato. Figura e intreccio nei Quintetti per archi di Boccherini*, «Studi musicali», nuova serie, II, n.1, 2011, pp. 115-170.

8 ANTHONY NEWCOMB, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, «19th-Century Music», XI, 1987, pp. 164-173.

9 Si deve almeno accennare al fatto che la divergenza tra i numeri d'opera del catalogo personale e quelli attribuiti dagli editori creerà per le composizioni a partire all'incirca dal 1780 non pochi problemi per la ricostruzione di una cronologia attendibile. Come è stato dimostrato, Boccherini concepì e utilizzò il proprio catalogo per fini eminentemente commerciali, non esitando a ricombinare e a rinumerare al bisogno le raccolte di brani. Sulla questione del catalogo 'autografo' di Boccherini cfr. MARCO MANGANI, *Luigi Boccherini*, Palermo, L'Epos, 2005, pp. 187-208.

Insieme al primo movimento, *Pastorale*, del Quintetto op. 10, n. 6 l'Allegro maestoso confluirà, rielaborato per il nuovo organico, nel Quintetto con chitarra G 448. Come le altre composizioni dello stesso genere, il Quintetto fu approntato da Boccherini per il marchese di Benavent nel 1798. Al suo interno, *Pastorale* e Allegro maestoso saranno seguiti dal Grave assai e dal *Fandango* provenienti dal Quintetto con due violoncelli op. 40, n. 2 G 341.¹⁰

Sulla base delle premesse teoriche esposte in precedenza, l'esame dell'Allegro maestoso sarà mirato essenzialmente alla comprensione delle logiche che indirizzano lo svolgimento del brano su una molteplicità di piani: sintattico, retorico, della temporalità e del rapporto che si instaura tra figure espressive e scrittura musicale. Con l'ausilio di categorie interpretative di matrice narratologica si potranno effettuare nuove considerazioni su come Boccherini concepisca la forma musicale e come attraverso di essa tracci dei percorsi espressivi.

L'Allegro maestoso si apre con una frase¹¹ di quattro battute (TPa¹²,

10 Sui problemi di datazione, tradizione, intertestualità relativi ai Quintetti con chitarra cfr. YVES GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, translated by Andreas Mayor, London, Oxford University Press 1969, pp. 495-496; REMIGIO COLI, *Luigi Boccherini. La vita e le opere*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 2005, pp. 198-201 e pp. 209-211; MANTANYA OPHEE, *Luigi Boccherini's Guitar Quintets: New Evidence*, Boston, Orphée 1981.

11 La formulazione di una terminologia adeguata alle caratteristiche della sintassi musicale è un problema congenito dell'analisi boccheriniana. La sostanziale differenza, che in molti casi si spinge ai limiti dell'estraneità, della scrittura del compositore rispetto ai canoni del cosiddetto stile classico comporta innanzitutto la difficoltà di leggere i costrutti fraseologici che si incontrano nelle sue composizioni alla luce delle tipologie individuate nella *Formenlehre*. Il fondamento della sintassi boccheriniana può essere reperito, come evidenziano gli studi di Christian Speck (CHRISTIAN SPECK, *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur Gattungsgeschichtlichen Stellung*, München, Fink 1987; ID. *Über Zusammenhänge zwischen thematischer Arbeit und metrischer Reguliertheit des musikalischen Baus in der Streichquartettkomposition von Luigi Boccherini*, «Ad Parnassum», III/5, April 2005, pp. 7-22), i principali contributi sull'argomento, nella regolarità della suddivisione metrica in unità di due o multipli di due battute. Nella musica strumentale di Boccherini la scansione metrica regolare sostiene una fraseologia modulare, episodica, non dominata da una stringente logica motivica. Nel presente studio non si è ritenuto perciò opportuno impiegare il termine «frase» nel significato che gli conferisce la morfologia musicale ottocentesca. In conformità con il carattere della frase boccheriniana, sono stati assunti come suoi sinonimi i termini: «modulo», «unità», «segmento», «tratto». Diversamente, si è scelto di mantenere il termine «periodo» in un significato più prossimo a quello che assume nella *Formenlehre*, per indicare nuclei composti da due frasi analoghe (frase è da intendere nel senso appena esposto), che terminano la prima con una cadenza aperta, la seconda con una cadenza chiusa o comunque la seconda con una cadenza più chiusa rispetto alla prima (le successioni possono essere: cadenza sospesa-cadenza perfetta o cadenza imperfetta-cadenza perfetta). Si è evitato l'utilizzo dei termini «antecedente» e «conseguente», che avrebbe implicato l'adesione al lessico e alle nozioni della teoria della forma.

12 Gli spazi funzionali della forma sonata saranno così abbreviati nel corso del testo: TP: tema principale; Tr: transizione; TS: tema secondario; E: episodio diversivo.

Tavola I
 Quintetto op. 10, n. 6 - II Allegro maestoso
 Re maggiore 4/4 bb. 107

Prima parte

Spazio funzionale	Tema principale a	Transizione	Tema secondario									
			a	b	c	d	e	b	c	d	e	
Battute	1	5	11	15	19	23	28	30	34	38	42	
Gradi armonici	I		V									
Piano cadenzale	Cadenza perfetta: I	Cadenza sospesa: V					Cadenza strutturale dell'esposizione			Cadenza strutturale dell'esposizione		

Seconda parte

(Tema secondario) a	Episodio diversivo	Tema secondario									
		a	b	c	d	e	b	c	d	e	
47	50	72	76	80	84	89	91	95	99	103	
V	I ⁶ -v/I-i-III-v	I				Cadenza strutturale conclusiva			Cadenza strutturale conclusiva		

Tav. 1: L. Boccherini, Quintetto con due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 - II Allegro maestoso (schema)

bb.1-4, Es. 1, Tav. 1), che conduce a una cadenza perfetta alla tonica. La frase si suddivide in due metà complementari: nella consistenza motivica, con le bb. 3-4 che rispondono al perentorio attacco che risuona alle bb. 1-2; nella distribuzione dei materiali, con i violini che, procedendo appaiati a distanza di terza, nella seconda metà della frase si avvicinano ai violoncelli nell'esecuzione della melodia; nella dinamica, con l'effetto di chiaroscuro generato dallo scarto tra *forte* e *piano*. La prima metà della frase viene riproposta a parti scambiate tra i violoncelli, ma senza modifiche sostanziali (Tr, bb. 5-6); la seconda metà ricompare variata (bb. 7-8): il suo approdo armonico è ora la cadenza sospesa sul quinto grado, mentre nella melodia è mantenuto e rafforzato, tramite la scala ascendente affidata al primo violino (b. 7), il carattere propulsivo che aveva caratterizzato l'attacco della frase. Il nuovo profilo marca il raggiungimento della dominante, annullando l'effetto di compensazione tra le due metà che si era verificato nella prima esposizione della frase.

Dal punto di vista funzionale la ripresa della frase d'apertura può essere considerata come l'avvio della transizione, secondo spazio d'azione del movimento. Nella relazione tra le due frasi (l'una inizia come ripetizione dell'altra) e nel nesso che regola il loro avvicinamento si scorgono i lineamenti della tipologia sintattica, appartenente al gruppo delle transizioni basate su materiali del tema principale, che William E. Caplin ha definito



Allegro maestoso

The musical score consists of five staves. The first two staves are for Violins I and II, the third for Violoncello I, and the fourth and fifth for Violoncello II. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *[P] dolce*, and *pp* (pianissimo). Articulation includes trills (*tr*) and triplets (*3*). The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 5. The third system begins with a fermata over a measure, followed by a series of sixteenth-note passages.

Es. 1: L. Boccherini, Allegro maestoso dal Quintetto con due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 G 270, bb. 1-30



Musical score system 12-15. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The second staff (treble clef) continues this pattern. The third staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *p(p)* and *pp*. The fifth staff (bass clef) has a simple bass line with dynamics *p(p)* and *pp*. A *Solo* marking is present in the fourth staff at measure 15.

Musical score system 16-18. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *poco f*. The second staff (treble clef) has a more active melodic line with dynamics *[poco] f*. The third staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *poco f*. The fifth staff (bass clef) has a simple bass line.

Musical score system 19-21. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *pp*. The second staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *pp*. The third staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment with dynamics *pp*. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *pp*. The fifth staff (bass clef) has a simple bass line with dynamics *pp*.





Matteo Giuggioli

22 *pp* *tr*
pp *tr*
Armonici
pp

25 *tr* *ff*
tr *ff*
ff
ff
ff

28 *tr* *ff*
tr *ff*
ff
ff
ff
30 *p*
p
p
p



come «una sorta di periodo capovolto (*reversed period*)».¹³ La strategia prevede la riapertura del percorso che aveva trovato un primo punto fermo nella cadenza perfetta posta a conclusione della prima frase (qui il termine frase vale sia nel senso che gli conferisce la *Formenlehre*, sia nel senso in cui lo si è inteso in questa sede) attraverso la riproposizione della frase stessa, conclusa ora da una cadenza sospesa, in genere al quinto grado. In assenza della modulazione può intervenire un'inflessione passeggera, ad esempio una sfumatura cromatica, a marcare la funzione destabilizzante della transizione nei confronti della tonalità originaria.

Nella transizione dell'Allegro maestoso la destabilizzazione della tonica si accompagna a un deciso rilancio discorsivo, imposto dal protrarsi della spinta iniziale. La transizione potrà essere esaminata in termini retorici tenendo presenti i quesiti formulati nella *Sonata Theory*, fondati sull'idea che nello spazio successivo al primo tema non si debba ravvisare soltanto l'area destinata alla modulazione verso la seconda area tonale dell'esposizione, bensì una zona funzionale alle dinamiche di un vasto processo discorsivo. Il ruolo della transizione dovrà essere valutato considerando gli eventi che la caratterizzano in relazione al totale dell'esposizione e rispetto alle convenzioni, con particolare attenzione per le modalità di articolazione della cesura intermedia.¹⁴ Nel secondo movimento del Quintetto op. 10, n. 6 il percorso della transizione si compie entro limiti piuttosto ristretti: alla frase di quattro battute che ricalca il tema principale fa seguito un'appendice di due battute (bb. 9-10) che porta alla cesura intermedia. La transizione non confuta il tema principale. Ne rafforza l'affermazione per poi aprire su una nuova fase del movimento. La breve appendice conduce alla seconda cadenza sospesa, sull'accordo di Mi maggiore, che segnala l'avvenuta attivazione della dominante strutturale del brano, La maggiore. Sull'arpeggio dell'accordo di La è articolata la cesura intermedia (b. 10), marcata dall'intensificazione nella dinamica. Nell'esiguo lasso di due misure l'appendice agisce sia da conclusione dell'episodio iniziale, sia da preparazione per ciò che sta per avvenire, introducendo un nuovo elemento che sarà decisivo per il tema secondario, l'impulso ritmico delle semicrome ribattute, che compaiono per la prima volta alla fine di b. 8, affidate al secondo violino.

Il tema secondario inizia con un modulo dal carattere interdittorio

13 WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press 1998, p. 129.

14 Cfr. HEPOKOSKI-DARCY, *Elements*, cit., pp. 93-94. La cesura intermedia rappresenta il culmine formale e retorico della prima parte dell'esposizione. I tratti più comuni dell'articolazione della cesura sono una seconda cadenza sospesa sulla dominante strutturale, accordi ribattuti, dinamica *forte*, pausa generale precedente l'entrata del tema secondario.

(TSa, bb. 11-14). In esso è proposto un nuovo inciso motivico caratterizzato dall'impulso ritmico, derivato dalle semicrome ribattute delle misure precedenti e dalla peculiare combinazione delle articolazioni (staccato seguito da legatura). Sebbene il suo indirizzo funzionale possa apparire ambiguo, alcuni marcatori indicano che il segmento è da ascrivere al tema secondario: la chiara articolazione della cesura che lo precede, il rilancio che impone al flusso discorsivo a partire dalla dinamica *piano*, l'alleggerimento della texture. Il segmento è decisivo per la drammatizzazione della vicenda che si dipana nell'esposizione. Esso svolge una funzione introduttiva nei confronti degli eventi che seguiranno e contemporaneamente di controparte dell'impulso puntato che aveva contraddistinto l'apertura del movimento. Da b. 15 il nucleo tematico vede susseguirsi quattro moduli, i primi tre di quattro battute (TSb, bb. 15-19; TSc, bb. 19-23; TSd, bb. 23-27) l'ultimo di due (TSe, bb. 28-30). L'ultimo tratto conduce alla cadenza perfetta sul quinto grado, che cade in concomitanza dell'inizio della riproposizione quasi integrale del nucleo tematico a parti ridistribuite. La ripetizione (Tav. 1) comincia dal secondo segmento (TSb) e si chiude con la nuova cadenza perfetta in La maggiore a b. 44, cui fa seguito una brevissima coda di due misure che conclude l'esposizione. Il tema secondario si presenta – secondo tratti che constateremo essere i più consueti nei primi Quintetti con due violoncelli di Boccherini – come un esteso complesso modulare, ripetuto quasi integralmente. I moduli si succedono per giustapposizione e sono imbricati l'uno nell'altro. Nel nesso giunturale che regola la loro successione si scorgono le fattezze del procedimento definito da Thrasybulos Georgiades «costruzione a tralicci (*Gerüstbau*)»,¹⁵ basato sulla costruzione a incastro ottenuta facendo coincidere l'approdo armonico di un segmento con l'avvio alla tonica del successivo.

Nel secondo tema la linea motivica si sfrangia in sezioni dominate dall'impianto ritmico, timbrico e soprattutto della texture. Sullo sfondo ritmico assestato dalla pulsazione per semicrome in TSa, l'evoluzione dell'intreccio della composizione è garantita dall'estrema mobilità degli ultimi due parametri. Sul piano timbrico è da rilevare come il virtuosismo della parte solistica del violoncello – affidata, nella prima esposizione del tema, al primo violoncello, nella riproposizione al secondo – sia sfruttato per la ricerca di sonorità peculiari. In questa direzione procedono gli ampi passi condotti nel registro più acuto dello strumento e il ricorso agli armo-

15 Sul procedimento denominato *Gerüstbau* cfr. THRASYBULOS GEORGIADES, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 291-315; CARL DAHLHAUS, *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XLV. Jahrgang, Heft 1, 1. Quartal, 1988, pp. 1-15; In riferimento alla sintassi boccheriniana (nei minuetti) il procedimento è menzionato in SPECK, *Boccherinis Streichquartette*, cit., p. 152.



nici. La vicenda del violoncello solista assume rilievo nel percorso narrativo del tema: esso «si insinua sotto gli altri strumenti a b. 15, comincia ad imporsi con andamento sincopato a b. 17 e solo dopo questa preparazione, rivelata poco a poco dall'orecchio di chi ascolta, inizia a svolgere il suo ruolo da protagonista assoluto, con passaggi all'acuto e corde doppie fino a passare lo stesso ruolo al violoncello secondo».¹⁶ Nella texture, alla pienezza che si era mantenuta costante fino alla cesura intermedia fa seguito un quadro più articolato e mutevole.

A rendere coesa l'esposizione contribuiscono alcuni elementi motivici del primo episodio (formato dal tema principale e dalle prime quattro battute della transizione): il salto melodico (b. 1), le terzine (bb. 3-4), la scala ascendente (b. 7), che vengono richiamati in alcune figurazioni appartenenti ai vari segmenti del tema secondario.¹⁷ Un fattore coesivo ancora più determinante risiede, su un altro livello, nell'uniformità espressiva della prima parte del brano. Nelle due battute iniziali del tema principale si ravvisano i tratti di una solenne fanfara: nel profilo ritmico del motivo affidato in apertura al primo violoncello; nel raddoppio a distanza di terza da parte del secondo violoncello per la seconda affermazione del motivo; nell'enfasi che al 'triplice squillo' è conferita, all'interno del motivo stesso, dall'anacrusi con il trillo e dal salto melodico di ottava, e all'esterno, dal raddoppio dei violini e della viola in concomitanza dei suoni principali del segnale. Tra le funzioni che la fanfara può svolgere in ambito militare (nelle cerimonie come sul campo) c'è quella di richiamo delle truppe alla marcia. La funzione diviene consueta nel XVIII secolo, secondo quanto si evince dai brani destinati all'uso militare, che si improntano sempre più spesso alla successione fanfara-marcia.¹⁸ Il riscontro non appare privo di interesse nei confronti della trama espressiva dell'Allegro maestoso, dal momento che un passo di marcia compare già nella seconda metà del tema principale – e per simmetria del primo modulo della transizione – e che la sequenza fanfara-marcia si riproduce, su più larga scala, nel rapporto tra il tema principale e la transizione da una parte e il tema secondario

16 ANNA CATTORETTI, *1771-1773: gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini*, in *Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 29-31 luglio 1993, a cura di Francesco Degradà e Ludwig Finscher, «Chigiana», XLIII, nuova serie n. 23, Firenze, Leo S. Olschki 1993, pp. 193-229.

17 Cfr. CATTORETTI, *1771-1773*, cit., pp. 220-221.

18 Cfr. RAYMOND MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press 2005, pp. 120-121. Si rimanda complessivamente a questo testo di Monelle per un quadro generale delle caratteristiche più comuni dei principali significanti dell'area espressiva dei *topoi* del mondo militare (fanfara, marcia, squilli di tromba segnaletici) e per gli spettri connotativi che a essa si associano nel secondo Settecento.



dall'altra. In TSa si profila il passo di marcia, più veloce rispetto a quello comparso alle bb. 3-4, che farà da sfondo all'ampio paragrafo narrativo che si concluderà con TSe, gran parte del quale sarà ripetuto tramite la rotazione interna. Tutta la proiezione semantica del movimento – nella seconda parte non interverranno rimandi a *topoi* di altri ambiti, a eccezione di una breve escursione verso il 'sensibile' – si incentra sull'atmosfera militaresca. Il carattere maestoso segnalato dall'indicazione agogica iniziale è richiamato dalla fanfara d'apertura, dal passaggio 'eroico' del solo del violoncello nel tema secondario (TSc), dal motivo, ancora assegnato al violoncello (TSd, b. 23) che si protrarrà negli armonici, nel cui profilo triadico si può ravvisare l'affinità con un segnale militare. All'atmosfera solenne si avvicenda e si intreccia un clima più movimentato, che trova sostegno nel nuovo passo di marcia da cui prende avvio il secondo tema. Dal livello semantico dei rimandi espressivi si ricava l'impressione di una vigorosa fanfara che introdurre una sorta di parata rutilante, cui la ripetizione di gran parte del tema secondario, rinsaldando la temporalità circolare, consente di incedere senza flessioni.

Dopo avere effettuato una ricognizione sulle caratteristiche formali ed espressive dell'esposizione prenderemo in considerazione quei principi che sul piano retorico e narrativo determinano l'assetto della prima parte del movimento e, attraverso il loro eventuale ritorno nella seconda parte, del movimento nel suo complesso. Astratti dall'Allegro maestoso essi risulteranno utili per comprendere lo svolgimento di molte altre composizioni cameristiche di Boccherini. Nel movimento in esame sono rintracciabili nel nucleo composto dal tema principale e dalle prime quattro battute della transizione e nella ripetizione quasi completa del tema secondario, figure della disposizione che rimandano a classi diverse, ma che convergono su due aspetti essenziali: l'orientamento retorico (e narrativo), teso all'elaborazione del discorso (e della trama) tramite le risorse della reiterazione, anziché per mezzo di quelle della consequenzialità e dallo sviluppo; la temporalità circolare innescata dal loro andamento reiterativo.

L'episodio iniziale, che sulla scorta di Caplin ho ricondotto al tipo sintattico del «periodo capovolto» appartiene a una prima classe, composta da tutte le costruzioni che si fondano sulla tipologia del periodo; nella ripetizione quasi completa del secondo tema si scorge invece una delle possibili concretizzazioni della figura più incisiva nei confronti della conduzione retorica e temporale che si reperisce nei primi Quintetti di Boccherini. Definirò la figura rotazione interna. Essa si basa sulla riproposizione consecutiva di una sequenza di eventi – spesso estesa per la lunghezza di un intero spazio funzionale – senza varianti motiviche essenziali, al più con delle modifiche nella distribuzione delle parti tra gli strumenti. Diversamente da una costruzione di tipo periodico, in cui la conclusione



armonica delle due asserzioni della frase o del nucleo di due frasi diverge a causa della loro diversa funzione e la linea motivica deve essere accommodata di conseguenza, la rotazione interna, in cui la sequenza di moduli che viene riproposta è sorretta di solito dalla «costruzione a tralicci», non presenta, nella maggior parte dei casi, mutamenti nel tragitto armonico. La rotazione interna del tema secondario – e in tale senso quanto accade nell' *Allegro maestoso* è paradigmatico – porta alla riapertura della cadenza strutturale dell'esposizione e alla sua duplicazione in seguito al ritorno quasi integrale del secondo complesso tematico, modificato, senza ricadute sulla struttura, soltanto nella distribuzione delle parti strumentali.

