

ANNO 3 // N. 1 // GENNAIO 2025

auditoriumM

*RIVISTA
DEL CONSERVATORIO DI COSENZA*



ISSN 2974-9360

auditorium
Rivista del Conservatorio di Musica
“Stanislao Giacomantonio” di Cosenza

«**auditorium**»

I/2025

ISSN 2974-9360

Rivista del Conservatorio di Musica

“Stanislao Giacomantonio” di Cosenza

Via Portapiana, Cosenza, 87100, Italia

Registrazione presso il Tribunale di Cosenza

Registro Generale n° 2973/2023

Registro Stampa N° 2/23

Direttore Responsabile Francesco Perri

Caporedattore Olga Laudonia

Comitato editoriale Michele Bosio Emanuele Cardi

Il comitato scientifico, costituito con delibera del Consiglio Accademico del 20 maggio 2024, è formato da: Giorgio Adamo, Loris Azzaroni, Fabio De Sanctis De Benedictis, Christian Ferlino, Egidio Pozzi, Marco Targa, Agostino Ziino.

Copyright © 2025 Olga Laudonia

<https://www.conservatoriocosenza.it/rivista-auditorium>

e-mail di contatto: redazione.auditorium@conservatoriocosenza.it

INDICE

FRANCESCO PERRI <i>EDITORIALE</i>	p. 5
OLGA LAUDONIA <i>INTRODUZIONE</i>	p. 6
MARIA ROSSETTI <i>Dal repertorio comico al dramma per musica: Leonardo Vinci e la riforma del gusto</i>	p. 9
LUCA BIMBI <i>Alcune note introduttive sul rapporto fra “Statistica” e Serialismo nella musica di Karlheinz Stockhausen: un esempio da Gesang Der Jünglinge</i>	p. 20
LUCA BIMBI <i>Analisi insiemistica-strutturale di Drei Klavierstücke op. 11, n. 1 di Arnold Schoenberg</i>	p. 25
GUGLIELMINA TIERI LABONIA VERARDO <i>Quella fiamma di purezza e di amore romantico: la eccelsa pianista e grande interprete chopiniana Ida Bosisio</i>	p. 28
CECILIA D’AMICO <i>L’INTERVISTA Giovan Battista Luca</i>	p. 45
OLGA LAUDONIA <i>ORIZZONTI AFAM Inaugurato il Dottorato in Pratiche, scienze e tecnologie del patrimonio musicale materiale e immateriale</i>	p. 51

CAROLINA PATIERNO p. 56
Puccini oggi: nuove prospettive di ricerca

MICHELE BOSIO p. 60
LA RECENSIONE

*Giuseppe Clericetti (a cura di), Francesco Giambonini,
Gesualdo Da Venosa. Poeti, testi, artifici retorici
e metrici nei Sei libri di madrigali*

A CURA DELLA REDAZIONE p. 61
IN PRIMA LINEA. IL CONSERVATORIO IN BREVE

LETIZIA BUTTERIN p. 64
SCINTILLE

PRESENTAZIONE

Questo nuovo numero di «auditorium» è un omaggio alla pluralità della musica e si presenta ai lettori anche in una veste editoriale nuova, meglio caratterizzata da un taglio di ricerca e di sperimentazione.

In un periodo in cui il mondo della musica affronta nuove e complesse sfide, il Conservatorio di Cosenza continua a essere un prezioso contenitore di idee nuove.

Da un punto di vista istituzionale sono a segnalarvi i due convegni che hanno caratterizzato l'ultima parte dello scorso anno accademico: la VI edizione di *Solfeggiare Oggi* del 26 settembre, che ha incentrato le tematiche sulle innovazioni e sull'utilizzo dell'AI all'interno della composizione e della didattica; il Convegno su *La Ricerca etnomusicologia in Calabria: lo Stato dell'Arte* del 14-15 Ottobre, che ha posto in evidenza una panoramica sulla documentazione e analisi legate alla musica tradizionale e alle minoranze linguistiche e musicali. Da sottolineare, infine, il XVII *Premio Nazionale delle Arti sez. pianoforte* vinto dallo studente cosentino Giancarlo Grande.

Il numero 1 del III anno di «auditorium» si caratterizza per tematiche che spaziano da Leonardo Vinci a Stockhausen passando per Schoenberg e Puccini, con una riflessione sulla pianista chopiniana Ida Bosisio e un'intervista al compositore calabrese Giovan Battista Luca; poi l'inaugurazione dello storico primo ciclo dottorale che riguarda i Conservatori italiani con particolare riferimento a quelli istituiti a Cosenza che vanno nella direzione della innovazione tecnologica e scientifica del patrimonio musicale materiale e immateriale.

Si tratta di un numero ricco di spunti e di esperienze che manifestano un costante impegno al dialogo, alla trasversalità con altre discipline artistiche.

Cosenza, 15 Gennaio 2025

Il Direttore
Francesco Perri

INTRODUZIONE

La ricerca artistico-musicale continua a rivelarsi un motore essenziale per il rinnovamento delle nostre conoscenze musicali e per l'approfondimento delle tradizioni che definiscono la nostra cultura musicale. I contributi raccolti in questo numero di «auditorium», non solo arricchiscono la comprensione del passato, ma offrono anche nuove prospettive per il futuro della ricerca, esplorando aspetti fondamentali e diversificati del mondo musicale, offrendo al lettore un panorama ricco e stimolante. La varietà degli approcci metodologici e degli argomenti trattati testimonia l'ampiezza delle prospettive che la ricerca contemporanea può offrire. I vari contributi esaminano la musica, non solo da una prospettiva analitica e storica, ma anche da un punto di vista interdisciplinare, dove si incontrano la musicologia, la storia, l'analisi e la tecnologia. La varietà metodologica riflette l'evoluzione della musicologia come disciplina che si confronta con un mondo sempre più complesso. Il dialogo tra tradizione e innovazione emerge chiaramente in molte delle ricerche presentate in questo numero, da una riflessione sui compositori del passato, fino all'analisi delle pratiche musicali contemporanee e delle tecnologie che ne definiscono il futuro. In un contesto di ricerca sempre più ricco e multidisciplinare, l'analisi dei compositori storici e delle loro influenze sulle pratiche musicali contemporanee continua a occupare un ruolo fondamentale. La riflessione sul passato musicale, infatti, non solo contribuisce a una comprensione più profonda delle tradizioni, ma offre anche preziose chiavi di lettura per l'evoluzione della musica nei tempi moderni. La varietà degli approcci e degli ambiti trattati dai contributi presenti in questo numero si inserisce perfettamente in questo dialogo tra passato e presente, tra eredità e innovazione, creando una trama ricca e stimolante per gli studiosi di musica e storia. Particolare attenzione è stata riservata al patrimonio musicale e culturale della Calabria, in coerenza con la *mission* di «auditorium», che si propone di valorizzare le peculiarità musicali di questa regione. La rivista intende favorire il riconoscimento e la diffusione delle tradizioni e delle produzioni culturali calabresi nel panorama accademico nazionale e internazionale. La Calabria, con le sue profonde radici storiche e il suo ricco tessuto di tradizioni, emerge nei contributi raccolti come un ambito di studio significativo, offrendo spunti di riflessione che coniugano ricerca storica, analisi musicologica e innovazione.

A tal proposito, il contributo di Maria Rossetti dedicato al calabrese Leonardo Leo, figura di rilievo nell'evoluzione della musica del Settecento, sottolinea l'importanza del legame tra la produzione musicale di questo compositore e le trasformazioni del gusto musicale, un tema di grande rilevanza per comprendere l'evoluzione dell'opera nel Settecento europeo. Il doppio contributo di Luca Bimbi si concentra su aspetti analitici e tecnici della musica del XX secolo. Nel primo articolo vengono esplorate le connessioni tra "statistica" e serialismo nell'opera di Karlheinz Stockhausen, con particolare riferimento a *Gesang der Jünglinge*. Nel secondo, l'autore adotta un approccio insiemistico-strutturale per esaminare il primo dei *Drei Klavierstücke op. 11* di Arnold Schoenberg, offrendo nuovi strumenti per comprendere l'architettura musicale del compositore viennese. Guglielmina Tieri Labonia Verardo, eminente

figura della musicologia italiana e di origini calabresi, ci restituisce il profilo appassionato e ispirato di Ida Bosisio, pianista di straordinario talento e interprete di riferimento per la musica di Chopin, in un saggio che intreccia arte e biografia. Le biografie musicali, come quella di Bosisio, sono fondamentali per riscoprire figure il cui impatto artistico è stato talvolta trascurato o dimenticato, ma che hanno contribuito in modo determinante alla formazione di una cultura musicale di valore. Nella sezione dedicata alle interviste, Cecilia D'Amico dialoga con il compositore calabrese Giovan Battista Luca, offrendo un prezioso spaccato sul ruolo attuale della Calabria come fucina di talenti e centro di innovazione musicale, confermando la vitalità e la rilevanza di questa terra nel panorama culturale odierno. La rubrica Orizzonti AFAM, da me curata, celebra l'importante inaugurazione del Dottorato in *Pratiche, Scienze e Tecnologie del Patrimonio Musicale Materiale e Immateriale* del Conservatorio di Cosenza, un passo significativo per la valorizzazione del nostro patrimonio culturale. In un mondo in cui le nuove tecnologie stanno trasformando il panorama musicale, la ricerca contemporanea si avvale di strumenti innovativi per conservare, analizzare e reinterpretare il patrimonio musicale in modo che possa essere compreso e apprezzato anche dalle future generazioni. Carolina Patierno propone un'analisi sulle attuali prospettive di ricerca su Giacomo Puccini, offrendo spunti di riflessione per un rinnovato approccio allo studio del compositore. Le nuove ricerche su Puccini non solo risolvono questioni filologiche legate alle fonti, ma aprono anche nuovi orizzonti per comprendere il lessico, la poesia e le inclinazioni più intime del compositore. Chiude il numero la recensione di Michele Bosio al volume curato da Giuseppe Clericetti, dedicato a Gesualdo da Venosa e alla sua produzione madrigalistica, un omaggio a uno dei grandi maestri della polifonia rinascimentale.

La selezione dei contributi per questo numero di «auditorium» è stata guidata dalla volontà di offrire ai lettori una panoramica ampia e variegata del panorama artistico-musicale contemporaneo. Il tema del numero è emerso come una naturale continuazione delle riflessioni che la rivista ha intrapreso nei numeri precedenti, con l'intento di approfondire questioni fondamentali della musica, della ricerca e della sua evoluzione storica, ma anche di aprirsi a nuove prospettive di ricerca e di discussione. Ogni contributo è stato scelto per la sua rilevanza scientifica e per la capacità di stimolare il dibattito su aspetti nuovi e significativi del mondo musicale, dalla musica barocca alla sperimentazione del XX secolo. Il processo di selezione ha seguito criteri rigorosi, tra cui la qualità e l'originalità delle ricerche presentate, nonché l'approfondimento e la coerenza dei temi trattati. Ogni articolo è stato sottoposto a una revisione accurata da parte dei membri del comitato editoriale e dei revisori esterni, garantendo un elevato *standard* di qualità per ogni contributo.