Dall'osservazione delle caratteristiche del procedimento scaturiscono almeno due ordini di considerazioni, entrambi inerenti, su diversi gradi di prossimità, alla dimensione temporale, e di conseguenza rilevanti per comprendere le modalità secondo cui nel movimento si attua la configurazione narrativa. Il primo riguarda la peculiare forma di periodicità che si profila con la rotazione interna. Nel tema secondario dell' *Allegro maestoso* la «costruzione a tralicci» oltre a regolare la connessione dei moduli, va a sorreggere anche l'innescò della rotazione. La cadenza perfetta a La maggiore di b. 30 è al contempo punto d'arrivo per TSe e punto di partenza per la riproposizione di TSb. Nell'azione combinata dei due procedimenti, imbricatura tra i moduli e ripetizione ciclica, si riconosce il tratto fondamentale del principio costruttivo che Lorenzo Bianconi ha definito «periodo fisico». Esso si colloca all'opposto della categoria del «periodo grammaticale», che comprende le tipologie sintattiche regolate dal chiaro indirizzo funzionale delle componenti¹⁹ (alla categoria del «periodo grammaticale» possono essere ricondotte tutte le tipologie che fino a ora ho definito periodo). La differenza tra «periodo grammaticale» e «periodo fisico» è radicale:

[...] il periodo [grammaticale] inizia, s'inarca, si posa, riprende, magari divaga, infine arriva a conclusione lungo una traiettoria orientata; viene avvertito come un processo sotteso da una temporalità progressiva. L'altra concezione del periodo [periodo fisico] – quella che i trattati di musica non contemplano – è più crudamente materiale: come il pendolo va e viene, come l'elica turbina, così la frase musicale gira su di sé, vortica ma non avanza, percorre una traiettoria rotatoria o oscillatoria prefissata; il punto di partenza e il punto d'arrivo coincidono, né può darsi sosta intermedia nel moto, o digressione, sibbene solo continuazione o interruzione; il periodo viene avvertito come movimento iterativo che soggiace ad una temporalità ciclica.²⁰

19 Cfr. Lorenzo BIANCONI, «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente e banalissimo dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1994, pp. 129-161.

20 BIANCONI, «*Confusi e stupidi*», cit., pp.138-139.



Lo scarto è tale da decretare l'esigenza, in sede interpretativa, di rimandi a domini conoscitivi diversi. Se per il «periodo grammaticale» si potranno impiegare con profitto i criteri discorsivi, per il «periodo fisico» si dovrà ricorrere a «leggi matematiche», capaci di rendere conto dello svolgimento di un evento naturale. Come si evince dal passo citato, un livello della composizione su cui i due principi influiscono in modo decisivo è quello della temporalità. Nel movimento in esame il «periodo fisico» sostiene lo svolgimento del tema secondario, presentandosi come la controparte sintattica del principio retorico della rotazione interna, cui consente di raggiungere il picco della circolarità. «Periodo fisico» e rotazione interna non dovranno tuttavia essere considerati inseparabili o reciprocamente indispensabili nella condotta di una composizione boccheriniana. Con rotazione interna si è voluto designare un tipo cognitivo improntato dalla logica della reiterazione, che pertiene alla dimensione retorica del brano così come la si è definita nel paragrafo iniziale, ossia a una dimensione ulteriore rispetto a quella sintattica. Come principio discorsivo generale, il cui effetto dovrà essere valutato, oltre che dall'interno di ogni singola occorrenza, in rapporto all'impianto funzionale della composizione e agli altri principi che in essa operano, la rotazione interna può avvalersi dunque di entrambi i legami sintattici. Nell'Allegro maestoso il passaggio dal «periodo grammaticale», rappresentato dal costruito del «periodo capovolto» che include il tema principale e le prime quattro battute della transizione, al «periodo fisico», introdotto dalla rotazione interna che agisce sul tema secondario, ingenera un aumento della circolarità temporale. Il «periodo grammaticale», che potremmo definire come la più circolare tra le conformazioni a temporalità progressiva, cede il passo al «periodo fisico», che con il suo rigido automatismo è in grado di provocare una dilatazione statica nel processo temporale dell'esposizione, già improntato alla circolarità. La conformazione e l'attività dalla rotazione interna possono condurre l'analisi alla conclusione ingannevole di una sostanziale abdicazione della temporalità nella scrittura musicale boccheriniana. La figura in realtà assume senso strutturale e discorsivo intervenendo innanzitutto sulla temporalità. L'effetto che ho definito di dilatazione statica è efficace sul piano narrativo, come forza disgregante in grado di veicolare l'ambiguità, proprio perché si colloca nel contesto di un flusso direzionato, istituendo con esso una tensione. La rinuncia alla variazione e all'elaborazione motivica e l'attenuazione, attraverso il raddoppiamento della cadenza strutturale, della linearità del piano cadenzale, sono scelte che agiscono in tale direzione.

Il secondo ordine di osservazioni è favorito dall'interpretazione delle caratteristiche strutturali del movimento sulla base di alcune categorie narratologiche. Se si considera, seguendo un assunto della *Sonata Theory*, la cadenza perfetta alla dominante come meta del processo formale e di-



scorsivo dell'esposizione, l'effetto della rotazione interna del tema secondario apparirà duplice. Alla ridondanza strutturale si unisce infatti l'indebolimento del traguardo retorico provocato dalla sua riapertura e successiva ripetizione.²¹ Nell'ottica narrativa il gesto è estremamente rilevante, poiché comporta la destituzione di uno dei cardini del racconto lineare. Il ritorno della cadenza strutturale dell'esposizione indica che attorno al suo raggiungimento non si articolerà la 'soluzione' della vicenda dell'esposizione (e per simmetria del movimento). La configurazione dovrà essere raggiunta per altre vie, più ramificate e in definitiva più ambigue. L'azione del principio rotatorio sulle dinamiche narrative dell'esposizione potrà essere compresa più a fondo interpretando la successione degli eventi in base ai concetti elaborati da Gérard Genette per l'analisi della sequenza temporale del racconto.

Genette individua tre livelli fondamentali della temporalità narrativa: ordine, durata, frequenza.²² I procedimenti praticati da Boccherini acquisiscono senso su quest'ultimo livello, che riguarda tutte le ripetizioni che possono investire la narrazione, tanto negli eventi narrati che negli enunciati narrativi, oltre che il sistema di relazioni che si instaurano tra le varie possibilità. Ne offre una testimonianza significativa l'Allegro maestoso, in cui la condotta temporale del tema secondario e quella degli altri spazi d'azione della prima parte del movimento differiscono nel regime della frequenza narrativa. Il costruito periodico che lega tema principale e transizione, che richiede modifiche a ogni nuova enunciazione dello stesso evento all'interno di un complesso formale e discorsivo unitario, si attiene alla norma del racconto «singolativo» di tipo «anaforico»;²³ la rotazione interna che sorregge il tema secondario, che prevede più enunciazioni sostanzialmente inalterate dello stesso evento, comportando la frammentazione dell'atto narrativo nonostante la struttura a incastro, procede invece secondo la norma del racconto «ripetitivo».²⁴

Un ulteriore spunto di riflessione, se non altro vista la prossimità cronologica dei due ambiti, è offerto dal fatto che Genette menzioni, quale genere narrativo caratterizzato dal massiccio ricorso alle risorse del racconto ripetitivo, il romanzo epistolare del XVIII secolo. Nel regime ripetitivo

21 Cfr. HEPOKOSKI-DARCY, *Elements*, cit., pp. 150-151.

22 I tre livelli della temporalità narrativa sono approfonditi in GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976, pp. 81-207.

23 Genette la riassume nella formula «nR/nS» (R = racconto e S = storia): a ogni avvenimento della storia corrisponde un enunciato narrativo. Il racconto «singolativo anaforico» si ha quando la narrazione rende conto in modo analogico di avvenimenti che si ripetono periodicamente; cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 164.

24 «nR/iS»: la narrazione ripete più volte quanto è accaduto una sola volta; Cfr. *ibid.*



della frequenza narrativa si può reperire una delle dimensioni strutturali su cui poggia la tendenza disgregante nei confronti dell'intrigo attiva nel romanzo epistolare settecentesco, che rientra nelle categorie alternative al «romanzo d'azione» cui alludeva Paul Ricoeur. Seguendo la linea metaforica della frequenza narrativa si osserva come anche nella scrittura di Boccherini la propensione all'allentamento della solidità dell'impianto formale faccia forza in gran parte sulla frequenza ripetitiva. Evitando il rischio di piegare il dato che emerge dal raffronto all'istituzione di una corrispondenza diretta tra forme espressive musicali e letterarie, che risulterebbe avventata e scivolosa, lo si potrà ritenere quantomeno utile a rafforzare la consapevolezza riguardo all'esistenza di un novero di esperienze testuali coeve contraddistinte da una configurazione narrativa che non riflette una concezione lineare della temporalità.

Allegro maestoso: seconda parte

La seconda parte del movimento si apre sul quinto grado con un modulo che richiama nella linea dei due violini l'inizio del tema secondario (TSa, bb. 47-50; Tav. 1). Il caratteristico profilo ritmico, motivico e delle articolazioni si dissolve presto, nella seconda metà di b. 48, in una scala discendente in terzine di semicrome del primo violino, che passa, nella battuta successiva al secondo violino poi alla viola, per approdare infine, a b. 50, a un episodio inedito. Esso giungerà sino a b. 59 attraversando le tonalità della tonica (in primo rivolto) e di Mi minore, la dominante minore della dominante. L'episodio, che si colloca al centro dello sviluppo, è costruito per giustapposizione di blocchi di due battute ciascuno. Ancora secondo un tratto tipico di Boccherini non si riscontra l'elaborazione motivica, ma la proliferazione di nuove cellule motiviche dal carattere gestuale e di nuove configurazioni della texture che vengono reiterate all'interno dei moduli. In alcuni spunti, ad esempio nella nota ribattuta tre volte (b. 51) che rimanda allo 'squillo' d'apertura, e nell'andamento in terzine (bb. 52-53) che rimanda alla seconda metà del primo tema, si scorgono richiami a elementi motivici dell'esposizione, sempre inseriti in nuove figurezioni. L'episodio è concluso da un modulo (bb. 58-59, Es. 2) che, nel profilo melodico affidato al primo violino e al primo violoncello, basato su una successione di appoggiature, rivela un indirizzo espressivo volto al lato più patetico della sfera della 'sensibilità'²⁵. Il modulo culmina sull'accordo di *Si* maggiore prima di estinguersi in una breve pausa al termine di b. 59.

Dopo la pausa, a b. 60 (Es. 2) si ha un netto rilancio discorsivo: con l'ac-

25 L'appoggiatura e il semitono discendente sono i due elementi caratteristici del *topos* che Monelle definisce «pianto»; cfr. RAYMOND MONELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press 2000, pp. 66-73.



Es. 2: L. Boccherini, Allegro maestoso dal Quintetto con due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 G 270, bb. 57-60

cordo di Sol maggiore in *fortissimo*, che si staglia nell'ambito armonico della tonalità d'impianto (la tonica sarà raggiunta su un tetracordo discendente al basso), è avviato un episodio che presenta riferimenti evidenti al tema principale. Nell'andamento puntato e nel carattere vigoroso e solenne del modulo che inizia a b. 60 si riconosce il clima della fanfara che aveva aperto il brano. Gli fa seguito (bb. 62-63) un modulo contrastante nel profilo melodico, nella dinamica, nell'armonia (Re minore). L'accostamento tra le due unità provoca, accentuato dal cambio di modo e dalla scomparsa della componente marziale dalla seconda parte, un effetto analogo a quello che era stato prodotto dall'avvicendamento tra le due metà del tema principale. Successivamente, dopo la ripetizione del secondo modulo (bb. 64-65) con la melodia del secondo violino esposta un'ottava sotto, è riproposto tutto il complesso, a partire però dall'accordo di Sib maggiore (Es. 3).

Tra la prima e la seconda unità si succedono ora le tonalità di Fa maggiore e La maggiore/minore. Lo scambio tra le due tonalità, così come i repentini accostamenti Si maggiore-Sol maggiore e Re minore-Sib maggiore che si erano verificati tra le bb. 59-60 e tra le bb. 65-66, in coincidenza dell'attacco reiterato dell'episodio è regolato dalla relazione di terza. Il legame armonico, particolarmente congeniale a Boccherini,²⁶ assurge a elemento centrale per la drammatizzazione, poiché contrassegna la congiunzione tra le unità in un momento di svolta del brano, nello spazio a cui potrebbe essere conferita l'etichetta funzionale di ritransizione. La ritransizione non conduce alla ripresa del tema principale, ma all'innesto diretto del primo modulo del secondo nucleo tematico, a b. 72. Il tema secondario ritorna, alla tonica, sostanzialmente invariato rispetto all'esposizione, riportando delle modifiche

26 Sul modo peculiare di Boccherini di trattare le relazioni tra le tonalità cfr. MANGANI, Luigi *Boccherini, cit.*, pp. 227-232.

Musical score for measures 66-69. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The first two staves are marked *ff* and the last three are marked *p*. The music includes various dynamics and articulations, with a *[p] dolce* marking in the second staff.

Musical score for measures 70-73. The score continues with five staves. The first two staves are marked *[pp]* and the last three are marked *p*. A *dolce* marking is present in the third staff. The music features intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Musical score for measures 74-77. The score continues with five staves. The first two staves are marked *[p]* and the last three are marked *[pp]*. A *Solo* marking is present in the third staff. The music features intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Es. 3: L. Boccherini, Allegro maestoso dal Quintetto con due violoncelli in Re maggiore op. 10, n. 6 G 270, bb. 66-75



soltanto nell'alleggerimento della texture in TSc (bb. 80-84) e nella melodia agli armonici del primo violoncello in TSd (bb. 84-89). La rotazione interna, completamente profilata, si estende da b. 91 a b. 105.

Il movimento si attiene alla tipologia di forma sonata in due rotazioni con risoluzione tonale dal secondo tema (o dalla transizione), la più ricorrente almeno nelle prime due raccolte di Quintetti con due violoncelli di Boccherini.²⁷ Alcune considerazioni più specifiche sul rapporto tra forma e configurazione discorsiva possono essere effettuate osservando il movimento nel complesso. In primo luogo (Tav. 1) è da rilevare che l'impianto in due rotazioni, la prima costituita dall'esposizione, la seconda coincidente con tutta la seconda parte del movimento, sostiene una trama tripartita. La sequenza di base della tripartizione è il tema secondario. La rotazione interna, attiva nell'esposizione e nella risoluzione tonale (lo spazio della ricapitolazione), interviene a partire dal secondo modulo del tema, isolando il primo segmento, TSa. Il modulo, di cui risulta accentuato il carattere di attacco, tornerà tre volte: nell'esposizione, in apertura dello sviluppo, all'inizio della risoluzione tonale. Nell'Allegro maestoso, come in molte altre costruzioni boccheriniane, la rotazione agisce su più piani generando una stratificazione retorica. A livello generale il movimento si articola in due rotazioni, ma la consistenza degli elementi interni alle due sezioni e la loro successione configurano una trama in tre rotazioni a partire dal tema secondario. La tripartizione è a sua volta frazionata per effetto della rotazione interna. Nei confronti delle vicende che si profileranno con l'entrata del tema secondario, il complesso costituito dal tema principale e dalla transizione, proposto soltanto in apertura del brano – se si eccettua la rievocazione in forma implicita che avviene nello spazio della ritransizione – svolge una funzione introduttiva. La trama espressiva rafforza tale impressione. Dal momento che la seconda parte del movimento è configurata in riferimento alla successione degli eventi del tema secondario, la fanfara iniziale va a introdurre un lungo episodio, che eccede i limiti dell'esposizione per giungere sino alla conclusione del movimento punteggiato dal *topos* della marcia. La temporalità circolare, assicurata dall'andamento rotatorio che si attesta su diversi livelli, conferirà alla vivace 'parata militare' un andamento vorticoso.

27 È la tipologia di forma sonata bipartita che, generalizzando, potremmo definire 'scarlattiana', identificata nella *Sonata Theory* come *Type 2*.





STUDI SULLA MUSICA LUCCHESE



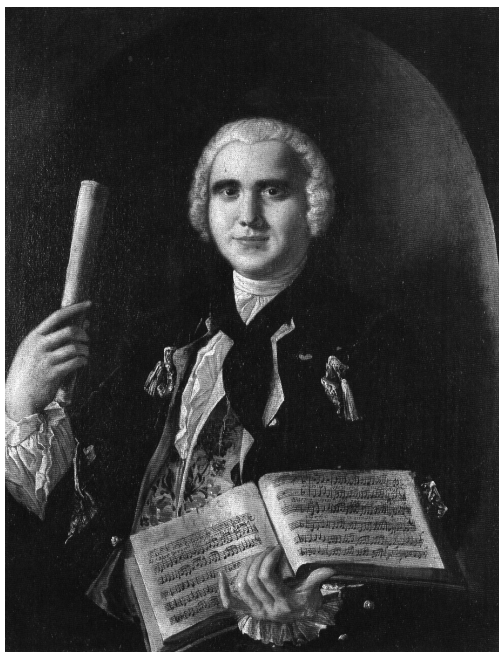




UN MUSICISTA DI NOME GIACOMO PUCCINI COMPIE TRECENTO ANNI

di Fabrizio Guidotti*

Come avrebbe potuto immaginare quel Giacomo Puccini, nato nel gennaio del 1712 in una delle antiche vicarie lucchesi, di professione maestro di cappella, che il suo nome sarebbe stato reso celebre da un pronipote? E che i posteri avrebbero risolto il problema dell'omonimia dandogli l'appellativo *senior*? Forse, adesso, gli dispiacerebbe un po' che il tricentenario della sua nascita sia passato senza particolari iniziative, senza una giornata di studi, una serie di concerti. Tanto più che, gli fosse dato di riascoltare le sue composizioni, pur senza coltivare di sé un'immagine di artista (il suo mondo non gli concedeva un simile *status*), non potrebbe non riconoscervi un notevole livello creativo.



* Fabrizio Guidotti svolge ricerca sulle tradizioni storico-musicali lucchesi (con un'attenzione ininterrotta alla famiglia Puccini) e sulla musica d'organo italiana del Sette-Ottocento. Suoi contributi sono apparsi negli atti di numerosi convegni e in riviste specializzate. Di recente pubblicazione: «*Musiche annue ed avventizie*» in una città d'antico regime. Lucca al tempo dei primi Puccini, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2012.

Forse si è già troppo parlato della famiglia Puccini? Si è scavato a sufficienza attorno a quella 'dinastia' musicale, a cui si è dato peraltro, in molti casi, un valore teleologico dettato dalla personalità dell'ultimo rappresentante, il secondo Giacomo, il Giacomo *tout court* (per niente *junior*), in una pervicace soggezione al principio idealistico del genio? In realtà c'è ancora molto da capire e da dire sull'ambiente in cui i precedenti Puccini hanno operato, e quindi su di loro, e non meno, giacché la musica è fatta per l'ascolto, sulla loro produzione.¹ Si parla spesso di 'Lucca città della musica' in riferimento prioritario (e comprensibile) ad alcune illustri figure; le quali, però, hanno in comune il fatto di avere lavorato o svolto la parte significativa del loro lavoro fuori da Lucca. Ma sulla vera Lucca musicale, su come si esercitasse il mestiere della musica *intra moenia*, mentre Geminiani, Boccherini o l'ultimo Puccini percorrevano altre strade, la ricerca è tutt'altro che esaurita.

La figura di Giacomo Puccini *sr.*, grazie anche alla qualità e quantità delle fonti, si rivela perfettamente idonea a illustrare quell'ambiente operativo e a cogliervi pregnanti aspetti di mentalità e di costume. Parlare di lui significa esplorare la città settecentesca; significa fare storia del *milieu*. La relazione tra il primo Puccini e la città non è soltanto molto più stretta e biograficamente caratterizzante rispetto ai musicisti lucchesi più celebri. Quella relazione, estendibile a un manipolo di qualificati maestri che agirono sulla piazza nel Sei e Settecento, è la sostanza stessa della vita musicale nella Lucca di antico regime. Non si tratta, ovviamente, di operare un rovesciamento di valori su una base di puro opportunismo storiografico. Tutta l'attività artistica, grande e piccola, deve essere adeguatamente contestualizzata; è un semplice e ineludibile aspetto metodologico. Dopodiché, le capacità creative rimangono una virtù personale ed è giusto che una gerarchia di valori esista, che sia indagata sul piano tecnico e mantenuta sul piano emotivo. Ma si dà il caso che Giacomo *sr.* possedesse anche una grande padronanza di linguaggio e, come si diceva, spiccate attitudini inventive ed espressive; lo si verifichi attraverso le incisioni disponibili.²

1 Ecco la catena dinastica, sempre in discendenza diretta: Giacomo, 1712-1781; Antonio, 1747-1832; Domenico, 1772-1815; Michele, 1813-1864; Giacomo, 1858-1924. L'esercizio familiare della musica ha conosciuto però altre figure che ne hanno, per così dire, rafforzato il ceppo: il reverendo Michele, 1714-1782, fratello di Giacomo, e forse già il loro zio paterno, rev. Domenico, 1679-1758 (vedi *infra*). È chiaro che espressioni come 'il primo Puccini' riflettono unicamente, e per comodità, quell'idea dinastica ormai affermatasi.