In questo numero sono state introdotte alcune novità editoriali. La rivista ha ricevuto una nuova veste grafica: l'intera pubblicazione è ora caratterizzata da testi in nero su bianco, per una lettura più chiara e lineare, in perfetta sintonia con l'intento di conferire un taglio maggiormente scientifico e rigoroso alla pubblicazione. A completare il numero, si trova una sezione dedicata alle pubblicità, che ora ospita brevi inserti legati alle attività del Conservatorio, affinché anche questa parte del numero mantenga un carattere informativo, pur rispettando l'impostazione accademica della rivista.

Guardando al futuro, il *team* editoriale è impegnato a rafforzare la rivista come punto di riferimento per la ricerca. Tra i progetti futuri, ci proponiamo di ampliare le collaborazioni con istituzioni accademiche e culturali di rilievo,

e di sviluppare nuove rubriche tematiche che possano coprire ambiti di ricerca emergenti. A tal proposito, voglio ricordare la *call* per contributi sul tema delle tastiere storiche, che scadrà a marzo e la cui pubblicazione avverrà a settembre.

Desidero infine esprimere un sentito ringraziamento a tutti gli autori che hanno contribuito con i loro articoli a questo numero di «auditorium». La loro dedizione alla ricerca e il tempo prezioso che hanno investito nel progetto sono alla base della qualità di questo numero, che esplora e approfondisce temi di grande rilevanza per la musicologia contemporanea. Ogni contributo è un tassello fondamentale per la costruzione di un panorama musicale sempre più ricco e sfaccettato. Un particolare grazie va al Direttore, ai membri del comitato editoriale e ai revisori, con un'attenzione speciale al Prof. Michele Bosio, il cui impegno nel processo di selezione e revisione ha garantito che ogni articolo rispondesse ai più alti *standard* scientifici e metodologici. La loro attenzione ai dettagli e la loro competenza sono state determinanti per la realizzazione di un prodotto finale che speriamo possa stimolare e arricchire il dibattito accademico. Un sincero ringraziamento anche al Conservatorio di Cosenza che ha supportato la realizzazione di questo numero. Il suo continuo sostegno è fondamentale per la valorizzazione della ricerca musicologica e per la creazione di spazi di confronto e riflessione sui temi musicali e culturali di oggi e di domani. Infine, un grazie speciale a tutti i lettori e gli studiosi che ci seguono con interesse e partecipazione: la loro curiosità e il loro impegno sono una grande fonte di ispirazione per il nostro lavoro.

Olga Laudonia

MARIA ROSSETTI

DAL REPERTORIO COMICO AL DRAMMA PER MUSICA: LEONARDO VINCI E LA RIFORMA DEL GUSTO

Leonardo Vinci, compositore calabrese e figura centrale della scena musicale del primo Settecento, ha avuto un ruolo determinante nel rinnovamento estetico del teatro musicale europeo. Le sue opere, collocate nel vivace panorama culturale della Napoli settecentesca, rappresentano un punto di svolta per la ridefinizione dei confini tra serio e faceto. Il saggio esplora il ruolo delle scene buffe vinciane come laboratorio di innovazione drammaturgica e musicale. Attraverso un'analisi approfondita delle fonti primarie, vengono evidenziate le strategie compositive che caratterizzano queste opere: dalla costruzione di personaggi vividi all'uso della musica come strumento narrativo. Le scene buffe rivelano un'attenzione acuta per il rapporto tra gesto, azione teatrale e musica, anticipando sensibilità estetiche che troveranno piena espressione nelle opere della seconda metà del Settecento. Questa indagine sottolinea inoltre le implicazioni delle innovazioni di Vinci nel contesto della trasformazione culturale e produttiva della scena napoletana. Coniugando realismo scenico e profondità espressiva, Vinci ha definito nuovi paradigmi drammaturgici e musicali che non solo arricchiscono la comprensione del repertorio comico, ma illuminano l'intera evoluzione del teatro musicale europeo.

Introduzione

Notoriamente designato con l'epiteto di "Napolitano" in quanto compositore formatosi e attivo a Napoli durante la prima metà del Settecento, Leonardo Vinci (Strongoli, 1690 o 1696 – Napoli, 27 maggio 1730) è oggi riconosciuto come una figura cardine della storia musicale dell'epoca. La sua fama moderna è indissolubilmente legata al suo sodalizio con Pietro Metastasio, il poeta cesareo, di cui Vinci fu uno dei primi e più influenti collaboratori nella definizione del nuovo linguaggio drammaturgico e musicale dell'opera seria.

Già durante la sua vita, egli si affermò come uno dei più prestigiosi compositori della sua generazione, affiancando uno straordinario talento all'innata capacità di emergere in un ambiente competitivo e di consolidare il proprio ruolo all'interno della vibrante scena musicale della Napoli settecentesca, in cui lo spettacolo sarebbe ben presto divenuto un mezzo di *instrumentum regni*,¹ con la conseguente presenza di scrittori, compositori e interpreti di calibro provenienti dalle varie periferie del meridione italico che contribuirono a determinare una piena partecipazione alle dinamiche di produzione teatrale, in una capitale in pieno fervore culturale e nuovo centro nevralgico della produzione operistica europea.