2 Si segnalano: *I Puccini musicisti di Lucca*, vol. 1, Cappella S. Cecilia - Orchestra Lirico-sinfonica del Teatro del Giglio di Lucca, dir. Gianfranco Cosmi, Bongiovanni, 1995 (brani di Giacomo *sr.* e altri); *Giacomo Puccini senior: La confederazione dei Sabini con Roma*, Polifonica lucchese - Orchestra da camera 'Luigi Boccherini', dir. Herbert Handt, Bongiovanni, 1997; *Giacomo Puccini Sr.: Messa di Requiem, Sinfonie delle Tasche*, Kantorei Saarlouis - Ensemble Una Volta, dir. Joachim Fontaine, BMG Ariola Classics GmbH, 1999 - Saarländischer Rundfunk, 2003;



Il parere di chi scrive è che il filo della genialità, non solo il nome, unisca saldamente il primo e l'ultimo Puccini.

Potrebbe dunque apparire priva di senso, almeno nello specifico, la distinzione tra esercizio artistico emancipato e un'applicazione pilotata dalle concrete esigenze locali, quella che chiude l'orizzonte dei maestri lucchesi. Ma è una distinzione soprattutto funzionale, di valore culturale e sociologico, a supporto della quale rimane valida la contrapposizione tra 'musica per l'ascolto' e 'musica d'uso'.³ Bisogna infatti comprendere la stretta fusione tra l'azione di Puccini e colleghi e i momenti aggregativi, gli eventi ordinari e straordinari che marcano la vita cittadina e orientano la sensibilità collettiva. Solo in quegli ambiti e con quelle finalità si profilano tanto il repertorio quanto le istanze stilistiche. Una storia della musica lucchese basata sui nomi illustri sarebbe piuttosto una storia 'in negativo': del perché e del per come fosse impossibile nella città del Serchio percorrere certi canali professionali (emblematico il caso di Boccherini e dello strumentalismo cameristico e sinfonico). Ciò che ne risulterebbe è esattamente ciò che caratterizza al contrario la simbiosi tra Giacomo *sr.* e la città; anche non volendo, è uno dei risultati che scaturiscono da un lavoro di inquadramento a tutto tondo dell'attività musicale. Ed è sicuramente, questo, un elemento di comprensione della realtà musicale italiana del diciottesimo secolo. In più, abbiamo il piacere e il fascino di partiture di alto livello compositivo, che devono essere più largamente valorizzate e che, rimandando non solo a Giacomo *sr.* ma anche ad altri maestri della stessa cerchia istituzionale, qualificano l'ambiente musicale lucchese al di là delle consuete e in parte fuorvianti associazioni con i grandi nomi.⁴

Nello spazio qui disponibile si è ritenuto opportuno, anche al fine di avere una base di ripartenza per la ricerca, fornire una nuova sintesi delle conoscenze sul primo Puccini. Si procederà perciò a una ricostruzione biografica ragionata, agganciandovi le necessarie osservazioni sull'ambiente operativo e alcune note di carattere descrittivo sulla produzione.⁵

Giacomo Puccini Sr.: Musica sacra, Kantorei Saarlouis - Ensemble Una Volta, dir. Joachim Fontaine, ARTE NOVA Musikproduktions GmbH, 2000 - Saarländischer Rundfunk, 1999; *Lo splendore e il sacro. Musica al tempo del Gran Principe Ferdinando*, Ensemble Nuova Cappella di Palazzo, dir. Jonathan Brandani, Nuove Tendenze, 2011 (brani di Puccini e altri).

- 3 A sua volta fondata sulle categorie basilari della 'musica-rappresentazione' e della 'musica-relazione', secondo quanto elaborato dalla musicologia tedesca del secolo scorso. Cfr. HEINRICH BESSELER, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993 (ediz. originale, Berlin, Akademie-Verlag, 1959).
- 4 Si apprezzino in particolare le pagine di Giuseppe Montuoli (1667-1739) nel CD *Lo splendore e il sacro* cit.
- 5 Sigle impiegate nei riferimenti archivistici: ASL, Archivio di Stato di Lucca; ASDL, Archivio Storico Diocesano di Lucca; IBL, (Biblioteca dell') Istituto Superiore di Studi Musicali 'L. Boccherini' di Lucca; SAL, (Biblioteca del) Seminario Arcivescovile di Lucca.

Per un inquadramento di ampio respiro dell'attività dei primi Puccini ci sia permesso, preliminarmente, di rimandare a una nostra recente pubblicazione, in cui dovrebbe emergere come sia essenziale, per un efficace approccio alla personalità e all'opera di Giacomo *sr.*, cogliere il senso stesso della professione entro le strutture politiche, sociali e mentali dell'antico regime.⁶ Anche gli altri principali riferimenti bibliografici vengono naturalmente richiamati nel corso della presente esposizione.

Va anche premesso che delle opere esistenti di Giacomo *sr.*, come degli altri antenati del Giacomo di *Bohème*, manca a tutt'oggi una catalogazione sistematica. Un elenco organizzato ma incompleto delle musiche dei primi Puccini fu pubblicato da Alfredo Bonaccorsi alla metà del secolo scorso e tacitamente integrato dallo stesso studioso in ricerche successive; ulteriori elencazioni hanno carattere compilativo.⁷ Ne emerge comunque un'intensa attività compositiva rivolta senza sconfinamenti ai servizi ecclesiastici, sia liturgici che devozionali, e alle singolari cerimonie che ornavano le elezioni politiche lucchesi, le cosiddette *Tasche*. Le partiture pervenute rappresentano la parte più cospicua della produzione originale, quantomeno al confronto con il catalogo della biblioteca musicale di famiglia steso da Antonio Puccini nel 1818 (epoca in effetti ormai tarda, al di là del netto spartiacque del periodo napoleonico e delle dispersioni archivistiche che esso conobbe).⁸ Il nucleo di gran lunga più significativo si trova nel *Fondo Puccini* della Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali 'L. Boccherini' di Lucca; una raccolta considerevole anche nella Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Lucca.⁹ Oltre che in questi e ne-

6 FABRIZIO GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» in *una città d'antico regime. Lucca al tempo dei primi Puccini*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2012 ('Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca', N.S., VII).

7 *Saggio di un catalogo delle opere dei Puccini*, in appendice ad ALFREDO BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Milano, Curci, 1950 (ove sono riferiti vari articoli precedenti); nel catalogo delle musiche di maestri lucchesi esistenti «nelle biblioteche di Lucca», posto in appendice a ID., *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*, Firenze, Olschki, 1966, compaiono le composizioni dei primi Puccini conservate nel fondo denominato dell'Oratorio del SS. Crocifisso (attualmente nell'Archivio Storico Diocesano di Lucca; cfr. CRISTINA MENICHELLI, *Il fondo musicale della Chiesa del SS. Crocifisso dei Bianchi conservato nell'Archivio Arcivescovile di Lucca*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere Filosofia, Pisa, a.a. 1989-90), non compreso nella precedente catalogazione. Non aggiungono dati nuovi gli elenchi di opere che completano le biografie in FRANCO BAGGIANI, *Organi e organisti nella Cattedrale di Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1982.

8 FABRIZIO GUIDOTTI, *La biblioteca di casa Puccini e il suo catalogo: il «Repertorio di musica» di Antonio Puccini (1818)*, in *I tesori della musica lucchese. Fondi storici nella Biblioteca dell'Istituto Musicale 'L. Boccherini'*, Catalogo della Mostra (Lucca, Museo di Palazzo Mansi, 7 aprile - 6 maggio 1990) a c. di G. Battelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990, pp. 35-45.

9 EMILIO MAGGINI, *Lucca, Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1965.



gli altri luoghi menzionati nei suddetti elenchi, opere di Giacomo *sr.* sono custodite nella Biblioteca Palatina di Parma.

Della nascita a Celle (*nunc* Celle dei Puccini), frazione di Gello in Val di Roggio, vicaria di Pescaglia, si osserverà appunto il dato geografico a contrasto con quanto premesso qui sopra, circa l'intimo rapporto tra l'attività del futuro maestro e la città.¹⁰ Giacomo non era dunque, parafrasando la serrata oligarchica della classe dirigente lucchese, un 'cittadino originario'. Ma nella vita e nel clima di Lucca Puccini, presto inurbatosi, si inserirà perfettamente, proprio in virtù delle funzioni che la musica vi rivestiva. Quella di Celle rimarrà la casa delle vacanze estive.

Cade qui opportuno precisare che Lucca era un piccolo stato autonomo costituito dalla città e da una porzione non trascurabile del territorio circostante. Le mura contenevano circa 20.000 anime. La forma di governo era quella di una 'repubblica oligarchica': repubblica in quanto esente da signorie personali e teoricamente retta da un'assemblea cittadina, ma oligarchica perché il potere era detenuto da un gruppo relativamente ristretto, un patriziato urbano di origine per lo più mercantile. Lucca conservava l'amata libertà con la diplomazia e con il denaro; all'epoca che interessa, la sua autonomia non conobbe grosse insidie. Internamente, il governo nobiliare era poco vessatorio e pressoché esente da contestazioni. Bisogna precisare che mancava un ceto medio capace di dare dinamismo all'impianto socio-politico: la staticità e il conservatorismo improntano il Settecento lucchese. In quell'ambiente, la committenza musicale rimaneva appannaggio dei ceti privilegiati; i luoghi di impiego erano quelli tipici dell'antico regime, in ordine quantitativo la chiesa, il teatro, la corte.

Giacomo, madre e fratello scesero a Lucca nel novembre del 1719, pochi anni dopo la morte precoce del *pater familias* Antonio (un tipo di congiuntura ricorrente nelle vicende dei musicisti di casa), su chiamata dello zio rev. Domenico che già vi risiedeva, probabilmente per gli acquisiti incarichi beneficiari o amministrativi.¹¹ Occorre chiedersi perché Giacomo

10 Giacomo, o Jacopo, nacque da Antonio Puccini e Maria Isabella Giusti. Si è soliti identificare la data di nascita con quella di battesimo: 26 gennaio 1712. L'atto relativo (Archivio Parrocchiale di Gello, Registro dei Battezzati, Libro C, 1688-1787, c. 32r) fu letto e trascritto per la prima volta da EUGENIO LAZZARESCHI, *La famiglia Puccini e il diario di Giacomo Puccini senior*, «Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti», N.S., X, 1959, pp. 21-57: 25. L'alternanza tra le due forme onomastiche è usuale, all'epoca, e ricorre nelle fonti d'archivio di vario genere. Poiché alcune serie amministrative (ci si riferisce all'Archivio di Stato di Lucca) presentano repertori organizzati per nome di battesimo, si deve sempre ricordare di cercare anche sotto 'Jacopo'. Questa, oltretutto, è la forma che compare anche nell'atto di battesimo, così come in quello di morte, e in genere la più frequente nei documenti.

11 L'abitazione era posta nelle vicinanze del Palazzo Pubblico, esattamente nella via detta anticamente di Pozzotorelli, e in parrocchia di S. Pietro Maggiore. I dettagli del trasferimento sono ricostruiti da GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Albero genealogico*, in *La famiglia Puccini. Una*



si sia o sia stato avviato alla musica; ovvero: come ebbe inizio la dinastia? Che potesse agirvi un motivo 'esterno', più che una qualche predisposizione personale (difficilmente individuabile, al tempo, essendo la pratica dilettantistica ancora poco diffusa e confinata presso le famiglie patrizie), è suggerito dal fatto che anche il fratello Michele compì studi musicali ed esercitò come organista, pur essendo stato ordinato sacerdote. In assenza di notizie sulla professione del padre, si presta a concrete supposizioni quanto il rev. Domenico, quale tutore di Giacomo e Michele, scrive nel testamento del 1755: «non ho mancato stradarli alle virtù che Iddio per sua misericordia a me ed a loro ha concesso».¹²

Riguardo alla formazione, essa è contraddistinta da un periodo bolognese di studi svolti sotto la guida di Giuseppe Maria Carretti, futuro maestro di S. Petronio.¹³ Nonostante le puntigliose ricerche, non è ancora emersa diretta documentazione sugli estremi cronologici del soggiorno bolognese né su una probabile sovvenzione statale volta a sostenerlo, e analoga a quella di cui godettero poi tanto il figlio Antonio quanto il nipote Domenico.¹⁴ Della concessione di un prestito a Giacomo lascia una traccia ben precisa il più tardo diario di Jacopo Chelini, laddove afferma che Domenico poté usufruire di una sovvenzione pubblica così «come ne aveva goduto il Padre, ed Avo».¹⁵ Mentre l'assenza del nome negli *status animarum* della parrocchia di S. Pier Maggiore (confluiti in quelli di S. Alessandro all'abbattimento della chiesa nel primo Ottocento) per gli anni 1732-34 fa supporre che quello sia stato il lasso di tempo trascorso in terra emiliana.¹⁶ Anche nelle date sulle partiture si scorge un salto tra il 1731 e il

tradizione, Lucca, la musica, Catalogo della Mostra (Milano, Museo Teatrale alla Scala, dicembre 1992; Lucca, Museo di Palazzo Mansi, febbraio - maggio 1993) a c. di G. Biagi Ravenni, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1992, 1993², pp. 1-4 (cfr. anche *ibid.*, p. 27).

- 12 ASL, Sez. Notarile, *Testamenti* 468; cfr. G. BIAGI RAVENNI, *Albero genealogico* cit.
- 13 Il dato biografico, variamente suffragato, è già nei profili di Giacomo e Antonio Puccini stesi da CARLO GERVASONI per la sua *Descrizione generale dei Virtuosi Filarmonici Italiani [...]*, in *Id.*, *Nuova teoria di musica [...]*, Parma, Blanchon, 1812, pp. 77-302: 240. Quello di Gervasoni è il primo scritto bio-bibliografico e critico sui primi due Puccini, redatto con ogni probabilità dietro le indicazioni dello stesso Antonio Puccini.
- 14 Sono state consultate, entro la ricchissima dotazione dell'Archivio di Stato, le serie del *Consiglio Generale (Riformazioni, Scritture pubbliche, Indici di suppliche)* e *Anziani al Tempo della Libertà (Deliberazioni)*, in questo caso col supporto di repertori staccati, e anche la filza di *Patenti, certificati e passaporti*, riguardanti tra l'altro i cittadini in uscita, mentre le filze delle *Scritture* iniziano per gli Anziani solo col 1771), sempre per il periodo in cui si deve presumere avvenuta la formazione e cioè i primi anni Trenta. Si tratta dei più alti organi di governo: i maggiori affrontavano direttamente anche i più piccoli negozi con la sudditanza.
- 15 JACOPO CHELINI, *Zibaldone lucchese*, in ASL, *Archivio Sardini* 165-176: 172, pp. 83-84.
- 16 GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Una dinastia di musicisti e il loro rapporto con le istituzioni*, in *La famiglia Puccini* cit., pp. 33-45: 45, nota 52; EAD., «Molti in Lucca si applicavano alla professione della musica»: storie di formazione e di emigrazione nella patria di Luigi Boccherini, in *Luigi Boccherini e la*



'34. Si trova inoltre coerenza con quanto sappiamo dei criteri seguiti per i soggiorni 'esteri' a scopo didattico: compiuta la prima formazione *in loco*, i giovani li affrontavano in genere subito dopo i vent'anni e li protraevano per almeno un biennio. La composizione della prima Tasca in quello stesso 1732, *Dione siracusano*, potrebbe non costituire un problema; semmai, visto che il giovane Puccini è già inserito nel 'giro' palatino, spinge l'ipotesi di una formazione sovvenzionata. Circa la scelta della sede, basterà ricordare che Charles de Brosse (osservatore acuto) ebbe a definire Bologna il «gran seminario della musica italiana», tale era l'importanza che la didattica già da fine Seicento vi aveva assunto.¹⁷ Nella città felsinea, Giacomo entra in contatto con padre Martini, cui rimarrà legato da riverente amicizia.

Proprio l'epistolario con Martini ci fa sapere che nell'agosto del 1737, ormai attivo a Lucca ma ancora privo di incarichi di rilievo, Giacomo si candida per un posto di maestro di cappella in una non precisata ma insigne «capitale d'Europa». Era stato lo stesso Martini, membro della commissione esaminatrice, a segnalargli una tale occasione.¹⁸ Di questo tentativo non si conosce alcun seguito. Non è dato al momento sapere se Puccini abbia rinunciato alla candidatura o se essa non abbia condotto all'esito sperato. Il fatto è comunque interessante in rapporto alla mentalità lucchese e a una carriera svolta poi interamente *intra moenia*. In piena convinzione o con qualche dissimulato rimorso? Certo è che la formazione statalmente sovvenzionata, se vogliamo lasciare in piedi l'ipotesi, vincolava all'esercizio della professione in patria; Giacomo potrebbe essere stato consigliato dall'*upper class*, forse anche con qualche promessa (per niente improbabile nella conduzione paternalistica della cosa pubblica, tipica di Lucca e di altre repubbliche), a non sfidare le consuetudini e cercare impieghi dentro le mura.

Un dettaglio interessante di quelle lettere è nelle dichiarazioni, non solo convenzionali, di umiltà e inadeguatezza: il Puccini venticinquenne, nell'offrire alcune sue composizioni all'esame del dotto frate, chiede compatimento e benevolenza per la sua immaturità o quantomeno per la mancanza di esperienza («le voglia riguardare con occhio benigno di

musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra Sette e Ottocento, Atti del Convegno (Siena, 29-31 luglio 1993) a c. di F. Degradà e L. Finscher, «Chigiana», XLIII (N.S., 23), 1993, pp. 69-109: 87.

17 CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, ediz. italiana, Roma - Bari, Laterza, 1973, p. 166. Il viaggio risale agli anni 1739-40.

18 Per le superstiti lettere a padre Martini, conservate a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, H.84-98/103 e 107, si potrà vedere la trascrizione fattane da BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati* cit., pp. 31-37. Interessano in particolare le lettere del 21 e 31 agosto 1737. Giacomo *sr.* annuncia al Francescano l'invio di alcune composizioni, dalle quali poter giudicare il livello tecnico raggiunto e valutare le possibilità di successo.

compassione, riflettendo alla mia età ed alla mia debolezza»; «lo supplico in oltre riflettere all'età mia»). Questo va in parte contro una convinzione acquisita, secondo cui lo svolgimento delle carriere soprattutto artistiche e la maggiore brevità del ciclo di vita anticiperebbero nettamente, rispetto al mondo attuale, i tempi di maturazione e di acquisizione delle responsabilità. L'atteggiamento di Puccini va soppesato pur tenendo presente come nella comunicazione di maniera, tanto più di fronte a una personalità così autorevole, fosse normale minimizzare le proprie capacità. In effetti, solo due anni dopo Giacomo accederà alle cariche più importanti della sua carriera; e le dichiarazioni di inadeguatezza del compositore lucchese stonano senz'altro con simili assunzioni di compiti pratici. Forse esisteva un'effettiva demarcazione, nelle coscienze, tra compiti istituzionali e capacità artistiche, essendo queste ultime relegate in un ambito di valutazioni accademiche spesso avulse dall'assegnazione degli incarichi. E se così, si potrà pensare che la dicotomia tra 'musica per l'ascolto' e 'musica d'uso', non percepita sul piano pratico da professionisti immersi nella seconda sfera, potesse però agire come fattore psicologico derivato forse dalle esperienze formative, dalle conversazioni colte, da generici ideali estetici.

Allo scopo di esercitare la professione secondo gli usi e con le opportune sinergie, verso la fine del 1734 Giacomo si era affiliato alla locale congregazione dei musici, intitolata come di norma a S. Cecilia. Possiamo seguire tramite il suo caso, nel libro dei verbali, la procedura di arruolamento. L'aspirante confrate viene inizialmente «propalato», cioè presentato da qualche membro al consiglio direttivo, che ne valuta le potenzialità (e la solvibilità riguardo alla tassa d'iscrizione). Successivamente, in genere nella tornata successiva, se ne dichiara l'ammissione con le condizioni e gli obblighi consueti, previo pagamento della «solita tassa». Infine se ne celebra con qualche formalità la prima partecipazione fisica al consesso dei musici: «fù ammesso nel suo primo ingresso Giacomo Puccini colle solite cerimonie».¹⁹

Si deve evidenziare, come dato di interesse storico, che a Lucca il sodalizio dei musici non esercitava un effettivo controllo delle capacità professionali, né un controllo del mercato del lavoro, secondo quei compiti di carattere anche corporativo che vediamo assegnati in molte altre città alle congregazioni ceciliane. Gli obiettivi della compagnia lucchese rimanevano confinati nel mutuo soccorso, nella pratica devozionale e nella solenne celebrazione della festa annuale. I problemi di vario genere che Puccini incontrerà nella sua carriera di maestro, tanto con la committenza quanto

19 *Deliberazioni e Decreti dell'Alma Compagnia di S. Cecilia dall'anno 1721 fino al 1794 inclusivo*, in ASL, *Biblioteca Manoscritti* 139, verbali del 3 novembre 1734 (c. 56r), 15 novembre 1734 (c. 57r), 31 gennaio 1735 (c. 58r), rispettivamente.



con gli operatori ovvero i musicisti delle cappelle fisse o mobili, e non meno talune difficoltà nell'assunzione degli incarichi cittadini, dovranno essere affrontati sul piano delle relazioni personali e delle transazioni private. L'assenza di un regolamento del lavoro, che la Compagnia di S. Cecilia avrebbe ignorato fino al secolo successivo, esponeva il musicista al pericolo di revoca dei mandati e in genere a debolezza contrattuale. Al contempo, va precisato, dava dinamicità a un libero mercato della musica, che localmente si intersecava in modo originale con i vincoli materiali e mentali delle strutture *ancien régime*.