La portata innovativa del contributo di Vinci al teatro musicale è unanimemente riconosciuta. Egli fu tra i compositori più influenti del periodo, contribuendo significativamente al rinnovamento estetico dell'opera seria. Questo

¹ COTTICELLI, Francesco, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, «Italice», 77 (2000), 2, Michael Lettieri ed., 2000, pp. 214-223.

rinnovamento si innesta in un quadro più ampio di trasformazioni, parallele all'evoluzione del dramma metastasiano, e si manifesta già nelle sue prime esperienze con scene buffe e intermezzi, genere in cui Vinci esplorò con maestria frammenti di vita quotidiana, arricchendoli con una vivace caratterizzazione musicale. Un tratto distintivo della produzione di Vinci è la sua straordinaria capacità di indagare il *drama humanum*, ossia la “verità dell'animo”, attraverso una scrittura musicale che penetra le profondità dei sentimenti umani. Questa attitudine si riflette particolarmente nelle sue opere serie e negli intermezzi, dove l'introspezione psicologica dei personaggi viene resa attraverso una scrittura vocale di rara espressività. Tale approccio non solo definisce un modello per i contemporanei, ma prefigura le sensibilità emotive che saranno pienamente sviluppate nella seconda metà del secolo da compositori come Christoph Willibald Gluck e Wolfgang Amadeus Mozart. Vinci si pone, quindi, come un precursore del dramma musicale riformato, capace di coniugare profondità emotiva e rigore stilistico in un equilibrio innovativo e duraturo.

Le scene buffe, un repertorio in corso d'opera

Sin dalla sua genesi, il teatro per musica si era prefigurato come il genere rappresentativo nel quale, più che in ogni altro, la relazione tra le varie forme d'arte è elemento costitutivo e strutturante dell'opera stessa. L'egemonia del testo fu confermata coralmemente degli intellettuali del diciottesimo secolo che sistematicamente, nella loro produzione di scritti, si spesero nell'intento di acclamare il prestigio della poesia eleggendola ad arte trainante del genere melodrammatico.² Nell'estetica arcadica, sopra ogni altra arte, la parola era chiamata a riferire il pensiero e a comunicare in maniera sistematica e intelligibile rispetto alla natura dell'uomo come essere razionalizzante. Nel dramma del Settecento l'azione si concretizza come processo di riflessione, trovando risoluzione delle vicende nel dominio degli eccessi delle passioni umane.

Ciò trovava riscontro solo parziale nella realtà concreta del teatro per musica, che doveva far fronte all'occorrenza di compromessi sulla scena volti ad assecondare le esigenze pratiche di un genere che sempre più si dirigeva verso il largo consumo, assoggettato al gusto di un pubblico pagante. Tale aspetto trovò risoluzione in un repertorio specifico, ossia quello comico, che mirò a soddisfare le necessità effettive del contesto spettacolare e, allo stesso tempo, rese questi bisogni sempre più evidenti alla percezione comune. A cavallo tra Seicento e Settecento, il repertorio delle ‘scene buffe’ si prestò come campo di sperimentazione delle nuove tendenze, facendo da apripista a un significativo rinnovamento che di lì a poco avrebbe prodotto una discussione intellettuale incisiva in ambito teorico,³ accompagnato diverse riforme del dramma e accondisceso allo sviluppo di nuovi generi. Queste innovazioni si

² Cfr. BETTINELLI, Saverio, *Discorso sopra la poesia italiana* (1781), in *Illuministi italiani. II. Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*; BONARA, Ettore (a cura di), Milano-Napoli, Ricciardi 1969, pp. 1057-1111; BELLINA, Anna Laura (a cura di), CALZABIGI, Ranieri, *Dissertazione sulle poesie drammatiche del signor abate Pietro Metastasio* (1755), in *Scritti teatrali e letterari*, I, Roma, Salerno, 1994, pp. 22-146.

³ Sulla *Querelle des Bouffons* e le riforme in atto, Cfr. FUBINI, Enrico, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1991.

palesarono sulla scena come modificazioni intrinseche, toccando molteplici aspetti dello spettacolo: strutture formali, soggetti, ruoli vocali, modelli esecutivi e loro finalità, elementi linguistici e retorici in ambito poetico e musicale. Allo stesso tempo esse investirono i contesti produttivi. I diversi presupposti drammaturgici si fecero portavoce di una nuova concezione di teatro, di spettacolo e di intrattenimento, fungendo da nucleo primordiale di un mutamento di tendenze, tanto sceniche quanto di mentalità. La natura intrinseca del melodramma, fondato sulla congiunzione di parola, musica e gesto, emerse in questo periodo nel repertorio delle scene buffe in maniera sostanzialmente diversa rispetto alla produzione seria.