Della congregazione Giacomo sarà in seguito 'priere' e in quella veste curerà personalmente la verbalizzazione delle adunanze. Numerose volte sarà estratto dal «bussolo» dei maestri incaricati di concertare le musiche della festa annuale, appuntamento di rilievo per la cittadinanza e momento di sanzione, per la categoria, del ruolo pubblico e del prestigio professionale.

Risale al settembre 1739 la prima assunzione formale di incarichi a oggi conosciuta: Puccini succede a Giovanni Antonio Canuti all'organo della basilica di S. Frediano, sede dei Canonici Lateranensi, e uno dei maggiori luoghi di culto della città. A parte il preciso *step* biografico, quel posto sembra legato più alle beghe e ai maneggi contrattuali che a uno svolgimento di compiti tecnici. Acquisiti infatti di lì a poco altri importanti incarichi (vedi *infra*) e cedute le mansioni di S. Frediano a Giovanni Francesco Gambogi, pur senza rinunciare alla titolarità del posto, Giacomo entra in contenzioso con il collega, desideroso di subentrare *in capite* in un incarico che in pratica già assolveva interamente. Alla fine, ma ci vollero anni, fu rogato un accordo che metteva fine ai diritti già acquisiti da Puccini e da lui stesso poi parzialmente sterzati.²⁰ Ne emergono certi aspetti di mentalità, forse legati al traffico clientelare, e i contorti criteri di attribuzione delle competenze; perché i fabbricieri non avevano subito appianato le difficoltà spostando l'incarico su chi poteva concretamente assolverlo?

Sono infatti altri gli eventi che, in quel torno di tempo, indirizzano la carriera di Giacomo Puccini *sr.* Non sappiamo se vi abbiano contribuito gli appoggi che il musicista, come tutti, avrà sicuramente cercato nel potentato. Certo è che nelle antiche consuetudini si tendeva, dappertutto, a concedere, anzi a promuovere il cumulo di incarichi, come attestazione effettiva o di facciata delle virtù del proprio stipendiato, e talvolta a prescindere dalle reali possibilità del soggetto di assolvere gli impegni. Potrebbe essere anche il caso di S. Frediano.

²⁰ Tutto è ricostruibile attraverso il libro delle delibere della fabbriceria: *Libro de' Decreti dell'Op[er]a di S. Frediano [dal] 1695 al 1792*, Chiesa di S. Frediano, Archivio storico parrocchiale.

È del novembre di quello stesso 1739 la nomina a maestro della Cappella del Palazzo di Loro Eccellenze, cioè della compagine musicale di rappresentanza del potere lucchese. Esso era incarnato dal supremo collegio degli Anziani, soggetto a turnazione bimestrale e obbligato a risiedere in palazzo nel periodo del mandato; gli Anziani rappresentavano l'organo esecutivo di fronte al più largo Consiglio Generale, o Senato. Con questi rappresentanti del patriziato Giacomo intratterrà quotidiani e spesso problematici rapporti. Le ordinate pagine dei suoi diari di lavoro fanno conoscere le difficoltà create sia dallo spirito di casta dei governanti, sia dalla loro eccessiva tendenza alla parsimonia.²¹ Nonostante le investiture e la stima di cui costantemente godette, anche il capo dei musicisti palatini rimase sempre un suddito soggetto all'arbitrio e alle intemperanze nobiliari; leggendo i suoi *report* si nota una certa sofferenza psicologica dovuta ad assurde reprimende e alla mancanza di autonomia decisionale, lesive della sua dignità e del suo livello culturale. Puccini mantenne però un sincero rispetto dell'autorità costituita; solo occasionalmente la sua capacità di astrazione e una certa *vis* polemica lo pongono, ma nel segreto dei diari, in conflitto con gli ottimati e in particolare con i cosiddetti Anziani «arciciclini», soprintendenti della logistica e dei vari servizi.

Problemi di prevaricazione a parte, la cappella signorile era in città l'unico stabile corpo vocale-strumentale e poterne far parte, il che voleva dire entrare nella grande *familia* palatina, era la massima aspirazione dei musicisti lucchesi.²² Ovvio che il ruolo di maestro fosse in assoluto il più ambito; e le favorevoli congiunture lo consegnarono a Giacomo. Da quel momento, i Puccini avrebbero avuto assidui rapporti con i centri del potere locale, anche nel mutare dei regimi, e ciò contribuirà al progressivo amplificarsi dei meriti dinastici.

L'accesso all'incarico avvenne per via concorsuale. Giacomo fu estratto a sorte tra una serie di maestri candidati alla successione di Giuseppe Montuoli.²³ Di nuovo abbiamo dei vuoti nella conoscenza dei fatti: non

21 *Libro delle Musiche Annuë ed Avventizie fatte da me Giacomo Puccini M[aest]ro di Cappell[la] della Seren[issim]a Republica di Lucca, ed Organist[ta] della Catedrale, ed Accademico Filarmonico di Bologna*, 3 vol. siglati B, C, D (il Libro A è perduto), in ASL, Deposito Istituto Pacini 1-3. Sulla redazione di questo eccezionale documento torniamo oltre.

22 Sulla cappella si vedano LUIGI NERICI, *Storia della musica in Lucca*, Lucca, Tipografia Giusti, 1879 ('Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca', XII; rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969), pp. 181-213; GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Diva panthera. Musica e musicisti al servizio dello stato lucchese*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 1993 ('Studi e testi', XXXIII), pp. 27-32; GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., pp. 123-152.

23 ASL, *Anziani al Tempo della Libertà* 345 (*Deliberazioni*), 28 novembre 1739, c. 200r seconda numerazione: «Item insieme con li Spettabili Conduttieri, ed a partito misto co' medesimi volendo venire all'elezione di un musico in Maestro di Cappella del Palazzo di Loro EE[ccellenze] in luogo di Giuseppe Montuoli defonto perciò imbussolati i nomi de'



possediamo la supplica di ammissione al concorso (un passaggio che è necessario ipotizzare) né conosciamo i nomi degli altri concorrenti. La precisazione «Puccini di Lucca», che troviamo nel verbale, suggerisce però la presenza nel bossolo dei nomi di uno o più maestri forestieri. Insomma, quello che non era accaduto nel 1737 sulle piazze d'Europa avveniva adesso nella Serenissima Repubblica di Lucca.

Le circostanze in cui Puccini doveva organizzare esecuzioni ci sono ben note attraverso i regolamenti palatini e i suddetti diari di lavoro. Oltre alla *routine* di palazzo, in cui spicca, per il carattere di costume *ancien régime*, la «musica alle tavole» di Loro Eccellenze, e oltre ai cortei esterni cui i musicisti in qualità di famigli erano tenuti, esisteva un calendario di impegni nelle chiese urbane, a solennizzare determinate ricorrenze. Che la musica, con il suo impatto sensoriale ed emotivo, fosse il marcatore dei momenti di aggregazione cittadina, è dimostrato dal fatto che il potere si assumeva l'onere dei principali apparati festivi identificando questi ultimi, essenzialmente, proprio nei diversi servizi musicali; su tutti quelli della S. Croce (*infra*). Si rimanda a quanto già scavato attorno ai fattori ideologici e culturali che determinarono, a Lucca più che altrove, la stretta compenetrazione tra utilizzi della musica e *status quo* politico e sociale.²⁴ Qui evidenziamo che nell'arco di oltre quarant'anni l'approntamento di un idoneo repertorio, la scelta dei programmi e la concertazione dei brani in una serie nutrita di ricorrenze, così come nelle celebrazioni straordinarie legate a eventi 'universali' (per lo più *sub specie* di rendimenti di grazie per successioni dinastiche o papali ecc.), le une e gli altri espressione di spirito al contempo civico e religioso, furono responsabilità di Giacomo Puccini *sr.* Ciò implicò non tanto un indirizzo stilistico particolare quanto un continuo confronto con le risorse tecniche disponibili e il tentativo costante di ampliarle (era del resto consuetudine che la cappella palatina venisse rinforzata nelle prestazioni esterne); e questo, come Giacomo scriveva a padre Martini astraendosene capziosamente, per poter «accomodarsi all'uso, gusto e abilità del Paese specialmente nei Versetti a Solo ed in alcune cose di strepito, perché di questi più che altro qua si nutriscono».

Ancora due sintetiche osservazioni sull'incarico di palazzo. Intanto, per quanto l'organico della cappella fosse come dappertutto limitato all'essenziale, e nelle voci oggettivamente carente, nel periodo di magi-

Concorrenti, fù da S[ua] E[ccellenza] del Sig[no]re Gonf[alonier]o estratto, e dato per ottenuto Giacomo Puccini di Lucca, con il salario, emolumenti, cure, ed obblighi soliti, e consueti e per tutto il p[rese]nte Ecc[ellentissimo] Collegio con facoltà d'esser raffermao all'ordinario». Il documento è trascritto per la prima volta in MARIA DINA SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie [...]*»: edizione ragionata del diario di Giacomo Puccini senior per gli anni 1748-57, tesi di laurea, Facoltà di Lettere Filosofia, Pisa, a.a. 1985-86, p. 17 e app. II, doc. 19.

24 GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., in particolare cap. 3.

stero di Giacomo suonarono e cantarono sotto la sua battuta musicisti di altissimo profilo. Dal 1764, ma per pochi anni, sarà titolare di piazza il giovane violoncellista Luigi Boccherini. Più lungo e articolato il rapporto con il violinista Filippo Manfredi, che vogliamo immaginarci impegnato a guidare le esecuzioni in chiesa e a palazzo secondo il criterio della 'doppia direzione': maestro e primo violino in sinergia. Ancora più significativa la presenza davvero lunghissima, nelle file della cappella, del castrato Giovan Battista Andreoni, musicista di fama internazionale, dapprima diviso tra le mansioni lucchesi e i molti ingaggi operistici in Italia e in Europa, poi sempre più stanziale, e legato a Puccini anche da reciproca e rispettosa amicizia. Le abilità di questi esecutori avranno certamente stimolato il ricettivo ingegno di Giacomo nell'ideazione delle parti concertanti.²⁵

Si deve poi rilevare che, sul piano dell'impegno materiale, il lavoro in cappella non doveva essere troppo pesante (forse più fastidioso era il vincolo delle «accompagnature» degli Anziani nelle pubbliche compare). Il palazzo lasciava deliberatamente un certo margine di libertà ai suoi musicisti, autorizzati a procacciarsi altro lavoro e ad assumere altri incarichi sulla piazza lucchese. In questo modo, come si ricava dallo studio delle prassi organizzative e dalle poche ma esplicite dichiarazioni di intenti, la classe dirigente otteneva che le feste religiose di cui era popolato l'anno lucchese fossero rese 'allettanti' (un *cliché*, questo, già ben radicato nella cultura secentesca) da un adeguato apparato sonoro. La pratica religiosa era funzionale al mantenimento degli equilibri sociali e al rispetto dei poteri costituiti; su questa generale realtà del mondo cattolico tutto un indirizzo storiografico, com'è noto, ha ormai fatto luce. A Lucca mancavano le risorse tecniche e soprattutto economiche per rendere autonome se non altro le principali sedi ecclesiastiche secolari e regolari. In tutto, d'altra parte, si tendeva al controllo e alla centralizzazione. Da dietro le quinte, il palazzo permetteva che i mezzi musicali raggiungessero quasi ogni chiesa e creassero (la loro efficacia era riconosciuta e tanto più la scorgiamo nella ricostruzione storica) un quadro di coesione, condivisione e infine unità cittadina nelle pratiche di culto.

A brevissima distanza di tempo dall'assunzione a palazzo, Puccini viene eletto organista nella cattedrale di S. Martino, succedendo anche in questo caso a Giuseppe Montuoli (l'abbinamento tra le due cariche, maestro della Repubblica e organista della chiesa principale, è costante nel

25 Sull'assunzione di Boccherini nella cappella, che già stipendiava il padre contrabbassista Leopoldo come semplice «soprannumerario», e sulle figure di Andreoni e Manfredi cfr. BIAGI RAVENNI, «Molti in Lucca si applicavano alla professione della musica» cit., pp. 71 e 106-107, 90-93, 96-99, rispettivamente. Ancora su Manfredi: CARLO BELLORA, *Filippo Manfredi, violinista virtuoso, collega di Luigi Boccherini e anticipatore di Niccolò Paganini*, «Codice 602», N.S., II, 2011, pp. 61-89.



diciottesimo secolo). Qui non risulta concorso e l'elezione viene effettuata su proposta della presidenza di fabbrica e approvazione dei consiglieri; si dovrà di nuovo ipotizzare l'esistenza di una supplica, seppure non menzionata negli atti.²⁶ Così come a palazzo, il capostipite apriva per la famiglia un duraturo canale d'impiego, che a differenza di quello palatino non risentì dei mutamenti politici e rafforzò la catena dinastica per quattro generazioni (fino a Michele, padre dell'ultimo Giacomo).

Sotto l'antico regime il rapporto di lavoro con i due luoghi del potere doveva rivestire un'importanza anche simbolica. Organista e non maestro di cappella, a S. Martino, dato che qui e nelle collegiate di S. Michele e S. Giovanni, tutte dotate di seminario, la seconda qualifica era riservata al maestro della relativa cappella chiericale (unicamente vocale), normalmente chierico egli stesso. All'organista era addossato un gravoso fardello di servizi: da un prospetto di inizio Ottocento, valido sicuramente anche per il secolo precedente, risulta che tra liturgie (messe, vesperi, ore canoniche) e azioni devozionali di vario tipo (novene, processioni, esposizioni) erano ben 324, in capo a un anno, le occasioni in cui necessitasse salire in cantoria.²⁷ Ciò sia detto per porre l'attenzione sul carico di impegni che, a questo punto, sembra improntare l'attività di Puccini; il quale attiverà ben presto un sistema di sostituzioni agli organi (essendo più difficile la deroga palatina), con pieno beneplacito dei datori di lavoro.

Cercando di reinquadrare la figura del primo Puccini, un'osservazione va fatta qui sul suo ruolo di organista, in parziale contraddizione con le correnti conoscenze bio-bibliografiche. È infatti tanto come organista quanto come maestro di cappella, compositore e didatta, che Giacomo acquisì notorietà. «Si distinse moltissimo nella vera maniera di sonar l'organo», esordì Carlo Gervasoni dandone il primo profilo biografico, ripreso dai compilatori ottocenteschi, tra cui Fétis, e dai ricercatori lucchesi.²⁸ All'inizio del Novecento un articolo sulla famiglia Puccini a firma C. Lozzi, che per essere apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano» deve aver ricevuto una certa attenzione, pone decisamente, anzi iperbolicamente

26 «Essendosi dopoi provveduto all'elezione del med[esi]mo Organista fù dal d[ett]o Operaro nominato Jacopo Puccinj; e restò il med[esi]mo ottenuto con tutti i voti affermativj»: ASDL, [Delibere] *Opera S. Croce 1730-1781*, c. 22r. Il documento di nomina è segnalato per la prima volta da BAGGIANI, *Organi e organisti* cit., p. 87. Una prima trascrizione in SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., pp. 19-20 e app. II, doc. 9. Nei verbali del consiglio di fabbrica ('opera' in Toscana) si possono regolarmente seguire le «rafferme» triennali dell'organista.

27 *Organista S. Martino. Obblighi*, in ASDL, *Opera S. Croce*, documento non inventariato, autografo di Antonio Puccini.

28 GERVASONI, *Descrizione generale* cit.; FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle* [...], Bruxelles, 1835-1844; DOMENICO AGOSTINO CERÙ, *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca e dei più notabili maestri compositori che vi hanno fiorito*, Lucca, Tipografia Giusti, 1871, p. 64 («il suo raro talento come compositore, e come organista gli acquistò molta fama»).

in risalto quel versante dell'attività: «egli è meritamente annoverato tra i più valorosi organisti della scuola italiana, di cui mantenne le splendide tradizioni».²⁹ D'altra parte Luigi Nericci, autore di una ricchissima ricerca originale e base di tutte le più attente compilazioni successive, aveva posto Giacomo Puccini nel capitolo sugli organisti, avallando i precedenti inquadramenti.³⁰ A fronte di questa fortuna critica, non solo non possediamo una pagina di musica specificamente organistica, ma niente (diari, testimonianze biografiche, note di catalogazione) fa pensare che Giacomo ne abbia prodotte; fa eccezione la saltuaria fornitura di pezzi per le monache-organiste di S. Giovannetto, pezzi che però, così come le numerose musiche d'insieme scritte per i 'concerti' autoctoni di quelle religiose, dovevano essere concepiti *ad hoc* per le loro abilità.³¹ Per inciso, analogo discorso può essere fatto per Antonio Puccini, che ricalca in tutto e per tutto la carriera del padre.

Due le possibili spiegazioni. Intanto la netta preminenza dell'improvvisazione sulla composizione propriamente detta, nella pratica organistica quantomeno italiana dalle origini fino a tutto il Settecento e oltre. Pressoché confinata nella cornice liturgica o devozionale, la *performance* organistica è ritagliata sui tempi cerimoniali e, nonostante lo spazio concesso nella sostituzione del *proprium missae*, l'esecuzione estemporanea appare la più idonea allo svolgimento del servizio; emblematica la prassi dell'alternanza tra organo e coro presbiteriale.³² La composizione rappresentava, occasionalmente, la fissazione delle idee sfruttate suonando all'impronta, a fini didattici o propagandistici, più raramente editoriali. Anche le capacità di Puccini venivano dunque misurate unicamente sulla concretezza dell'esecuzione e sulle modalità esecutive. In effetti, il secondo fenomeno da considerare è la progressiva 'corruzione' stilistica cui la musica d'organo va soggetta nel Settecento italiano, passando dal legittimo stile 'fugato e legato' a un corrotto stile 'libero e sciolto', d'impronta sempre più

29 C. Lozzi, *La musica nella famiglia Puccini*, «Gazzetta Musicale di Milano», LVII, 1902, n. 33 (14 agosto).

30 NERICCI, *Storia della musica* cit., pp. 149-180 («tanto come compositore, quanto come organista si acquistò tal nome, che al certo non morrà», p. 165).

31 Un *Salvum fac a Voce Sola* co' VV[iolini] e Organo Obligato, per D[onna] Anna Vittoria Farnè del 1743, SAL, C.18, presenta una parte tastieristica che, pur non sconfinando dai limiti di una scrittura galante, richiede scioltezza per le figurazioni rapide di biscrome, le terze, gli abbellimenti doviziosamente indicati; la conclusione del brano è inoltre preceduta da una breve cadenza per l'organo. Ma saranno state ben altre le capacità esecutive dell'autore.

32 La codifica di riferimento per gli usi dell'organo era costituita dal *Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII*, Romae, ex Typographia Rev. Cam. Apost., 1600 (ed edizioni successive), lib. I, cap. XXVIII (*De organo, organista et musicis seu cantoribus, et norma per eos servanda in divinis*). Per le consuetudini lucchesi, colte attraverso i diari Puccini e le musiche pervenuteci (per lo più anonime): GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., pp. 577-600.



secolare e anti-idiomatica.³³ Ciò aveva acceso la reazione che condurrà alle istanze ceciliane, e può essere che Giacomo Puccini, orientato nelle composizioni concertate allo stile misto dominante, conservasse all'organo una certa purezza polifonica e toccatistica (le «splendide tradizioni» italiane), suscitando l'approvazione della critica addottrinata.

Puccini è dunque al servizio del potere lucchese. Tra i compiti del maestro palatino è anche quello di comporre (nel caso specifico sempre assieme ad altri maestri), organizzare, concertare le musiche 'elettorali', le *Tasche*, complesse cantate celebrative di argomento politico-civile che dalla cerimonia e dalla sua suddivisione in tre «giornate» traevano il nome e la singolare macro-struttura. Tra i primi generi praticati, Giacomo vi è costantemente implicato dal 1732 al '77 (torniamo a chiederci: che cosa gli aveva consentito di esporsi in un simile agone creativo, in competizione con i maestri più esperti, addirittura prima del periodo formativo a Bologna?). Il peculiarissimo repertorio lucchese è stato accuratamente studiato.³⁴ Qui vorremmo far emergere, come elemento della personalità di Puccini, la sua piena partecipazione civile, non solo operativa, all'evento in cui l'*auctoritas lucensis* si specchiava e attraverso cui formalmente si legittimava. È ciò che ci si poteva, ci si doveva attendere dal maestro di cappella della Repubblica. I diari di lavoro informano per esempio, in pagine di gustoso spessore aneddotico, di come il maestro cercasse di disciplinare i castrati forestieri alla corretta ed espressiva intonazione del testo, senza trascurare i recitativi. Talvolta sembra più scrupoloso degli stessi rappresentanti di casta, come quando si vede rifiutare i libretti che era solito distribuire ai solisti affinché potessero «capirne l'istoria, e così potersi investire del sentimento delle parole».³⁵ Puccini univa alla sempre vigile etica professionale un sentimento di adesione all'ideologia della *libertas*; il fatto che le *Tasche* fossero una vera e propria musica di regime, gli aspetti coercitivi di tale regime non potevano che rimanergli inafferrabili, come realtà che sovrastavano le coscienze.