In questo contesto, Leonardo Vinci pose le basi di un rinnovato e persistente gusto scenico anche attraverso un impegno attivo in repertori di confine, come la *commedeja pe' mmuseca*, così come in un impiego costante alla sistematizzazione del repertorio comico nel genere drammatico. Nel genere comico, infatti, libretti e partiture si fanno testimoni di prassi drammaturgiche consolidate, facendo affiorare il terzo, essenziale, paradigma: l'azione. Attraverso l'analisi delle fonti musicali e testuali delle scene comiche vinciane è possibile seguire le tracce di una drammaturgia compiuta e pienamente rispondente ai contenuti della serie di regole attraverso cui, appena qualche decennio prima, Andrea Perrucci provvedeva a sistematizzare in norma l'attività teatrale, in uno scritto che avrebbe avuto largo seguito sul fronte pratico e teorico.⁴

Tra i principali temi trattati nelle scene buffe si trova lo schernimento della nobiltà decaduta o della borghesia cittadina, attraverso un riferimento provocatorio alle diverse professioni, ma anche e soprattutto attraverso malapropismi, *pastiche* di registri e parodie linguistiche atte a inscenare il divario tra la manierata presunzione di appartenenza a un'élite e l'inaccessibilità a tale condizione.⁵ La contestuale critica al dramma serio, che si profilò più arditamente nell'impiego di elementi meta-teatrali,⁶ diede voce a un'esigenza comune ben espressa da Benedetto Marcello nel suo libello *Il teatro alla moda*.⁷ Lo scrittore sottolineava con ironia l'atteggiamento dei librettisti, intenti a scrivere «tutta l'Opera senza formalizzarsi Azzione veruna della medesima, bensì componendola Verso per Verso, acciocché non intendendosi mai Intreccio dal Popolo, stia questi con curiosità fino al fine».⁸ Nelle parti comiche, al contrario, l'elemento dell'azione (intesa come sequenza di avvenimenti) diveniva centrale e il dialogo si articolava nella costruzione di un discorso complessivo. Tra gli aspetti maggiormente criticati dall'autore del *pamphlet* vi era l'assenza di azione, intesa qui come gestualità, che invece si presentava come uno degli elementi cardine del teatro comico.⁹

⁴ COTTICELLI, Francesco (a cura di), PERRUCCI, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), New York, Scarecrow Press, 2007.

⁵ WEISS, Piero, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, in «Studi pergolesiani», vol. 1 (1986).

⁶ Ne è un esempio la scena conclusiva del *Carlo re d'Alemagna* (1716): «Bleso: Concludiamo ancor noi. Armilla: Sto poco bene. / Ci sposarem' la recita che viene».

⁷ MARCELLO, Benedetto, *Il teatro alla moda* (1720), Milano, Rizzoli, 1959.

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ L'autore non risparmia critiche alle parti buffe, alle quali dedica un capitolo in cui spiega come «Parti Buffe pretenderanno l'Onorario eguale alle prime Parti serie, e tanto più se nel cantare si servissero d'Intonazione, Passi, Trilli, Cadenze, etc. da Parte seria. [...] Loderanno infinitamente li Virtuosi dell'Opera, la Musica, il Libretto, le Comparsa,

Elementi di teatralità e strategie drammaturgiche nelle scene buffe di Leonardo Vinci

Nel repertorio delle scene buffe tutto avveniva per contrasto rispetto al genere serio, sia per contenuti delle vicende che per impiego peculiare delle forme, oltre che per intenzioni drammaturgiche. Vi si riscontrano linee melodiche lineari da cui distinguere con chiarezza il testo, pensate per essere arricchite sulla scena attraverso una mimica pronunciata e condotte vocali atte a simulare ed enfatizzare il comune conversare (in cui rientrano risate ed esclamazioni); all'immobilità dei cantanti seri corrispondeva, per contrasto, una gestualità prominente emersa come parametro centrale e imprescindibile dell'azione comica.

Analizzando il repertorio delle scene buffe vinciane è possibile cogliere diversi fattori connotanti l'aspetto drammaturgico e la funzione delle diverse forme nel dramma. Il recitativo secco è il luogo privilegiato per il dispiegamento della trama: nei versi sciolti si sviluppano gli intrecci attraverso scambi rapidi di botta e risposta. La musica è funzionale e attenta agli accenti, ai tempi e alle inflessioni del parlato, alla metrica e all'espressione animata del verbo. L'espressione "spontanea", in tanta letteratura musicale associata al repertorio buffo – e altrettanto spesso alla figura del compositore calabrese – emerge anche per il tramite di una sottilissima fascia di vocalità a metà tra il recitato e il cantato, ossia la 'voce caricata' (più spesso usata nella pratica attoriale della recitazione).¹⁰

L'aria, che appare nella seria come momento privilegiato di sospensione contemplativa nel fluire della vicenda drammatica ed è esente dal progresso di azione, nelle scene buffe è funzionale allo scioglimento della trama, ne è essa stessa continuazione, ancor più negli ariosi o quando è interposta tra due recitativi.¹¹ La reiterazione ostinata di versi o singoli lemmi è qui funzionale a rendere, per parossismo, l'ilarità della situazione. Lontana dall'ospitare contenuti di riflessione emotiva, la forma dell'aria si presta alla costruzione di giochi fonici e parodie linguistiche. Del duetto viene parzialmente ribaltata la funzione: esso diventa uno spazio simbolico di contrapposizione, un momento di espressione di contrasti. Nel repertorio buffo il litigio è la giustificazione realistica del canto a due nella forma del pezzo chiuso. L'elemento meta-teatrale è presenza forte e il recitativo accompagnato è utilizzato al fine di creare tali intromissioni. Smascherati e parodiati i meccanismi della macchina teatrale, l'elemento sonoro acquisisce dunque funzioni differenti rispetto alla parte seria del dramma. Gli strumenti dell'orchestra accompagnano i gesti (talvolta estremamente corporei) degli attori-cantanti e segnalano l'ingresso dei personaggi muti in scena. La partitura, dunque, contiene già in sé la regia dello

le Scene, l'Orso, i Terremoti, etc., attribuendo però a sé soli la Fortuna del Teatro»; *Ibidem*, p. 30.