Gli anni 1739-40 vedono probabilmente anche un incremento di quella libera attività cittadina, al servizio di varie chiese regolari e secolari, che ha sempre costituito per Puccini un terzo canale di applicazione professio-

33 FABRIZIO GUIDOTTI, *Musica d'organo in Italia nel tardo Settecento e primo Ottocento: aspetti stilistici e idiomati*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, pp. 233-261.

34 Si vedano soprattutto: GABRIELLA BIAGI RAVENNI - CAROLYN GIANTURCO, *The «Tasche» of Lucca: 150 years of Political Serenatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CXI, 1984-85, pp. 45-65; BIAGI RAVENNI, *Diva panthera* cit., pp. 37-47; GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Dalle Tasche al Sairà: rivoluzione o cambiamento apparente?*, in *Lucca 1799: due repubbliche. Istituzioni, economia e cultura alla fine dell'Antico Regime*, Atti del Convegno (Lucca, 15-18 giugno 1999), «Actum Luce», XXX, 2001 - XXXIII, 2004 (numeri monografici), vol. III, pp. 203-248.

35 *Libro delle Musiche Annuie ed Avventizie* cit., rispettivamente Libro C, c. 41r, e Libro B, c. 58r.

nale. I diari, causa la perdita del primo tomo, ci documentano soltanto a partire dal 1748, e questo ci priva dei dettagli di inizio rapporto con i vari committenti. Sicuramente gli incarichi conferiti dal palazzo e dalla cattedrale dovettero innescare, secondo quella logica di accumulo dei 'posti' cui si accennava, la chiamata di altri istituti cittadini. Nel periodo coperto dai diari, Puccini svolge mansioni di maestro di cappella nelle seguenti sedi di culto: S. Frediano (ove già era stato eletto organista, *ut supra*), S. Agostino, S. Ponziano, S. Caterina, S. Domenico, S. Paolino, S. Luca, S. Giovannetto, S. Micheletto, S. Cristoforo, Ss. Simone e Giuda, S. Pietro Maggiore, con una netta prevalenza degli istituti regolari. La quantità di incarichi può sorprendere ma, almeno riguardo a questi posti, era resa sostenibile dalla consistenza del mandato. Non si trattava infatti di prestazioni continuative bensì di un numero prestabilito e in genere molto limitato di servizi annuali e straordinari; è ciò che spiega fenomeni del genere anche in vari altri centri della penisola. L'equa distribuzione delle musiche in molte, quasi tutte le chiese di qualche importanza cittadina o distrettuale, che regolava gran parte del lavoro dei maestri lucchesi, soddisfaceva la latente esigenza di unità cittadina anche nella sfera del culto, e stimolava una pratica religiosa assidua ed extra-parrocchiale attorno ai vari presidi spirituali. Il maestro, ordinariamente, gestiva per ogni servizio un determinato «assegnamento», sulla base del quale assemblava l'organico scegliendo per «invito» tra i cantanti e gli strumentisti presenti sulla piazza: un principio di tipo impresariale. La Cappella di Palazzo costituiva il principale serbatoio di reclutamento degli organici, e non solo per Puccini; gli Anziani, come detto, non frapponevano ostacoli.

Da ricordare che tali rapporti di lavoro erano resi aleatori dalla mancanza di una disciplina professionale e, a quanto sembra, da una diffusa carenza contrattuale (diversamente da quanto accadeva con gli incarichi regolarmente stipendiati, come quello di organista). Nel '51 Giacomo perse il posto di S. Agostino per i maneggi del padre procuratore e di musicisti rivali; nell'80 sarebbe stata la volta di S. Frediano, dopo trenta anni di puntuale servizio, e sempre senza plausibili motivazioni.³⁶ Non troppo male, nel complesso, ma si deve considerare che Puccini era in qualche modo un rappresentante del potere e quindi un operatore almeno formalmente privilegiato. Quel che più conta, nel mezzo secolo di applicazione egli seppe soddisfare le aspettative dei committenti, mediando abilmente tra i *desiderata* (molti) e le risorse (poche); i diari non mancano di registrare i ripetuti apprezzamenti che soprattutto dai chiostrì giungevano a gratificare gli sforzi del maestro.

³⁶ *Ibid.*, rispettivamente Libro B, c. 39v, e Libro D, c. 117v. Per l'organizzazione del lavoro cittadino cfr. GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., cap. 2.



È per questa libera attività, oltre che per gli impegni della cappella pubblica, che Puccini alimentò il canestro delle musiche da chiesa: messe (*Kyrie* e *Gloria*) e *Credo*, o *missae breves* (con l'Ordinario completo), introiti, salmi (domenicali, al solito) e altro per il servizio vespertino, *Te Deum*, responsori e lamentazioni per la Settimana Santa, mottetti, litanie lauretane; per lo più a 4 e 8 voci concertate con strumenti. Il solo *Fondo Puccini* annovera, per dare un'idea, 196 unità di musica sacra (da cui vanno però espunte una dozzina di partiture di attribuzione impropria). Non manca certo la possibilità di studiare il primo Puccini anche dal punto di vista artistico. Al proposito, proponiamo come esempio di inventiva concertante il *Crucifixus* di un *Credo* del 1756.³⁷ Già le indicazioni d'organico manifestano chiari e spiccati intenti timbrici e associativi: «Primi Violini Pizzicati di Concertino», «Secondi con Sordine», «Viola Pizzicata col Basso», «Canto di Concerto Solo», «Canto Ripieno sotto voce sempre», «Alto Ripieno sotto voce sempre», «Tenore Ripieno sotto voce sempre», «Basso Ripieno sotto voce sempre», «Bassi Pizzicati di Concertino con Organo serrato sempre». Nello svolgimento, la parte solistica di soprano emerge sul coro tenuto sempre «sotto voce», con accompagnamento degli archi pizzicati; il coro sottovoce punteggia la melodia del solista scandendo a più riprese, in modo pausato, la dichiarazione «Credo»; il tutto assecondato da una tenue sonorità organistica («organo serrato»). Una ricerca timbrico-espressiva del tutto originale, almeno per l'ambiente lucchese.

Un capitolo a sé costituiscono le grandi musiche allestite il 13 e 14 settembre di ogni anno per la massima festività lucchese, quella della S. Croce; l'omaggio al veneratissimo simulacro conservato in cattedrale (*alias* il Volto Santo, ritenuto acheropita) rivestiva un significato simbolico che rimandava al culto della *Libertas* politica. Qui, la rilevanza della musica nell'apparato festivo assumeva tale importanza da identificarsi quasi con l'evento; l'arruolamento di un organico esuberante e la sinergia attivata con il Teatro Pubblico, da cui provenivano i solisti impegnati nella stagione d'autunno, conferiva ai servizi di chiesa uno spessore unico non solo a Lucca ma in tutta Italia.³⁸ In qualità di maestro della Repubblica, Giacomo ne curò la realizzazione dal 1740 al 1780. L'appuntamento settembrino gli

37 *Credo a 4 Concert[at]o con Strom[enti] e RR[ipieni]*, in IBL, *Fondo Puccini*, FPG 45e.

38 Fonti specifiche sono i ponderosi registri dei *Nomi, Cognomi, e Patria, sì de' Cantori, che de' Suonatori quali sono intervenuti alle nostre Funzioni della Musica di S[ant]a Croce nel presente Anno [...]* (il titolo si ripete con qualche variante nei quattro volumi), in IBL, O.IV.1-4, registri tenuti dai maestri di cappella in carica dal 1711 al 1799 e da incrociare con quanto prodotto dall'apposita deputazione statale: ASL, *Deputazione sopra la Musica di S. Croce*, serie I (secc. XVI-XVIII). Su fonti, evento e musiche cfr. principalmente NERICI, *Storia della musica* cit., pp. 381-419; RAVENNI, *Diva panthera* cit., pp. 87-104; GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., vari luoghi.

dette l'opportunità di entrare in contatto con i più noti solisti del tempo, a cominciare dai castrati (Giziello, Caffariello, Manzuoli, Guarducci, Guadagni, Pacchierotti e molti altri). Come tratto della personalità di Puccini, occorre dire però che più volte egli manifestò preferenza per un organico più 'democratico' e disciplinato, quale poteva (in realtà doveva) assemblare negli anni di opera buffa, vale a dire senza primi uomini affetti da smania protagonista. Pur rispettando le esigenze spettacolari, il maestro lucchese non gradì mai i castrati, almeno quelli che venivano da fuori a scombinargli gli equilibri di cantoria con le pretese economiche e gli atteggiamenti di superiorità.

Al di là dei mottetti e dei concerti strumentali solistici, cui provvedevano peraltro gli stessi virtuosi, le musiche di S. Croce erano caratterizzate dall'uso intensivo del doppio coro. Esemplifica al meglio i metodi di sfruttamento della policoralità lo *Jubilantes exultate* composto da Giacomo per il rientro in cattedrale della processione vigiliare; un brano che sarà più volte ripreso anche nell'Ottocento con l'epiteto di 'mottettone'.³⁹ La tendenza è quella di ottenere volume ed effetti di suono adatti al vasto invaso della cattedrale e tali da stimolare l'emotività dell'uditorio. I due cori si uniscono e si scindono con frequenza per dare senso spaziale, con una prevalenza dell'omioritmia in funzione dell'effetto antifonico; l'alternanza corale, assecondata da una semplice dialettica tonale a sua volta idonea a esprimere la fissità del sentimento, è talvolta molto serrata e ricerca una reboante concitazione nel trattamento del testo («omnes gentes» declamato ripetutamente dal primo coro mentre il secondo interloquisce con le esortazioni «exultate», «decantate», «celebrate» ecc., accentuando la stereofonia).

A fianco dell'attività di chiesa, un'occupazione di notevole risalto sembra essere per un certo periodo l'organizzazione delle esecuzioni oratoriali presso la Congregazione laica dell'Angelo Custode; ma su questo incarico abbiamo solo scarse notizie, e purtroppo nessuna testimonianza musicale, partiture o anche semplici tracce di applicazione compositiva. Questo dato negativo, per inciso, alimenta i quesiti sul ruolo dei maestri di cappella nella gestione delle stagioni oratoriali (parallelismi con il teatro?), quantomeno nell'ambito indagato; un termine emergente dalle fonti, non sapremmo ancora dire quanto estensibile, è «soprintendente». Le cosiddette «veglie» dell'Angelo Custode avevano luogo tra ottobre e

39 *Mottetto a 8 Voci con Strumenti obbligati e due Trombe, e due Corni da Caccia a benelapito per il ritorno della Luminara di Santa Croce [...] da principiarsi quando entra in Chiesa la Croce di Monsignore Arcivescovo. 1753, IBL, Fondo Puccini, FPG 45f. La qualifica di 'mottettone', che a Lucca risponde anche a un'esigenza di connotazione iperbolica e popolare, è presente fuori Lucca già nel Settecento in riferimento ai caratteri stilistici, non necessariamente nelle opere policorali (BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati* cit., p. 74 nota 10).*



Carnevale con una pausa in tempo natalizio, e al contrario di quelle dell'unica istituzione concorrente, il convento di S. Maria Cortelandini, erano quasi totalmente sostenute da un cospicuo assegnamento statale. Puccini ne risulta coinvolto dal 1736 al 1746, con una collaborazione saltuaria, nei primi anni, di Giovanni Lorenzo Gregori. Non conosciamo i motivi di fine rapporto con la congregazione, ma ce ne rammarichiamo; per soli due anni i diari pervenuti mancano l'aggancio con gli oratori. In ogni modo quel decennio di mandato supera le durate di altri maestri, tra cui i lucchesi Giovanni Antonio Canuti, Giovanni Domenico Giuliani, Francesco Gambogi.⁴⁰

Riprendendo la traccia biografica, le descritte e quasi simultanee acquisizioni professionali dettero stabilità alla carriera e alla vita di Giacomo Puccini *sr.* La sua permanenza all'interno della cerchia urbana veniva interrotta periodicamente dalle trasferte musicali nei paesi circconvicini. Uno speciale risalto assumono, nei diari di lavoro, i *report* sulle gite a Bientina, oggi nel Pisano, allora in territorio granducale. Su invito di quella comunità, Giacomo vi si recava con una dozzina di musicisti per allestire i servizi di S. Valentino, festeggiato nei giorni di Pentecoste. In lunghi e dettagliati racconti, che tradiscono uno spiccato gusto descrittivo e narrativo, hanno modo di emergere sia gli aspetti umani del personaggio sia i modi di vita e il costume settecenteschi.⁴¹

Occorre però tornare al fatidico biennio 1739-40, in cui il musicista sembra davvero voler sondare ogni possibilità, per registrare i primi e i soli tentativi di inserimento in un mondo a cui sembra essere poi rimasto sostanzialmente estraneo: il teatro. Nel dicembre del '39, poche settimane dopo l'elezione a maestro del palazzo, Giacomo entra in società imprenditoriale con il nobile Cristoforo Balbani e ottiene «l'uso del Pubblico Teatro per farvi fare delle Opere in Musica nel prossimo Carnevale con tutte le

40 Una ricostruzione degli incarichi, delle scansioni stagionali e dei relativi costi è possibile tramite i libri contabili dell'ente: ASDL, fondi non inventariati, *Angeli Custodi. Lib[ro] M[aest]ro 1708 al 1768* e *Giornale 1708-1783*. Alcuni dei nomi che si succedono nella «soprintendenza» alle veglie risultano al momento nuovi per la ricerca musicale (Antonio Lucchesi, Domenico Baroni, Angelo Gambogi, Francesco Pozzi); altri appartengono ad esecutori del 'giro' di Giacomo Puccini, quali l'oboista rev. Angelo Graziani e il tenore Michele Caselli, che qui, disattendendo un rispetto dei ruoli altrimenti piuttosto rigido, indossano le vesti di maestro di cappella.

41 All'attività bientinese di Puccini, essenzialmente, è dedicato lo studio di CHIARA COMASTRI, *Un paese, un santo, un musicista. La festa di San Valentino a Bientina nel Settecento e le cronache di Giacomo Puccini*, Bientina, Banca di Credito Cooperativo, 1999. Per le feste bientinesi Giacomo compose anche l'unico oratorio pervenutoci, sul quale si veda *Giacomo Puccini. Il martirio di San Valentino (1754)*, ediz. critica a c. di C. Comastri, Pisa, ETS, 2005 ('Studi Musicali Toscani - Musiche', 4).

scene». ⁴² È Puccini a porgere alla magistratura competente tutte le garanzie economiche e materiali previste per la concessione del teatro (quello che, con il rifacimento ottocentesco, sarà l'attuale Teatro del Giglio). Logico pensare che lo spettacolare Balbani avesse fornito la base finanziaria, delegando però ad altri, attraverso questa originale società con un musicista, le mansioni concrete dell'impresa. Non sappiamo nient'altro, se non che le scelte artistiche caddero su due opere serie: un *Catone in Utica* in versione pasticcio e *Alessandro nelle Indie* musicato da Leonardo Vinci. Quanto peso ebbe Puccini in tali scelte? Fu forse lui stesso a fornire il centone?

Nell'autunno del '40, sempre al Teatro Pubblico, Giacomo è invece registrato come maestro al cembalo, ingaggiato assieme ad alcuni esecutori lucchesi dall'impresario Fantini di Pistoia. Ci potevamo attendere altre presenze almeno in questo ruolo; forse Puccini non riuscì a conciliarlo con gli obblighi palatini. O forse gli incerti delle iniziative teatrali lo disamorarono in via definitiva: l'impresario di turno «fece magri affari, e dopo le recite impegnò al Monte il vestiario». ⁴³

Nel 1742 Giacomo si creò una propria famiglia sposando Angela Maria Piccinini (1722-1794), della quale è pervenuto un ritratto eseguito da Giovanni Domenico Lombardi detto «l'Omino». ⁴⁴ Nei dieci anni successivi nacquero otto figli, tra i quali solo Antonio Benedetto Maria crebbe in salute; la maggior parte risultano deceduti il giorno stesso della nascita. ⁴⁵

Nella vita del primo Puccini esiste anche una parentesi mercantile, documentata da un rogito del febbraio 1743. Maestro di Loro Eccellenze, organista in cattedrale, maestro incaricato di varie chiese cittadine, Giacomo dimostra davvero di aderire a quel genio imprenditoriale che ha sempre caratterizzato i Lucchesi (e che già applicava nell'organizzazione delle musiche di chiesa) e, nonostante gli alti impegni professionali già contratti, si pone in affari di tipo commerciale, uscendo del tutto dal suo seminato. Prende infatti in prestito dall'argentiere Giovanni Vambré un capitale di 100 scudi all'interesse del 3,5, «per incettarli in sete, drappi, o altro» da rivendere nel giro di un anno spartendo i guadagni con lo stesso Vam-

42 ASL, *Offizio sopra l'Entrate* 101 (*Deliberazioni*), pp. 170-171, 180-181; primo lettore di questo documento è ALMACHILDE PELLEGRINI, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca, Tipografia Giusti, 1914 (*Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, XIV), p. 429. Inoltre: ASL, *Offizio sopra l'Entrate* 291 (*Contratti*), cc. 86v-87v. La ricostruzione in GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Il teatro dei Puccini. I documenti*, in *La famiglia Puccini* cit., pp. 89-93: 89-90.

43 *Memorie relative ai Teatri di Lucca lasciate da Giovanni Baldotti suonatore di contrabasso dal 1724 al 1800 completate da me Dom[en]ico Cerù*, in ASL, *Dono Pellegrini* 9, *ad annum*; già in PELLEGRINI, *Spettacoli lucchesi* cit., p. 434.

44 Il ritratto è a Lucca, Museo Casa natale Puccini; vedi *Puccini Museum. La casa natale di Giacomo Puccini*, a c. di G. Biagi Ravenni, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011, pp. 36-37.

45 G. BIAGI RAVENNI, *Albero genealogico* cit.



bré. Una società piuttosto rischiosa per Puccini, il quale, così impegnatosi, avrebbe ritenuto dalle vendite soltanto «soldi due per lira», ovvero il dieci per cento (una lira: venti soldi, unità di conto).⁴⁶ Se ne dovrà concludere che gli incarichi musicali potevano impegnare molto, come sicuramente nel caso di Puccini, e anche quotidianamente, ma non saturavano il 'tempo del lavoro' e lasciavano spazio ad altre iniziative. Poiché ciò richiama la condizione economica, si deve dire che il maestro, di modeste origini familiari, raggiunse col tempo un buon tenore di vita, come indicano, nelle generose pagine diaristiche, le notizie sul regime alimentare o sull'incipiente assetto borghese della conduzione domestica, con tanto di servitù stabile.

In quello stesso 1743, quasi a stridere con la nuova figura di mercante (seppure avventizio) di stoffe, Puccini conquistò un alto riconoscimento artistico e professionale con l'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna. Erano stati probabilmente sia il suo maestro Carretti sia padre Martini a spingerlo verso questo tentativo, o almeno ad appoggiarlo; l'ammissione fu ottenuta presentando un *Vexilla regis* a 4 v. concertate con strumenti, tuttora conservato nell'archivio dell'Accademia.⁴⁷ Solo trent'anni dopo, però, Martini ottenne dal Lucchese il ritratto da inserire nella celebre galleria, per tanto tempo negato da una persino eccessiva esibizione di modestia.⁴⁸ Non così schivo Giacomo appare sui frontespizi delle partiture

46 ASL, *Legato Cerù* 202 (*Notizie di musicisti e lettere autografe relative, 1739-1885*), doc. 3, trascritto in SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., pp. 133-135. Non era un caso isolato: Leopoldo Boccherini, il padre di Luigi, contrabbassista a palazzo, condusse una bottega di caffè dal '43 al '45; cfr. REMIGIO COLI, *Luigi Boccherini. La vita e le opere*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 15. Che si potesse esercitare la musica unitamente ad altre attività lucrative del tutto diverse, per necessità personali o familiari, è dimostrato nell'ambiente in esame soprattutto da un'altra figura di contrabbassista, Giovanni Domenico Baldotti, oltretutto sacerdote beneficiario, che fu altresì insegnante di scuola pubblica, calligrafo e copista avventizio, fornitore di servizi amministrativi ai notabili della città. Giacché siamo in tema di prestiti e di interessi, constatiamo che Giacomo si trovò lungamente impelagato in un contratto di censo ereditato dai suoi maggiori e assoggettato nel tempo a numerose e complicate variazioni, che lo obbligava al pagamento annuo di 3 scudi, come quota sui frutti del capitale, al convento carmelitano di S. Piercigoli. Giacomo trasmetterà a sua volta l'impegno al figlio Antonio, che ne risulta ancora gravato nel 1806. È ciò che si ricava dai libri contabili del convento, da cui risulta anche che «il Capital di Censo fu imposto, e costituito da Giuliano del fu Jac[op]o Puccini di Gello», probabilmente il trisnonno del nostro Giacomo: ASDL, *Enti soppressi* 500, *L[ibr]o M[aestr]o del M[onast]ero del Carmine dal 1771 al 1796*, ai vari anni; *Enti soppressi* 501, maestro c.s. 1796-1806.

47 Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica, Capsa III, n. 75. Cfr. BIAGI RAVENNI, *Una dinastia di musicisti* cit., pp. 40-41. Il verbale di ammissione (Archivio c.s., *Libro dei Verballi*, vol. II, c. 134r) è trascritto in SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., app. II, doc. 8.

48 Nella lettera accompagnatoria del settembre 1774 (BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati* cit., p. 37) Puccini ancora si dichiara immeritevole «d'esser collocato fra il ceto di tanti valenti Professori». Il dipinto è conservato nel Civico Museo Bibliografico di Bologna, Quadreria di padre Martini. Si vedano MARIA DINA SIMONINI DUCCI, *Uno sconosciuto ritratto di Giacomo*

(peraltro destinate agli usi personali), che non mancano di riportare, assieme alle principali cariche detenute, il conseguito *status* accademico.

Il 30 luglio 1747 nasce Antonio, il cui avviamento al mestiere del padre è cosa naturale e scontata. Naturale è anche che si cerchi di ripercorrere le stesse strade tanto nella formazione quanto nelle applicazioni professionali; in effetti questa ciclicità sarà spezzata, in parte, solo dai rivolgimenti politici di fine secolo, allorché l'arrivo dei Francesi pose fine alla secolare repubblica aristocratica costringendo il terzo Puccini, Domenico, a cercarsi collocazioni inedite. Nel 1768 Giacomo ottiene una sovvenzione statale per far studiare Antonio a Bologna, maestri di nuovo Carretti per il contrappunto, Domenico Maria Zanardi «per il rimanente della Musica, e Suono». ⁴⁹ In seguito, per favorirne l'aggregazione all'Accademia Filarmonica (aggregazione desiderata «non per aver luogo di guadagnare, ma solo per onore»), Giacomo non esiterà a chiedere a padre Martini il suo autorevole appoggio; e lo avrà. ⁵⁰ I rapporti con Martini costituiscono, come si vede, uno degli aspetti importanti della biografia del primo Puccini. E con lui l'asse Lucca-Bologna, già importante per l'istruzione artistica e generale, trovava una solida conferma anche in campo musicale; senza dimenticare però che le due città conoscevano da secoli un flusso reciproco di esecutori nelle rispettive feste maggiori, S. Croce e S. Petronio.

Sempre verso la fine degli anni Sessanta, ormai cinquantacinquenne, Giacomo acquisisce anche il posto di organista nella collegiata di S. Pier Maggiore. I diari dicono come il servizio qui effettivamente svolto compicasse non poco per il maestro, in certi momenti, lo svolgimento delle

Puccini senior, in *I tesori della musica lucchese* cit., p. 121; BIAGI RAVENNI, *Una dinastia di musicisti* cit., p. 42. Si aggiunga che l'ignoto autore del ritratto si avvale degli attributi tipici del maestro di cappella: la partitura e il rotolo di carta rigata, riferendosi alle attività istituzionali ovvero, rispettivamente, il comporre e il dirigere (con implicita conferma dell'uso della *Papierrolle* anche nell'ambiente lucchese). I medesimi *cliché* iconografici sono presenti nel ritratto giovanile di Giacomo eseguito da Domenico Lombardi, oggi nel Museo Casa natale Puccini (*Puccini Museum* cit., p. 36), e in quello anonimo di Antonio, che egli, assai più speditamente del padre, fece eseguire e pervenire a Martini dopo la propria affiliazione all'Accademia felsinea (anch'esso è a Bologna, Civico Museo Bibliografico, Quadreria di padre Martini; una copia a Lucca, Museo Casa natale Puccini: *Puccini Museum* cit., p. 38).

49 Lettera di Giacomo a padre Martini del 29 settembre 1768 (BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati* cit., pp. 34-35). I documenti basilari ossia la supplica di Giacomo (21 dicembre 1767) e la delibera consiliare (23 giugno 1768), in ASL, *Consiglio Generale* 651 (*Scritture*), p. 1232, e *Consiglio Generale* 245 (*Riformazioni pubbliche*), c. 113r-v; inoltre *Camarlingo Generale* 341 (*Mandatorie*), c. 18r. Cfr. NERICI, *Storia della musica* cit., p. 179 nota 116; DOMENICO CORSI, *La 'dinastia' dei Puccini. Antonio Puccini ed alcuni suoi carteggi*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, Lucca, s.e., 1958, pp. 112-136: 119. Dal contratto rogato ser Nicolao Sergiusti risulta la fideiussione (la «pagheria») offerta a fronte della sovvenzione dal rev. Michele Puccini (SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., pp. 37-38 nota 40 e app. II, doc. 13).

50 Lettere del 1770 e '71 in BONACCORSI, *Giacomo Puccini e i suoi antenati* cit., pp. 35-36.



già molteplici mansioni. Forse non poteva ricusare tale ulteriore impegno: quel luogo di culto era posto in rapporto fisico con la sede del potere e coinvolto nei cerimoniali palatini.

Ma il 1771 porta un grosso cambiamento: Antonio rientra da Bologna e inizia a collaborare col padre in tutte le attività di cantoria, a livello organizzativo e a livello creativo. Da allora, gli *step* importanti nella biografia di Giacomo, come normale per qualunque capofamiglia esercitante un mestiere non agricolo e di qualche specializzazione, sono le azioni intraprese per la successione familiare negli incarichi detenuti. Egli saprà sfruttare una consuetudine sociale legata ai centri di potere e tipicamente *ancien régime*, quella della «sopravvivenza» di un figlio (o anche di un discendente in linea obliqua) in un ufficio stipendiato. È dell'aprile '72 la supplica al Consiglio Generale per il mantenimento del posto di maestro a palazzo; perfettamente sincrona, questa volta, la positiva risoluzione del Senato.⁵¹ Niente concorso, dunque, ma concessione benevola dei reggitori; la scelta si accordava del resto (e Giacomo ben lo sapeva) al sostegno accordato dallo stato per la formazione esterna, e vincolato oltretutto all'esercizio della professione in patria.

Non è dato sapere per quali cautele o impedimenti la medesima domanda di sopravvivenza sia stata inoltrata per il posto di S. Martino soltanto nel 1779. Giacomo poteva a quel punto appellarsi ai quarant'anni di servizio e a tutti gli altri meriti di un'attività fedele (si può dare anche questa lettura) alle istituzioni cittadine. Il passaggio formale veniva accordato anche sulla base di un servizio ormai concretamente effettuato in tandem dai due maestri-organisti.⁵²

Altrettanto importante fu il rimpiazzo nei vari incarichi delle chiese cittadine. Lì non esistevano sistemazioni contrattuali che permettessero di ipotecare la successione; Antonio, alla morte del padre, dovette fare un rapido giro di conferme affrontando gli eventuali concorrenti, quasi sempre con successo. Vi si accenna per evidenziare di nuovo l'ottima considerazione di cui Giacomo aveva goduto presso la committenza ecclesiastica, e che si rifletteva ormai sulla famiglia.

Rimane da dire dell'attività didattica svolta da Giacomo, sia pure in subordine alle mansioni magisteriali e organistiche. Dei molti nomi di allievi

51 Il documento originale di supplica è a Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Collezione Masseangeli*, cartella 59; trascrizione e commento in BIAGI RAVENNI, *Una dinastia di musicisti* cit., pp. 34-35; EAD., «Molti in Lucca si applicavano alla professione della musica» cit., p. 89. Per la delibera: ASL, *Consiglio Generale 249 (Riformagioni)*, c. 52v; prima lettura in CORSI, *La 'dinastia' dei Puccini* cit., p. 120 nota 19.

52 ASDL, *[Delibere] Opera S. Croce 1730-1781*, cc. 116v-117v. Prima segnalazione in BAGGIANI, *Organi e organisti* cit., p. 89; trascrizione in SIMONINI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit., app. II, doc. 12.

locali o provenienti da contrade limitrofe, di cui i diari portano occasionalmente a conoscenza, è forse inutile fare menzione. Facciamo eccezione per tale Giuseppe Galli, un castrato sovvenzionato per studiare a Napoli: a Lucca i cantori evirati erano rarissimi (tanto più nell'ultimo quarto del secolo) e oggetto di speciali attenzioni.⁵³ Replicheremo poi la notizia data da Luigi NERICI ed entrata a caduta nelle successive biografie, secondo cui Pietro Guglielmi sarebbe stato alla scuola di Puccini; notizia non suffragata, a oggi, da documentazione diretta.⁵⁴

Giacomo Puccini *sr.* si spense il 16 maggio 1781 per le conseguenze esiziali di una gotta di cui soffriva almeno dal quarantaquattresimo anno d'età. Una morte 'borgnese', si direbbe, come contropartita di una dieta alimentare sin troppo ricca e sbilanciata in senso proteico.⁵⁵ Resigli i pubblici onori funebri il giorno 17 in S. Pier Maggiore, con messa a grande orchestra concertata dal maestro Pasquale Soffi, la salma di Puccini fu tumulata nel sepolcro di famiglia precedentemente acquistato nella chiesa conventuale di S. Romano.⁵⁶ Il 18 maggio il governo emetteva la delibera di sostituzione effettiva da parte di Antonio come maestro di Loro Eccellenze.⁵⁷

Il primo Puccini ha lasciato un documento eccezionale per la ricostruzione dell'attività musicale nonché dell'ambiente lucchese del Settecento:

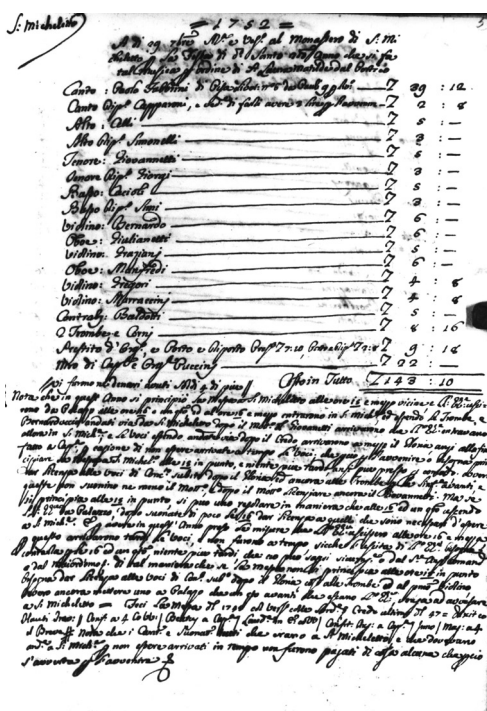
53 «A di 20 Gen[na]ro 1778. Io sottoscritto faccio fede avere per lo spazio di circa nove mesi data lezione di Musica al giovinetto Giuseppe figlio di Salvatore Galli, ed avere il medesimo in d[ett]o tempo fatto un ragionevole profitto in d[ett]a Professione. In fede, Giacomo Puccini M[ae]stro di Cap[pe]lla della Serenis[sim]a Repubblica»: ASL, *Consiglio Generale* 655 (*Scritture*), n. CLXXIII (allegato al *dossier* delle carte paginate 839-843, che documentano la richiesta di sostegno economico statale, con i relativi attestati di merito, e la concessione deliberata ai primi del '79).

54 NERICI, *Storia della musica* cit., p. 165.

55 L'atto di morte (Lucca, Archivio Parrocchiale di S. Alessandro, Registro dei Morti, Libro H, 1768-1801, n. 63, già nell'Archivio Parrocchiale di S. Pietro Maggiore) fu letto e trascritto per la prima volta da LAZZARESCHI, *La famiglia Puccini* cit., p. 25. Sulla causa del decesso, peraltro intuibile dalle ripetute annotazioni lasciate nei diari, è esplicito un altro diarista del tempo, che peraltro scambia clamorosamente il padre con il figlio: «17 maggio 1781, giovedì. Era in S. Pietro Maggiore il Signore Antonio Puccini maestro di cappella morto in pochi giorni di gotta» (DOMENICO MERLI, *Diario delle cose riguardanti Lucca dall'anno 1761 al 1836*, in BSL, mss. 495-499: 495, c. 144v).

56 Della messa di requiem per Puccini, iniziativa confraternale, dà notizia il libro delle *Deliberazioni e Decreti dell'Alma Compagnia di S. Cecilia* cit., c. 229r. La concessione (1773) di una tomba terragna di famiglia in S. Romano, sede domenicana in stretti rapporti con il patriziato cittadino, e persino in posizione centrale, tra i due organi, farebbe pensare a una qualche patente di nobilitazione, di cui non si ha però nessun'altra traccia. Sull'acquisto e la collocazione del luogo di sepoltura si veda *Lucca. Chiesa di S. Romano, III Centenario 1666-1966*, a c. di D. M. Abbrescia e G. Lera, Lucca, s.e., 1966, pp. 57-58, 60, 66.

57 ASL, *Anziani al Tempo della Libertà* 387, c. 153r; trascritto in CORSI, *La 'dinastia' dei Puccini* cit., p. 120 nota 20.



Giacomo Puccini sr., *Libro delle Musiche Annue ed Avventizie*

sono quei diari di lavoro più volte citati nel presente scritto, i tre, *olim* quattro tomi del *Libro delle Musiche Annue ed Avventizie*, redatti da Giacomo senza sosta dal 1748 al 1781 (il mancante Libro A era stato intrapreso, probabilmente, in quel famoso biennio '39-40) e proseguiti da Antonio fino al 1785.⁵⁸ Di grande interesse, seppure di tipo schematico, anche la *Nota dei Virtuosi del Teatro di Lucca* ingaggiati per le musiche di S. Croce, che copre tutto il periodo di magistero: un documento perduto che conosciamo soltanto attraverso la trascrizione fattane, con qualche fraintendimento, da Luigi Nericì.⁵⁹ La biblioteca musicale pratica e teorica avviata da Giacomo, di cui si

conosce la consistenza primo-ottocentesca, rivela poi un gusto collezionistico, certo anche una sensibilità bibliografica acquisita forse con la frequentazione di padre Martini, e più in generale un'attitudine culturale non scontata a quei tempi e in quell'ambiente, che ben si accorda all'originalità del lavoro creativo.⁶⁰ Anche questo invita a proseguire le ricerche su quel Puccini di trecento anni fa.

58 Su questo documento, oltre alla bibliografia già menzionata, si segnala ANGELA PORCIANI, *Edizione critica del «Libro delle musiche annue ed avventizie fatte da Giacomo Puccini» per gli anni 1758-1769*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere Filosofia, Pisa, a.a. 1992-93. La fonte è approfonditamente analizzata in GUIDOTTI, «*Musiche annue ed avventizie*» cit. (descrizione introduttiva alle pp. 23-25).

59 NERICI, *Storia della musica* cit., pp. 338-343. Così come i libri ufficiali di S. Croce, *Nomi, Cognomi, e Patria* cit., la *Nota*, cronologicamente molto estesa, deve essere stata redatta negli anni di pertinenza dal maestro precedente e da quello seguente: Giuseppe Montuoli dal 1729 al '39 e Antonio Puccini dal 1781 al 1805.

60 Il documento d'accesso è il catalogo redattone da Antonio Puccini nel 1818: *Repertorio di Musica del Puccini*, in IBL, O.IV.14. Cfr. GUIDOTTI, *La biblioteca di casa Puccini* cit.





LA TESI DI LAUREA







LE METAMORFOSI DEL VALZER IL PERCORSO DELLA FORMA NEL DUO PIANISTICO

di Nadia Lencioni*

Introduzione

Questo lavoro nasce dalla curiosità di cercare i motivi insiti nel concetto di modifica, trascrizione, del materiale musicale. In particolare sappiamo bene delle ragioni puramente “commerciali” per cui la letteratura per duo pianistico si sviluppa ampiamente e coinvolge qualsiasi genere, dalla composizione orchestrale fino alla trascrizione operistica.

Ma a parer nostro, sotto questo aspetto meno nobile, o almeno solo positivo per ciò che concerne l’aspetto divulgativo, molti grandi compositori hanno visto nell’occasione di utilizzare la trascrizione per due pianoforti, ma addirittura del quattro mani su un pianoforte, la possibilità di esprimere una tessitura e un ampliamento dei registri talvolta impossibili da realizzare per un solo pianista. Ecco quindi che il virtuosismo strumentale può mutare dal “semplice” atto fisico a una richiesta di maggior attenzione, cura, eleganza dell’aspetto interpretativo.

Scegliere una forma come il valzer, in cui è insita la natura traspositiva – l’origine di danza popolare traspare, ma l’utilizzo è da subito esclusivamente strumentale, anzi, si riscopre solo successivamente come ballo con gli Strauss – disegna un originale percorso metalinguistico sulla trascrizione (il valzer parla di se stesso attraverso altri linguaggi a sé correlati) e con chiare funzioni metaforiche o allegoriche, come ne *La Valse*.

La scelta quindi di impostare il lavoro sul duo pianistico si delinea attraverso due canali: l’aspetto diremmo letterale, in cui l’autore o il trascrit-

* Nadia Lencioni è diplomata in in Musica da Camera, Didattica della Musica e Didattica Strumentale e nel 2012 ha conseguito la laurea di secondo livello in pianoforte presso l’Istituto Musicale “L. Boccherini” di Lucca discutendo una tesi sulla nascita e lo sviluppo del Valzer dalla quale è tratto il presente articolo. La sua attività artistica si svolge prevalentemente nella formazione del duo pianistico con la quale si è esibita in numerose città italiane ed estere.



tore ha una maggiore libertà o, inversamente, meno problematiche per distribuire sonorità o voci sulla nuova partitura, e l'aspetto contenutistico, in cui la trascrizione parla di se stessa, come trascrizione della trascrizione, rivelando la propria validità artistica comunque, e non violando la semantica del discorso.

La scelta delle tre composizioni è a nostro giudizio interessante per delineare un percorso sempre più complesso a livello contenutistico:

in questa accezione i valzer di Brahms rappresentano una prima tappa, in cui l'autore trascrive una sua opera, con le varianti necessarie del caso solo inerenti la tessitura e il registro; il secondo livello è costituito dal lavoro compiuto da Prokofiev sui valzer di Schubert, in cui appaiono alcune "interferenze" al semplice e scorrevole linguaggio schubertiano, piccole introduzioni di materiale musicale estraneo che mostrano, in maniera latente, la firma del grande compositore russo (potremmo quasi vedere in questo gioco come se un pianoforte rappresentasse il puro Schubert, accompagnato al secondo da un Prokofiev remissivo... ma non troppo).

Il terzo livello, rappresentato da *La Valse* di Ravel, ci conduce in un gioco di specchi, in cui tutto riporta ad altro: innanzitutto quella presentata è la trascrizione della trascrizione, peraltro operata da un amico dello stesso compositore, ma poi ci riporta a vari significati aggiuntivi, come la riflessione del valzer sul valzer (è una composizione sul valzer, più che un valzer in senso stretto) o lo sguardo decadente su un'epoca che non è più.

L'inizio del viaggio

La nascita del valzer

Le origini del valzer non sono chiare e su di esse sono stati scritti molti libri e molte sono le ipotesi a tale riguardo; trattandosi di una forma così importante e considerando il successo che ha avuto, molti paesi europei ne hanno rivendicato infatti la paternità, in primis Germania e Francia.

Un primo indizio lo abbiamo indirettamente dalla letteratura, infatti la parola valzer appare per la prima volta in una lettera del 1635 inviata dal poeta francese Honorat de Bueil a Jean Chapelain, critico letterario (primi membri dell'Académie Française, costituita proprio in quello stesso anno dal cardinale Richelieu con l'intento di preservare e vigilare sulla lingua francese), nella quale si parla di "danser la valse"; tuttavia questa danza aveva poco in comune con la successiva forma del valzer, riferendosi più verosimilmente a una danza, La Volta, chiaramente di origini contadine della quale abbiamo tracce già dal XVI secolo.

In ambito germanico le danze per coppia che prevedevano contatti fisici occasionali (motivo di scandalo nei ceti altolocati) sono conosciute sin dal XII secolo (Roller, Dreher, Deutscher ecc); in definitiva tutte queste danze erano considerate lascive e immorali, e forse anche per questo non

possiamo avere tracce certe sul percorso evolutivo che conduce questi balli alla definizione del valzer.

Dobbiamo aspettare il XVII secolo per avere una piena accettazione di tali forme di ballo: così i tedeschi indicano la nascita del valzer nel 1750, facendo riferimento a uno *Zauberstück* di Josef Kurz-Bernardon, nel quale il termine *Walzen* viene usato con uno specifico riferimento a un ballo. La cosa certa è che il termine "Walzer" deriva dalla lingua tedesca: il verbo *walzen* significa in primo luogo girarsi, poi voltare, rotolare e, infine, andare in giro a ballare il valzer. Da questa parola ne sono poi derivati la versione inglese *waltz*, la francese *valse*, l'olandese *wals* e l'italiana *valzero* e poi *valzer*.