¹⁰ FLORIMO, Francesco, *Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli*, vol. 2, Napoli, L. Rocco, 1871, p. 48; MATTEI, Lorenzo, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in COTTICELLI, Francesco-MAIONE, Paologiovanni, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini, 2009, vol. 1; LAZAREVICH, Gordana, *The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735*, Columbia University, 1970, p. 55.

¹¹ Sulla presenza di tratti obsolescenti nella *Formoper* della Napoli di primo Settecento, Cfr. MATTEI, *op. cit.*, pp. 75-76.

spettacolo. Un altro dei tratti costitutivi delle scene buffe che pure emerge con larga frequenza dai libretti è la costruzione di episodi basati su azioni in cui il contatto fisico è fondamentale alla realizzazione stessa della vicenda. Ciò che si va realizzando per il tramite di queste scene trova piena corrispondenza nel perrucciano concetto di ‘pronunciazione’, ossia ‘azione’: «Sicché la pronunciazione è una eloquenza del corpo, e questa divisa in due parti, che sono la voce ed il gesto, delle quali una per l’orecchio, l’altra per l’occhio muovono gli affetti dell’animo, e vi penetrano [...]».¹²

I cambiamenti di tendenza che caratterizzano l’opera nei decenni a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo trovano una significativa corrispondenza e attestazione all’interno delle scene buffe. In queste, si osservano trasformazioni nell’assetto drammaturgico, nella collocazione, nel numero e, pur mantenendo centrale l’interesse per l’azione, nel trattamento musicale che accompagna e sviluppa l’azione stessa. Nella «generazione di mezzo», quella che ha per poli Alessandro Scarlatti e Pergolesi, Lorenzo Mattei individua un passaggio stilistico cruciale, che oscilla tra modelli di scrittura tardobarocchi e ‘pregalanti’. È in questa fase che il musicologo ravvisa quegli elementi di ‘spontaneità’ e di freschezza inventiva che caratterizzano la scrittura di compositori come Leonardo Vinci e Leonardo Leo. Spontaneità e freschezza sono allo stesso tempo il mezzo e lo scopo da raggiungere attraverso il nuovo approccio musicale al testo e al contesto drammaturgico: le nuove strategie formali sembrano pensate *ad hoc* per apportare maggiore realismo alla scena, attraverso una scrittura «debitrice [...] al linguaggio della commedia e degli intermezzi comici praticato da quegli stessi maestri e in quella stessa città».¹³

Meccanismi di finzione teatrale nel Silla Dittatore

Il 1° ottobre 1723 al Palazzo Reale di Napoli si celebrarono i festeggiamenti per il compleanno del re Carlo VI. Per l’occasione venne messo in scena il *Silla Dittatore*, musicato da Leonardo Vinci. La rappresentazione vide la presenza di Santa Marchesini e Gioacchino Corrado nelle parti buffe del dramma, appositamente aggiunte all’originario libretto di Vincenzo Cassani. In una situazione di completo ibridismo tra scene buffe e intermezzi, le scene sono poste a fine atto ma i personaggi vengono estrapolati dalla vicenda seria. Un tema diffuso largamente nel repertorio buffo, e qui presentato, è quello della filosofia. A essere preso di mira è in particolare lo scetticismo, identificato con la filosofia stessa e usato come zimbello teorico in un contesto in cui la praticità è virtù.

Tra le strategie drammaturgiche attuate all’interno del repertorio comico, vi è un meccanismo attraverso cui la musica fornisce un accompagnamento al gesto, utile a materializzare quanto suggerito dal testo. Un esempio di sonorizzazione del gesto e contestuale ridefinizione d’uso dell’impianto formale operistico si può osservare in quest’opera. Nella prima scena buffa (Atto I, Scena Ultima), la comicità si fonda sull’atteggiamento malizioso della serva Plautilla che si propone di vestire il comandante Albino. Partitura e libretto

¹² PERRUCCI, *op. cit.*, p. 51.

¹³ MATTEI, Lorenzo, *La scena napoletana e il contesto europeo: l’opera seria*, in COTTICELLI-MAIONE, *op. cit.*, p. 86.

dettano i tempi di una gestualità pensata per enfatizzare il contatto fisico tra i due.

La Scena Ultima dell'Atto II è la scena centrale e, in quanto tale, la più lunga. Si struttura in vari *sketches* comici che contengono tutti gli ingredienti del nuovo intermezzo.¹⁴ I frequenti doppi sensi espressi da Albino riportano alla tensione della scena precedente. In Leonardo Vinci è possibile scorgere con chiarezza la relazione tra *commedeja pe mmuseca* e scene buffe/intermezzi: sia ne *Li Zite 'ngalera* che nelle scene comiche viene attuata una banalizzazione contenutistica delle forme dell'opera, di cui è testimone principale lo svuotamento di senso dell'aria, ridicolmente usata per apprendere delle norme di dizione. Il brano è l'apice di un lungo allenamento sul corretto modo di pronunciare le vocali, affrontato nel corso del recitativo in cui Plautilla spiega ad Albino come intonare le singole lettere:

Pl. Alle vocali

Bisogna star attento.

Per dir A, come fate?

Al. A.

Pl. Le labra più aperte.

Al. Ah.

Pl. Troppo adesso voi le spalancate

Eccovi la misura

Di quanto hà da esser grande

Per dir A, l'apertura.

[...]



Fig. 1. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3.20. Atto II Scena Ultima

¹⁴ Recitativo-Aria di Plautilla-Recitativo-Aria di Albino (AEIIOU)-Recitativo-Duetto.

L'emissione vocale, dunque sonora, è qui di per sé l'argomento, e sia l'aria che il recitativo richiedono una mimica facciale importante, occasione certa di espressioni buffe. Dato confermato nel recitativo dell'Atto III Scena X, in cui la musica accompagna una mimica esasperata, senza negare la complessità dei salti. Intervalli di ottava o anche di nona nella pronuncia delle vocali facilitano al cantante un gesto coerente al grido di rabbia espresso per la beffa subita.

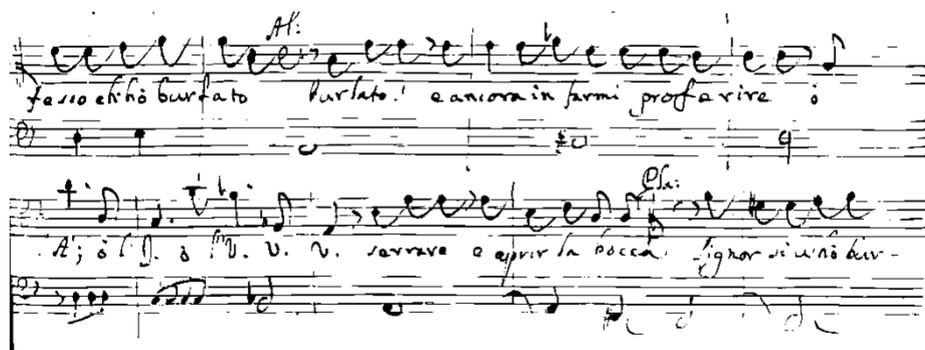


Fig. 2. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3.20. Atto III Scena X

Nelle stesse scene si assiste al consolidamento della funzione del recitativo obbligato, tratto distintivo nella produzione di Vinci.¹⁵ In questa forma, gli interventi orchestrali assumono una sempre più precisa attribuzione di significato. Nella Scena X Atto III Plautilla rende l'uomo cieco e, per spaventarlo, finge l'ingresso di un demone. Vinci concepisce la scena attraverso un'applicazione peculiare della struttura del recitativo accompagnato. L'introduzione strumentale, nella sua configurazione ritmico-melodica, produce l'ambientazione tenebrosa in cui l'uomo è calato.

Fig. 3. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3. Atto III Scena X

¹⁵ Cfr. la citazione a firma di Francesco Florimo ad apertura di questo scritto.

Attraverso il recitativo obbligato, alternato alle sezioni a voce sola o con basso continuo, il compositore simula la presenza del mostro, accompagnandone con ritornelli strumentali la presunta entrata e uscita.

Fig. 4. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3.20. Atto III Scena X

Mentre le parti di Albino e Plautilla sono proposte col solo basso continuo, la voce del presunto Baruffo è accompagnata dall'orchestra: la presenza del personaggio magico e la musica delle parti strumentali coincidono.

Fig. 5. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3.20. Atto III Scena X

La percezione di Albino, accecato, si basa sul parametro sonoro che il pubblico condivide con il protagonista nella sensazione uditiva, mentre visivamente assiste a quanto accade in scena.¹⁶ L'effetto della drammaturgia è potenziato dal rapporto tra i momenti in cui la donna si finge mostro e il realismo delle battute di dialogo tra Albino e Plautilla.

Nelle opere di Leonardo Vinci, come in parte in quelle di Domenico Sarro, si trova con più frequenza il recitativo accompagnato, in cui la funzione dell'organico strumentale e quella del basso continuo acquisiscono maggiore importanza, divenendo più elaborati e significativi sotto l'aspetto retorico.

Fig. 6. – LEONARDO VINCI, *Silla Dittatore*, copia ms., I-Nc 7.3.20. Atto III Scena X

In queste scene gli inganni della maliziosa serva ai danni del comandante sono lo specchio di una società: da un lato la critica all'élite intellettuale nel travestimento della donna in Pedante (maestro dal nome evocativo), nell'uso del latino maccheronico, nella satira che investe la filosofia ridotta a puro scetticismo;¹⁷ dall'altro, l'inadeguatezza culturale sottintesa nelle reazioni ingenuie di Albino, dai frequenti doppi sensi alle reminiscenze di secentesca memoria su una stregoneria ormai assimilata a risibile credenza.

Conclusioni

La partitura si presta a descrivere il mutamento costante a cui le scene buffe furono soggette e l'attenzione sempre maggiore dei compositori alle parti comiche, ritenute essenziali alla buona riuscita dell'opera. Nelle scene buffe del *Silla Dittatore* prende forma il percorso di stratificazioni stilistiche e concettuali attraverso cui gli autori operarono, nel primo Settecento, in direzione di una nuova sensibilità: i mutamenti in atto tra i due secoli condussero a un passaggio progressivo, fatto di accavallamenti di repertori, che accompagnò gradualmente alla scomparsa degli elementi di stampo carnascialesco o a una loro ridefinizione nell'ambito di un differente sistema di idee. L'attenzione alla drammaturgia è il dato essenziale che dalle scene buffe traslò ben presto nel

¹⁶ A tal riguardo, si ricorda il recitativo *Ah, quanto mi fa male* nella seconda parte dell'intermezzo *La Serva Padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, in cui gli incisi strumentali rappresentano la voce interiore dell'uomo combattuto tra ragioni di ordine sociale e sentimenti. Anche qui è l'elemento sonoro, nella parte dell'orchestra, a comunicare al pubblico il sentimento del protagonista.