Quindi, anche se numerose altre forme di danza, molto antiche e della più diversa provenienza, possiedono caratteri molto affini al valzer, come ad esempio la volte francese, la sarabanda, il canario, la country inglese, l'ecossaise, il ballo dal quale ha origine il valzer moderno è il *Ländler* (danza popolare del Landl, una regione dell'alta Austria). Esso era originariamente una danza di campagna o contraddanza (deformazione dell'inglese *country dance*) dall'andamento moderato e ritmicamente molto marcato, assai diverso dall'eleganza leziosa del Minuetto di origine aristocratica. Questa danza, in voga presso la borghesia bavarese già dal 1600, ha notevoli caratteristiche in comune con il valzer: la misura è in 3/4 o in 3/8 e la struttura, molto semplice, consta di due sezioni di 8 battute ciascuna, dove la seconda può essere una sorta di variazione della prima, o essere del tutto diversa. Gli strumenti usati in questa danza erano 2 violini, violetta (viola contralto) e basso.

Sviluppatosi dal *Ländler* verso la metà del XVIII secolo, il valzer divenne, con l'affermarsi della borghesia, una danza propriamente cittadina, più veloce ed elegante rispetto al *Ländler* e dal ritmo meno pesantemente marcato. Per molto tempo termini come *Ländler*, *valzer*, *contraddanza* e *danza tedesca* furono usati indifferentemente per indicare composizioni dal carattere molto simile; il termine *valzer* (più spesso con la grafia tedesca *Walzer*) cominciò ad imporsi verso la fine del XVIII secolo e solo da allora prese a diffondersi rapidamente in tutta Europa: non esistono, ad esempio, dei valzer nel ricco repertorio mozartiano, a meno che non si vadano a ricercare nella lunga lista di opere di dubbia attribuzione. I 12 *Walzer* composti da Haydn nel 1792 e quelli composti da Beethoven nel 1795 recano ancora il titolo di 'contraddanze'; la forma è semplicissima, 2 periodi di 8 battute con ritornello, melodie semplici, l'armonia ridotta all'essenziale.

Il valzer si diffuse innanzitutto a Vienna e il suo successo si spiega con motivazioni di carattere sociologico: la borghesia non si sentiva a suo agio con le compassate danze di corte e fu conquistata da questa danza che rompeva con la tradizione richiedendo una stretta vicinanza dalla dama



con il cavaliere (fino ad allora prerogativa di alcune danze popolari) e che constatava di numerosi volteggi.

La “promiscuità” del valzer richiamò su di sé la censura della chiesa, così come era accaduto nei secoli precedenti da parte dell’aristocrazia: nel 1760 il vescovo di Würzburg vietò tutte le forme di danza eseguite con la vicinanza dei due ballerini, con passi striscianti e con volteggi. Molti critici musicali “di regime” scrissero allora articoli denunciando la sconvenienza di tale danza, ma nonostante tutto ciò il valzer ebbe ben presto un successo clamoroso in tutta Europa. La sua divulgazione già negli ultimi anni del ‘700 si deve al suo uso in alcune scene teatrali: esempi si trovano in alcune commedie teatrali (*Il redivivo* di Kurtz nel 1754 nella quale si canta un valzer probabilmente di Haydn), opere (*Riccardo cuor di leone* di Grétry 1784), balletti (*Una cosa rara* di Martìn y Soler nel 1786).

Bisogna quindi aspettare il XIX secolo per conquistare la completa accettazione di tale genere e la tappa fondamentale per il diffondersi del valzer fu addirittura un evento politico, la cui attinenza con qualsiasi genere mondano sembrerebbe fuori luogo: il Congresso di Vienna (1814-1815). E invece sebbene negli anni precedenti il congresso il valzer venisse ancora additato ovunque come danza priva di grazia e delicatezza, disgustosa e lasciva, dagli anni successivi al grande evento, e proprio grazie a questo, la passione per il valzer divampò in tutta Europa.

Le ragioni sono, a posteriori, molto semplici: con il Congresso di Vienna tutti i capi di stato dell’Europa si riunirono per discutere della riorganizzazione dei confini dopo la sconfitta di Napoleone attirando così anche tutta l’intelligenza. Nei nove mesi del Congresso circa 100.000 ospiti da quasi 200 stati, ducati, principati e città indipendenti affollarono Vienna. Molti viennesi avevano l’impressione che Vienna si fosse trasformata in una gigantesca kermesse dell’aristocrazia di tutta l’Europa che non faceva altro che organizzare feste e balli. E fu in quell’occasione che il valzer ebbe il suo primo trionfo internazionale. L’aristocrazia, infatti, anche attraverso le forme di danza, voleva acquisire le libertà che il popolo aveva reclamato e ottenuto con la Rivoluzione francese. “Il congresso balla” fu la spiegazione ricorrente quando i capi di stato non riuscivano ad andare avanti nelle loro trattative e da quel momento il valzer si impose definitivamente come ballo più popolare per tutti gli strati della società.

Struttura del valzer

La struttura del valzer nelle prime forme è molto semplice: due periodi di 8 battute ritornellate, in cui c’è l’alternanza tonica-dominante. La struttura semplice dei valzer incoraggiò i compositori a farne dei cicli, una sorta di suite di danze, al fine di formare un ciclo organico. Di questo tipo di danza, uno degli esempi più belli e più chiari lo fornisce Schubert.

Sebbene i valzer di quest'ultimo presentino notevoli punti in comune con il Ländler, essi tuttavia hanno alcune tendenze evolutive, quali l'ampliamento del numero delle battute e la tripartizione della forma.

La sua sconfinata produzione musicale annovera diverse raccolte di danze, a cominciare dal 1812 (appena quindicenne), per continuare con altri valzer nel 1815 fino ad arrivare alle sue produzioni più importanti di valzer, di qualche anno posteriori. Nel 1823 compone le 34 *Valses sentimentales* op. 50 che, per la loro semplicità e intimità, erano destinati a un'esecuzione da salotto. Vediamo nello specifico due valzer che ci sembrano esemplificativi della poetica dell'autore.

La struttura del valzer n. 8 è molto semplice e chiara: apertura in Re maggiore, con il canto alla destra e accompagnamento di ottave nella sinistra. Modulazione alla dominante alla fine della prima parte. Ritorno alla tonalità d'impianto al termine della composizione.

Costituito da appena 16 battute, dimostra anche nella ristrettezza la semplicità di intenti: considerando la data di composizione, il 1825, il linguaggio di Schubert si contraddistingueva già da tempo non certo per la sintesi, quanto per un impianto narrativo (pensiamo alle Sonate). Ciò viene a dimostrare, indipendentemente dal raffinato risultato artistico del ciclo, che la considerazione per queste forme di danza (Ländler, ecossaise, valzer, marce...) è minima, utilizzate quasi per scappatempo, per rilassarsi e/o, per ricercare un mondo semplice, incontaminato, lontano dalle sofferenze della propria esistenza.

Con il n. 13, invece, vediamo un'evoluzione della stessa forma. Vi è un abbozzo di introduzione (2 battute con la seconda che forma l'inizio anacrusico) e prima parte del valzer di 16 + 2 battute. La tonalità di La maggiore non cambia al termine della prima parte. La seconda parte (di 20 battute) si apre in Do diesis maggiore e gradualmente riporta la melodia in tonalità d'impianto.

Possiamo notare, quindi, come anche il questi primi esempi pionieristici vi sia un abbozzo di quel valzer da concerto che sarà portato ai massimi livelli da Chopin solo pochi anni dopo.

Da nominare, infine, un'altra raccolta di valzer molto importante, le 12 *Valses nobles* op 77 del 1826, dai quali attingerà Prokofiev, come vedremo in seguito, per la sua suite di valzer del 1920.

La strada si divide: valzer ballabile e valzer forma pura

1^a metamorfosi: il valzer forma autonoma

Se il valzer di Schubert è stato preso come schema esemplificativo esemplare nel capitolo precedente, vi è un altro importante particolare che ci interessa rimarcare: con Schubert il valzer si trasferisce su carta, come forma indipendente dalla sua funzione di ballo. Potremmo addirittura af-



fermare che il valzer nasce come forma strumentale, per poi essere ricondotto alla sua natura di danza con la famiglia Strauss.

Diverso è il discorso per quanto riguarda la sua accettazione come forma degna di essere annoverata fra le più importanti e non solo come piccolo “divertimento”.

Se infatti numerosi musicisti si interessarono di questa nuova forma di danza (tra gli altri Moscheles, Diabelli, Beethoven con i 4 valzer del 1819) tuttavia il valzer sarebbe ben presto diventato qualcosa di più di una semplice musica da intrattenimento; già Schubert dimostra una certa evoluzione della forma, seppur in maniera embrionale.

Colui che più di ogni altro ha dato un contributo alla evoluzione del valzer da concerto è Fryderyk Chopin.

Nel periodo in cui Chopin si trasferì a Parigi, gran parte dell’attività musicale e/o culturale si svolgeva nei salotti aristocratici. Egli stesso ne era un frequentatore assiduo, e spesso si esibiva durante questi inviti. Frequentare l’ambiente aristocratico era un modo per farsi conoscere (sia come pianista che come insegnante) e per vendere la sua musica, cosa che gli dette non poche soddisfazioni economiche. Grazie anche alle numerose lezioni di pianoforte che dava a casa sua, pagate 20 franchi d’oro l’ora, in breve tempo Chopin diventò uno dei polacchi più facoltosi di Parigi. I valzer sono un po’ il tributo che Chopin dovette pagare all’ambiente salottiero della città che aveva scelto come sua seconda patria, Parigi. Ne fece, però, una sua personalissima interpretazione: egli assorbì l’atmosfera dei salotti e la trasferì nei suoi valzer, senza però dimenticare di essere un compositore polacco. Vi trasferì la grazia, l’arguzia, la civetteria, l’eleganza parigina, ma nobilitandole con la sua aristocratica arte e imprimendovi il suo sigillo di grande pianista. Si potrebbe quasi dire che in un certo senso le Mazurche le scrisse per sé ed i valzer per il suo pubblico.

Se consideriamo che le *valzer Sentimentales* di Schubert sono del 1823, e i primi valzer di Chopin del 1829, ci rendiamo conto di quali enormi differenze ci siano fra i due.

I valzer di Chopin hanno un respiro più ampio, hanno un modo di fraseggiare più “moderno”, sono concepiti, insomma, non come un intrattenimento e meno che mai sono stati scritti per essere danzati, perché sono tutti o troppo veloci o troppo lenti. Questa musica, quindi, è diventata una forma pura, senza nessun altro intento che quello di nobilitare lo spirito ed elevare l’anima dalla banale quotidianità.

Il valzer-concerto così formato si affermò definitivamente e divenne una delle forme musicali predilette dai compositori del XIX secolo; esso fu di vitale importanza anche, sebbene con finalità del tutto diverse, per la futura forma del valzer viennese che trovò in Joseph Lanner e negli Strauss i suoi più alti compositori.

Nel periodo romantico numerosi musicisti si dedicarono alla composizione di valzer: oltre Chopin, con le opp. 18, 42, 64, 69, 70 fra gli altri troviamo Liszt, Brahms (la famosissima op. 39), Čajkovskij. Inoltre il valzer venne usato sovente in ambito sinfonico: nel 1830 con la *Symphonie fantastique* di Berlioz; nel 1874 con la *Danse macabre* op. 40 di Saint-Saëns; in molte composizioni di Čajkovskij (Prima Suite del 1884, Prima e Quinta sinfonia rispettivamente del 1866 e 1888); nel 1880 Liszt scrisse i primi due *Mephisto-walzer*; poi anch'essi trasposti al pianoforte; Mahler lo ha utilizzato nella Settima e nella Nona Sinfonia. Venne usato inoltre sovente in ambito operistico, tra gli esempi più famosi troviamo: il *Don Pasquale* di Donizetti; la *Traviata* di Verdi; la *Wally* di Catalani; Puccini usò il valzer ne *La Bohème*, *La Rondine*, *Il Tabarro*; inoltre lo utilizzarono altri operisti come Strauss, Wagner, Giordano e lo troviamo in balletti di Čajkovskij, Stravinskij e molti altri.

Il valzer viennese della famiglia Strauss

Se con Chopin e altri autori il valzer diventa una forma autonoma, a Vienna intorno al 1825 (e quindi contestualmente a Chopin), due amici musicisti, Joseph Lanner e Johann Strauss, danno il via a una forma di valzer che sarà protagonista dei balli della città per lunghissimo tempo. Strauss, in questi anni, fonda un'orchestra di quattordici elementi che sarà impegnata, oltre che con le attività d'intrattenimento della città, in numerose tournée in tutta Europa proponendo, fra le altre composizioni, i valzer scritti dal suo direttore. Lanner e Strauss sono i primi "costruttori" del valzer viennese. Essi ampliano la forma del valzer rispetto alle composizioni schubertiane arrivando a periodi di 16 e a volte anche 32 battute. L'organico passa dai tre strumenti (due violini e chitarra) alla orchestra sinfonica e ogni strumento acquista una sua propria identità: i violini "portano" la melodia, i secondi violini accompagnano e così via. Diventa caratteristico anche l'impiego di strumenti a percussione, che a volte salgono al ruolo di protagonisti della composizione.

La forma ciclica usata dai due viennesi consta di un'ampia introduzione alla quale fanno seguito 4 o 5 valzer e una coda; quest'ultima, che inizialmente era un brano indipendente, poco a poco assume il ruolo di riassunto tematico di tutta la composizione e, non a caso, a volte si ricollega all'introduzione stessa.

Il vero padre del valzer viennese, però, resta senza dubbio Johann Strauss jr. Questi debuttò nel 1844, a soli 19 anni, con una propria orchestra che ben presto ottenne ingaggi in tutta Vienna. Nonostante l'opposizione del padre, che aveva sognato per il suo primogenito un futuro da bancario, il pubblico viennese non potè fare a meno di elevare Johann Strauss jr ai maggiori onori. Il giorno dopo il suo debutto, l'umorista Franz Wiest



scrisse sul giornale *Der Wanderer*: «Buona notte Lanner, buona sera Strauss padre, buon giorno Strauss figlio!» Le novità che apporta Strauss jr. sono notevoli: ampliamento ulteriore della forma del valzer attraverso l'irrobustimento dell'organico orchestrale e inizio della suite con un tempo lento al quale fa seguito una progressiva accelerazione che conduce al tempo normale. In generale potremmo dire che grazie alla ricchezza melodica, alla varietà delle combinazioni armoniche e agli smaglianti colori orchestrali, egli raggiunge l'apogeo del valzer viennese. Ne è la dimostrazione il fatto che i suoi successori, quali Ziehrer, Lehàr, Kàlmàn e altri, non hanno mai raggiunto lo splendore di Strauss.

2ª metamorfosi: Brahms: sostanza innovativa in abito classico

Brahms ha conosciuto il valzer fin da giovanissimo: basti pensare che il primo brano da lui composto eseguito in pubblico è una fantasia su un valzer (*Fantasia su un valzer favorito*), che fu eseguito il 14 aprile 1849 ad Amburgo, sua città natale, ed è la testimonianza di quanto questa danza, che allora nel nord della Germania era ancora recente, gli fosse subito piaciuta; inoltre la parola "fantasia" ci dimostra il fatto che la sua mentalità trasformatrice ne intuì già le possibilità di variazione, di arricchimento, di utilizzazione espressiva. Purtroppo questo brano non ci è pervenuto.

Il contributo che a noi è arrivato nel genere in oggetto è costituito dai 16 valzer op. 39 e dai *Liebeslieder* op. 52 per pianoforte a quattro mani (op. 52a nella versione con il quartetto di voci).

Brahms cominciò a comporre i valzer op. 39 a Detmold, alla cui corte soggiornò, in qualità di direttore di coro, dal 1857 ai primi mesi del 1860. Finì di comporli poi a Vienna intorno al 1865 ma furono pubblicati dall'editore Rieter-Biedermann di Winterthur solo due anni dopo. Furono composti dapprima per pianoforte a 2 mani e successivamente ne fece la versione a 4 mani.

La prima esecuzione pubblica avvenne il 17 marzo 1867 alla Kleiner Redoutensaal di Vienna; Brahms per l'occasione ne fece una versione a due pianoforti (che non ci è pervenuta) che fu eseguita dalle sorelle Stephanie e Seraphine Vrabèly. Una precedente esecuzione privata per pianoforte a 4 mani era avvenuta il 23 novembre 1866 nel castello granducale di Oldenburg; gli esecutori erano Clara Schumann e Albert Dietrich, mentre il primo ad eseguire in pubblico la versione a 2 mani fu poi lo stesso Brahms in un concerto ad Amburgo il 15 novembre 1868.

Quest'opera fu dedicata al critico musicale Hanslick, forse volendolo ringraziare della benevola critica alla sua *Serenata* op. 11 che rappresentò la prima critica positiva da quando Brahms era arrivato a Vienna. Hanslick da parte sua, recensendo l'opera 39, vide nella nuova composizione un bell'omaggio di Brahms a Vienna e «questa specie di conversione alle

poetiche *hafizglauben* di Haydn, Mozart e Beethoven». Questo dimostra quanto poco avesse capito il critico il valore di queste composizioni. È sbagliato considerare quest'opera come una suite di valzer viennesi: il carattere viennese compare solo in alcuni di essi, mentre in non pochi esempi appare l'impronta dell'autore. Inoltre molti di essi, sotto un aspetto prettamente ritmico, non sono da considerarsi nemmeno dei valzer.

Il carattere più propriamente "brahmsiano" lo percepì invece il critico Ludwig Spiedel, critico musicale della «Neue freie Presse» (giornale viennese fondato da Adolf Werthner insieme con i giornalisti Max Friedländer e Michael Etienne il 1° settembre 1864), che affermò «Una certa qual musica metafisica, musica di danza che quasi si dovrebbe eseguire col movimento autonomo ed immanente delle idee hegeliane». Quindi un senso di astrattezza dipendente da un'espressione musicale lontana dal valzer vero e proprio, anzi, come afferma Kirsch "prismaticamente refrattaria".

Le limitazioni della forma del valzer avevano stimolato la creatività di Brahms, per trovare altri mezzi di espressione, soprattutto nella manipolazione ritmica e armonica, rendendo ciascuno dei sedici valzer una gemma.

La loro struttura è chiara e tradizionale: essi sono tutti divisi in due sezioni ripetute e presentano per la maggior parte lo schema: A : / : B A' :. Questo modello, già utilizzato da Schubert anche se quest'ultimo ne preferisse di più semplici, è il risultato della confluenza di due forme: quella dell'antica suite barocca (A B oppure A A') e quella ternaria del lied (A B A). Attraverso la reiterazione di ciascuna parte si arriva a una sorta di rondò: A A B A' B A'. Nell'analisi particolareggiata dei valzer, però, ci rendiamo conto di quanto Brahms, utilizzando un modello ereditato dalla tradizione, di cui rispetta i canoni, riesca a sconvolgerne le leggi dall'interno per creare qualcosa di diverso e, soprattutto, interamente suo. Si ritrovano quindi in questa opera, i caratteri della poetica brahmsiana: "quel classicismo conservatore di chi, in possesso di una ricca vita interiore, non si affanna troppo per modificare la forma esterna".¹

Come afferma Caracciolo² «(...) non si vuol certo dire che i Walzer di Brahms sono qualcosa di austero e inaccessibile: al contrario essi possiedono tutti, in vario modo, un'innegabile piacevolezza, la quale, però, è soltanto un aspetto di superficie, una facciata esterna dietro la quale si nascondono calibrati congegni, inaspettati meccanismi di precisione che non appesantiscono, anzi, al contrario creano l'espressione stessa e la sostengono come una struttura portante».

1 MASSIMO MILA, *Johannes Brahms*, in «La cultura musicale», XII (1947).

2 MARINA CARACCILO, *Brahms e il valzer*, LIM, Lucca, 2004, p. 26.



Il ritorno a casa attraverso linguaggi diversi

3^a metamorfosi: il caso Prokofiev - Schubert

Nel 1920 Prokofiev lasciò gli Stati Uniti per trasferirsi nell'Europa dell'Ovest e da quel momento le sue visite in America furono sporadiche e solo per esibirsi in concerti. I due anni passati negli Stati Uniti infatti non avevano lasciato il segno nella sua indole artistica; a differenza di altri compositori come Stavinskij e Ravel, era rimasto e continuò a rimanere completamente indifferente al generale interesse per il Jazz. Tutte le sue idee musicali in questi anni erano originate dalla Russia e dalla sua nostalgia per la sua terra pre-rivoluzionaria.

Lasciando l'America Prokofiev si recò e si stabilì a Parigi, che era considerata il fulcro dell'arte moderna europea e proprio a Parigi incontrò nuovamente i sostenitori delle sue tendenze moderniste: i compatrioti Diaghilev e Koussevitski. Entrambi in esilio volontario, non avevano mai smesso di incoraggiare e aiutare Prokofiev nel suo percorso artistico.

Prokofiev fu presto introdotto nel mondo parigino; incontrò tra gli altri, Pablo Picasso e Maurice Ravel. Spesso ricordò l'incontro con il grande musicista francese al Salon parigino, nel 1920: Prokofiev rimase impressionato dallo spirito puro e dall'umiltà del compositore francese ("per carità, non mi chiami Maestro!") e per tutta la vita egli ritenne un grande onore l'incontro e tenne sempre in grandissima considerazione Ravel come uno dei più importanti musicisti mai esistiti.

Nella Primavera del 1920 Diaghilev stava preparando una sorpresa per il pubblico europeo: suggerì a Prokofiev di rappresentare "la Favola del pagliaccio che burlò sette pagliacci". Ancora una volta Prokofiev fu catturato dall'entusiasmo, dalla creatività e dalle inesauribili idee di Diaghilev. La Favola non era stata prodotta nel 1915 a causa della guerra, ma la partitura pianistica era rimasta negli archivi di Diaghilev. Quest'ultimo capì che, passati alcuni anni, per questa nuova occasione dovevano essere fatti cambiamenti in molti punti. Quando egli puntò l'attenzione su questo fatto, Prokofiev considerò giusto il suo giudizio e immediatamente trasformò e aggiunse alterazioni e altri espedienti.

Anche grazie a questo, Stravinskij, che stava collaborando con la compagnia di Diaghilev, si interessò al balletto e offrì suggerimenti, principalmente concernenti l'orchestrazione. Ma l'aspetto che più ci interessa di tutto questo è che durante l'estate in cui Prokofiev completò lo spartito proprio l'intervento di Stravinskij lo portò a comporre alcuni "divertimenti" che gli servissero per allargare il suo repertorio da concerto. Nacquero così varie trascrizioni per pianoforte che utilizzavano materiale di altri compositori, con la costante selettiva di utilizzare solo materiale fresco della tradizione musicale. Stravinskij stesso gli suggerì di usare i valzer di

Schubert e i Ländler, selezionando un numero dei suoi pezzi favoriti che combinò e riunì in una suite, cambiando pochissimo dell'originale tessitura. Nel 1923, poi, egli revisionò questa suite per due pianoforti, questa volta aggiungendo alcuni cambiamenti armonici e contrappuntistici. Il critico e compositore Boris Asafyev, famoso in Russia anche sotto lo pseudonimo di Igor Glebov – vincitore di un Premio Stalin nel 1948 per un libro su Stravinskij e Glinka – li accolse con tale entusiasmo da trovarci che stilisticamente essi “sorpasavano il pianismo di Liszt”. Successivamente la forma del valzer apparve in numerose produzioni di Prokofiev (da *Cenerentola, a Guerra e pace, ai Due valzer* di Puškin op 120).

Effettivamente poche sono le modifiche che Prokofiev apporta nella sua versione rispetto all'originale schubertiano; sicuramente la trasformazione per 2 pianoforti costringe Prokofiev ad aggiungere, oltre a semplici raddoppi d'ottava, voci interne che seguono quasi sempre l'apparato armonico tradizionale. A tratti, però, la cifra stilistica di Prokofiev appare improvvisamente, talvolta celata in una o due battute consistenti in cromatismi, in cambiamenti repentini di registro o, addirittura, in soluzioni modulanti non tipicamente schubertiane come per esempio nelle battute 14 e 15 per il secondo pianoforte; altre volte utilizza uno dei due pianoforti per ricalcare quasi fedelmente la scrittura schubertiana, affiancandoci contrappunti o accompagnamenti variati, al limite della dissonanza.

La suite di valzer è costruita con la tipologia del rondò, nel quale la melodia che ritorna viene offerta ogni volta con piccole varianti del pianoforte che accompagna. La struttura può ricordare i *Quadri da un'esposizione* di Mussorgskij, in quanto il primo valzer fa la funzione di *promenade* attraverso l'intera opera. Nel caso di Prokofiev, però, questo chiude anche l'opera che acquista in questo modo, un'idea di ciclicità.

Battute	Fonte di Schubert	Tonalità
1*	D969 n.5	La min. - Mi min.
25	D969 n.7	Mi min.
33*	D969 n.5 - ripresa	Lla min.- Mi min. (accordo finale Mi magg.)
41	D146 n.3 trio I	La magg.
75	D734 n.2	Re magg. - La magg.
91*	D969 n.5 - ripresa	La min. - Mi min.
99	D790 n.6	Sol diesis min.
123	D790 n.3	Re magg.
155	D790 n.5	si min.
179	D790 n.3 - ripresa	Re magg.
187*	D969 n.5 - ripresa	la min.- mi min. (accordo finale Mi magg.)
194	D783 n.1 (=D790 n.2)	La magg.
218*	D969 n.5 - ripresa	La min. - Mi min.

Battute	Fonte di Schubert	Tonalità
226	D145 - valzer n.9	La min.
258	D365 n.31	Do magg.
278	D779 n.10	Sol magg.
304	D779 n.3	Sol magg.
330	D734 n.14	Do magg.
346	D145 - valzer n. 9 - ripresa	Mi min.
362	D365 n. 31 - ripresa	Do magg.
372*	D969 n.5 - ripresa	La min. - Mi min.
396	D779 n.12	Do magg. - Sol diesis min.-Si min.- Re magg.
436	D145, valzer n.10	Si min.
460	D779 n.12	Si min. - Re magg. - Re min. - Fa magg.
476*	D969 n. 5 - ripresa	La min. finale Mi min.

4^a metamorfosi: il parossismo del valzer

La Valse di Ravel

l'omaggio a Vienna e agli Strauss

Nubi turbinose lasciano intravedere, a squarci, coppie che danzano il valzer. A poco a poco le nubi si dissolvono: si ravvisa una sala immensa, popolata da una folla vorticante.

La scena si fa via via più nitida. Al *fortissimo* brilla improvvisa la luce dei lampadari.

Una corte imperiale, 1855 circa.

La danza permea l'opera di molti musicisti dei primi del Novecento. Inebriarsi dei ritmi e dello spirito della danza era per artisti tra loro diversissimi – da Debussy, *flou*, sfuggente e impalpabile, a Stravinsky, *fauve*, violento e ossessivo – un modo per reagire alla pesantezza ritmica della tradizione sinfonica classico-romantica. Ma c'è anche un'altra spiegazione, più contingente, per quell'ondata di musica di danza: questa spiegazione ha un nome e un cognome, Sergej Diaghilev, il geniale impresario dei *Ballets russes*, che è stato una fonte vulcanica di proposte, di suggerimenti e di stimoli per i compositori dei primi trent'anni del ventesimo secolo (e che abbiamo già trovato nel capitolo precedente a proposito di Prokofiev).

Anche la nascita della *Valse* è merito di Diaghilev, che però, quando ricevette la partitura, la rifiutò.

L'occasione fu l'esecuzione per due pianoforti nell'aprile del 1920 con Marcelle Meyer, in casa della pianista Mysia Sert davanti a Poulenc, Stravinsky e lo stesso Diaghilev che definì la composizione «un capolavoro... ma non è un balletto. E' una scena di ballo, un dipinto», aggiungendo che la scenografia sarebbe stata troppo costosa.

Fu poi Ida Rubinstein a metterla in scena, il 20 novembre 1928, all'Opéra di Parigi, con un'accoglienza entusiastica e surriscaldata, ma intanto la prima esecuzione aveva avuto luogo in forma di concerto il 12 dicembre 1920, con l'Orchestra Lamoureux di Parigi diretta da Camille Chevillard (mentre la versione per due pianoforti era stata eseguita in pubblico concerto per la prima volta nell'ottobre dello stesso anno da Ravel stesso e Alfredo Casella): da allora *La Valse* ha la funzione di tonico infallibile nelle sale da concerto per il suo potere di accontentare simultaneamente tutti i tipi d'ascoltatore, che possono scoprirvi le infinite e preziose meraviglie timbriche e armoniche della raffinata tavolozza di Ravel o lasciarsi semplicemente andare al suo effetto trascinate.

Ravel scrisse questa musica durante l'inverno 1919-1920, nel villaggio di Lapras, in Ardèche, dove si era stabilito a casa d'un amico per riprendersi dall'abbattimento fisico e morale in cui era caduto dopo la guerra e la morte della madre («Sono terribilmente triste. Soffro sempre più», scriveva nel dicembre 1919): privato dalla stagione particolarmente rigida anche dello svago delle sue passeggiate quotidiane, si dedicò esclusivamente alla composizione e scrisse *La Valse*. Dunque questa musica sfolgorante e vorticoso nacque nel raccoglimento di quei mesi grigi e gelidi.

Per questo "poema coreografico" Ravel riprese un suo precedente progetto d'un poema sinfonico intitolato *Wien*: amava la capitale austriaca per la sua gentilezza e la sua *frivolité* ormai appartenenti ad un'epoca trascorsa, e parimenti prediligeva il valzer, simbolo musicale di quel vecchio mondo.

A un giornalista che gli chiese se avesse composto *La Valse* ispirandosi al suo ultimo viaggio a Vienna nel 1920, egli rispose: «No, l'avevo già compiuta prima di allora. Essa non ha nulla a che vedere con la situazione presente a Vienna e neppure contiene qualche significato simbolico a questo riguardo. Componendo *La Valse* non pensavo né a una danza di morte né a una lotta tra la vita e la morte. Ho cambiato il titolo, *Wien*, sostituendolo con *La Valse*, che corrisponde meglio alla natura estetica della composizione. E' un'estasi danzante, vorticoso, quasi delirante, un turbine sempre più appassionato, sino allo sfinimento, di danzatrici che si lasciano sopraffare e trascinare unicamente dal valzer».³

Già nel 1910 Ravel aveva reso omaggio alla danza viennese per eccellenza con le *Valses nobles et sentimentales*, eleganti e delicate: ma la bufera della guerra aveva spazzato via quelle atmosfere, lasciando un segno indelebile sul grande valzer del 1920, il cui slancio danzante proteso verso un culmine parossistico di sonorità orchestrale rivela, nonostante la legge-

3 ARBIE ORENSTEIN, *Ravel scritti e interviste*, EDT, Torino, 1995, p. 98



rezza dei temi ispirati a quelli di Johann Strauss jr, un tormento e un'angoscia palpabili.

Ravel stesso, che per le *Valses nobles et sentimentales* aveva invocato «il piacere delizioso e sempre nuovo d'una occupazione inutile», ha messo in rilievo questa tensione oscura e drammatica della *Valse* quando la descrisse come un «turbino fantastico e fatale». In vista della realizzazione scenica in forma di balletto era stato in realtà previsto un soggetto che di fatale aveva ben poco, perché *La Valse* avrebbe dovuto essere l'apoteosi del valzer viennese, il sogno d'un mondo sfavillante che riappare per un istante dalle nebbie del passato. Ma la musica composta da Ravel non si adattava facilmente ad una rievocazione della Vienna di Francesco Giuseppe e degli Strauss, quindi, dal suo punto di vista, Diaghilev non ebbe tutti i torti a rifiutarla. Il sussurrare misterioso dell'inizio, col suo fremito sordo che pulsa sotterraneo ma chiaramente avvertibile, indica che sta per venire alla luce qualcosa di luminoso: ma allo stesso tempo c'è un senso d'inquietudine, serpeggia l'ombra del dubbio. Ecco che, dopo parecchi tentativi d'emergere dalla bruma, il tema appare: è leggero, frivolo e frizzante e porta con sé un senso di felicità. Con movenze feline e voluttà cromatiche questo tema sale, scoppia e trionfa, poi cade, si dissolve, riappare ancora più esasperato, sale di nuovo in un frenetico crescendo fino al più parossistico fortissimo. Allora lo scatenamento orgiastico del ritmo e il bagno voluttuoso di suoni s'impossessano irresistibilmente dell'ascoltatore, ma non si deve dimenticare il lato demoniaco della *Valse* e considerarla soltanto un rassicurante pezzo di bravura orchestrale.

Ne *La Valse* due aspetti che costituiscono il lavoro di Ravel convergono in maniera caratteristica e ideale: la tendenza ad incorporare materiale già costituito nel suo stesso linguaggio musicale, e la concezione di una struttura che ha come caratteristica la sua accelerazione e intensificazione, fino al culmine finale che possiamo definire "forma a spirale". Questo fondamentale aspetto fa assumere al lavoro, per una grande parte, una tendenza verso la caricatura, il fatalismo, e un'auto distruzione che è singolare nella produzione raveliana.

La ripetizione, il movimento circolare e la danza si rivelano nella musica di Ravel almeno dalla *Habanera* (1895) e questi aspetti contribuiscono a delineare l'aspetto a spirale che diventa parte integrante della fisionomia musicale di Ravel, a cominciare dai finali quali: il III movimento della *Sonatina*, *Feria* (*Rapsodia Spagnola*), *Scarbo* (*Gaspard de la nuit* 1908), *Toccata* (*Tombeau de Couperen*) e altri. Tutte queste composizioni si muovono progressivamente verso oscillazioni sempre più brevi e intense, che occupano sempre più spazio verso un culmine immediatamente prima della coda finale.

In accordo con l'autobiografia di Ravel, il soggetto del lavoro de *La Valse* è una sorta di apoteosi del valzer viennese, che conclude con l'impressio-

ne di un fatale e fantastico vortice. Così esso rappresenta, da una parte, il grande valzer come una sorta di omaggio alla memoria dei grandi Strauss, come il lavoro era originariamente concepito; dall'altra parte, l'immagine di un fantastico e fatale vortice, un'estasi danzante allucinatoria, piena di passione. La concezione del valzer come una graduale intensificazione culminante in un vortice orgiastico non è un'invenzione di Ravel: infatti, dal repertorio operistico al concertistico della seconda metà dell'Ottocento ci sono almeno tre scene di ballo in cui si realizza esattamente questa concezione. Non a caso due di queste si riconducono al mito di Faust - atto II del *Faust* di Gounod, valzer finale e *Tanz in der Dorfschule* (da *Lenau* 1860). Appare ancora che la piena realizzazione di questo concetto diventa possibile all'inizio del ventesimo secolo, quando la concezione armonica e metrica tradizionale della tonalità fu irrevocabilmente sorpassata.

Ecco quindi che una forma "semplice" come il valzer assume con Ravel innumerevoli significati, sia strutturali che semantici.

La Valse infatti non è solo un valzer o una suite di valzer ma la realizzazione di una concezione del valzer come un'azione musical-coreografica per la scena, dove gli attori (i valzer stessi) procedono in avanti, si confondono fra di loro e si aggrovigliano.

Formalmente, la prima parte de *La Valse* è una grande esposizione e la seconda è costituita dal suddetto movimento a spirale. La prima parte si presenta con un'introduzione e una suite di valzer, in cui ci sono nove valzer individuali che si dividono in tre gruppi. Mentre i valzer 1 e 2 rimangono nella tonalità iniziale di Re maggiore, i valzer 3-6 giungono alla contrastante regione tonale di Sib magg (e la sua dominante e sottodominante) che poi conduce a un prolungamento di dominante in Re.

Con il settimo valzer abbiamo un ritorno alla prima tonalità e la maniera di questa improvvisa modulazione stabilisce quasi una ricapitolazione di tutto il materiale precedente. Infine la struttura comune conduce il valzer n. 7 al n. 9 in un gruppo che enfatizza simultaneamente varie modulazioni vicine così come anticipa lo sviluppo tecnico che sarà determinante per la seconda parte del pezzo.

Battute	Valzer	Area tonale
1 - 66	Introduzione	
I		
67 - 147	n. 1	Re magg.
70 - 106	Primo periodo	Modulazione a La magg.
107 - 147	Secondo periodo	
148 - 211	n. 2	Re magg. - Mib magg. - Re magg.
II		
212 - 243	n. 3	Sib magg.

Battute	Valzer	Area tonale
244 - 275	n. 4	Mib magg.
276 - 291	n. 5	Fa magg.
292 - 331	n. 6	Fa magg.
308 - 331	Pedale di dominante	
III		
332 - 371	n. 7	Re magg. - Fa magg. - Re magg.
372 - 405	n. 8	Sib magg. - Reb magg.
406 - 441	n. 9	La magg. - Do magg.

La seconda parte segue questo gruppo così facendo come lo sviluppo, dopo una variante e l'introduzione, scritte esclusivamente sul materiale del secondo gruppo.

L'entrata di nuovo del settimo valzer riporta la tonalità iniziale e sancisce l'inizio della fine. Il settimo e l'ottavo valzer sono gli unici a essere riportati in maniera meno frammentata rispetto ad altri. Solo un piccolo passaggio dal primo gruppo è preso nella coda: la cadenza finale e le due misure introduttive del secondo valzer.

La seconda parte del pezzo inizialmente prevede una ripresa dell'inizio comprensiva di vari temi estrapolati dalla prima parte (battute 441-579); i temi vengono interrotti, sezionati e ripresi numerose volte, in un crescendo timbrico che porta un primo vortice che sembra riporti la pace e l'equilibrio, nel momento in cui il decrescendo e l'abbassamento del registro si palesano. Ma è soltanto apparenza. L'andamento generato attraverso andamenti cromatici e ottavi non placa il turbinio ma progressivamente viene stravolto fino a un parossistico finale.

La Valse rappresenta concettualmente l'apoteosi della trascrizione: il contenuto metalinguistico (il valzer che parla del valzer stesso), ma soprattutto l'esigenza traspositiva insita nel pezzo diremmo quasi per sua stessa sopravvivenza (la versione per due pianoforti che è servita per far ascoltare a Diaghilev il brano, ma che poi diventa essa stessa composizione di fondamentale importanza nel catalogo raveliano) fa de *La Valse* una specie di "passe-partout" attraverso varie strumentazioni, nessuna delle quali si può dire di minor valore.

A questo punto, in questo gioco di specchi, è interessante vedere come anche la "trascrizione della trascrizione" operata da Lucien Garban risulti completamente valida artisticamente.

Garban, amico di Ravel, trascrittore e revisore di molte sue composizioni, rileva la sua trascrizione per duo pianistico a quattro mani da quella per due pianoforti. La cosa è evidente per il fatto che ci sono molte somiglianze di arrangiamento maggiori fra le due, piuttosto che con quella per pianoforte solo (per ovvi motivi); la minor possibilità di movimento e la

ridotta strumentazione creano sicuramente una riduzione di alcuni effetti di controllo e utilizzo di livelli diversi di sonorità oltre che di una “pulizia”, intelligibilità del suono.

D'altra parte la concezione del brano, a partire dall'introduzione “nebbiosa” fino alla suddetta spirale che tutto avvolge e confonde, acquista con la trascrizione una compattezza di suono, dovuto all'emissione dello stesso da un solo strumento, e quasi ne intensifica il significato proprio per questa “massa” che arriva meno rarefatta, talvolta confusa con utilizzo di più sonorità ed effetti contrastanti, che, per esempio, non possono essere sempre “puliti” dall'utilizzo anche non simultaneo del pedale di risonanza, cosa che può invece essere adottata su due pianoforti.

Concludiamo quindi questo percorso dicendo che poche sono le trascrizioni che non solo centrino il significato dell'opera originale, ma che addirittura possano acquisire una specificità tale come questa operata da Garban.

Bibliografia

- Allorto, Riccardo, *Pianoforte e clavicembalo*, Casa Ricordi, Milano, 1997
- Eva, Badura-Skoda, *Schubert Studies, Problems of Style and Chronology*, Cambridge University press, 1982
- Beller, Daniel, *Brahms and the german spirit*, Harvard University Press, 2004
- Belotti, Gastone, *Chopin*, EDT, Torino, 1984
- Brodbeck, David, *Primo Schubert, Secondo Schumann: Brahms's Four-Hand Waltzes op.39.*, in «The Journal of Musicology», University of California Press, 1989
- Caracciolo, Marina, *Brahms e il valzer*, LIM, Lucca, 2004
- Clive, Peter, *Brahms and his world: a biographical dictionary*, Scarecrow Press, New York, 2006
- Bent, Ian, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990
- Brion, Marcel, *La vita quotidiana a Vienna ai tempi di Mozart e Schubert*, Bur, Milano 1991
- Bussi, Francesco, *La musica strumentale di Johannes Brahms*, Nuova ERI, Torino,, 1989
- Cook, Nicholas, *Guida all'analisi musicale*, Guerini Studio, Milano, 1991
- DEUMM, UTET, Torino, 1988
- Graziosi, Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino, 1967
- Hess, Rémy, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Einaudi, Torino, 1993
- Iwaskiewicz, Jaroslav, *Chopin*, Editori Riuniti, Roma, 1981
- Mawer, Deborah, *Ravel and the apotheosis of the Dance*, in «The Cambridge Companion to Ravel», Cambridge, 2000



Nadia Lencioni

- Mila, Massimo, *Brahms e Wagner*, Einaudi, Torino, 1994
- Morin, Edgar, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000
- Orenstein, Arbie, *Ravel scritti e interviste*, EDT, Torino, 1995
- Orenstein, Arbie (a cura di), *Ravel lettere*, EDT, Torino, 1997
- Pestelli, Giorgio, *Canti del destino, Studi su Brahms*, Einaudi, Torino, 2000
- Rattalino, Piero, *Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano, 1996
- Rattalino, Piero, *Sergej Prokofiev. La vita, la poetica, lo stile*, Zecchini, 2003
- Restagno, Enzo, *Ravel e l'anima delle cose*, Il Saggiatore, Milano, 2009
- Schönberg, Arnold, *Elementi di composizione musicale*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1969
- Schorske, Carl, *Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, New York, 1980







Felici Editore

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012