¹⁷ Atto II, Scena Ultima.

repertorio degli intermezzi e qui fu potenziato. Si giunse così all'intermezzo ormai compiuto, un repertorio che si avvale di mezzi comunicativi propri, differenti da quelli delle scene buffe che a cavallo tra i due secoli fecero da tramite a nuove tendenze attraverso passaggi intermedi in un filone, quello comico, in continuo mutamento. E proprio l'analisi di quell'elemento "obsoleto" che è il repertorio delle scene buffe può contribuire alla comprensione dei mutamenti che investirono il teatro d'opera napoletano nel primo Settecento. Il repertorio comico dei drammi si distinse dal contesto in cui si trovava calato modificando ciò che lo circondava. Un indizio di questo processo lo offre Mattei, puntualizzando come sia «ipotizzabile che la verve delle musiche concepite per movimentare quei siparietti confluisse per osmosi nel linguaggio delle arie serie».¹⁸ Se ne trova un esempio nell'*Astianatte* di Leonardo Vinci, opera del 1725 considerata da molti come la più riuscita del compositore – della partitura di questo dramma, purtroppo, mancano le scene buffe. Analizzando le arie di quest'opera Markstrom individua una di queste confluenze:

In the first scene, when Piro reminds Andromaca of her precarious position as slave and prisoner, she replies, in her aria "Misera si, non vile" [...]. The aria is made up of the simplest of materials [...] yet there is a strong gestic quality to this aria, a feature already noted in several of Vinci's comic arias. A skilled actress such as La Teai undoubtedly would have accompanied the descending unison sale and the octave leaps with scornful dismissive gestures.¹⁹

The image shows a musical score for the aria "Misera si, non vile" from Leonardo Vinci's opera *Astianatte*. The score is in 3/8 time and marked "Allegro". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Mi-se-ra si, non vi-le! Del-la sor-te mi fe- / L'em-pio ri- go - - re! L'em-pio l'em-pio l'em-pio ri- go - re!" and ends with "tutti". The piano part includes markings for Viola and Viola col basso.

Fig. 7. – LEONARDO VINCI, *Astianatte*, Atto I Scena I (trascrizione a cura di Kurt Markstrom)

¹⁸ MATTEI, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹ MARKSTROM, Kurt, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007, p. 129 (l'esempio musicale è tratto dallo stesso testo).

Quest'aria, di cui il musicologo sottolinea proprio il parametro gestuale, è una dimostrazione di come Vinci abbia saputo rinnovare il repertorio operistico ricavando dalle parti buffe gli ingredienti più efficaci e vitali.

Le scene buffe, specchio del dramma contemporaneo, traghettarono la composizione operistica verso una musica concepita appositamente per la rappresentazione scenica, trovando concreta attuazione nella sonorizzazione dell'istrionica gestualità attraverso soluzioni specifiche, di volta in volta differenti, accomunate da una chiara intenzione: restituire al pubblico, attraverso il parametro musicale, la percezione sensoriale di quanto accadeva sulla scena. Nelle scene del *Silla Dittatore* si palesa lo sviluppo che ha coinvolto il repertorio nel corso di questi decenni: dalla fisionomia distintiva di tutta la vicenda, alla sua complessità e completezza interna, al distacco quasi totale rispetto alla trama principale, ai modelli linguistici più definiti, ai personaggi, ai temi.

Nel repertorio di intermezzi e scene buffe, Leonardo Vinci rappresenta una nuova era. Scomparsi i barocchismi di Scarlatti – coi ritmi di danza che definiscono il carattere villano dei personaggi – e superati i madrigalismi di Sarri che tanto apporta al realismo delle scene, l'equilibrio di stampo classico si fa preponderante e la distinzione tra serio e faceto è ormai effettiva. Le strategie drammaturgiche adottate da Vinci nelle scene buffe, come la caratterizzazione precisa dei personaggi attraverso un linguaggio musicale essenziale ed efficace, nonché la costruzione di dinamiche sceniche specifiche, influenzano profondamente anche la sua produzione seria. Attraverso queste innovazioni, il compositore calabrese non solo definisce nuovi canoni estetici, ma contribuisce a ridisegnare l'intero teatro musicale settecentesco. È questa una delle più grandi eredità del teatro di Leonardo Vinci.

LUCA BIMBI

ALCUNE NOTE INTRODUTTIVE SUL RAPPORTO FRA
 “STATISTICA” E SERIALISMO NELLA MUSICA DI
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN: UN ESEMPIO DA *GESANG
 DER JÜNGLINGE*

Dopo aver introdotto elementi essenziali del serialismo secondo la teoria della composizione mediante gruppi, si specifica l’interpretazione “statistica” degli eventi musicali, che è un effetto degli studi di Stockhausen con Werner Meyer-Eppler, applicata retroattivamente dal compositore ai *Klavierstücke 1-4*. Si accenna successivamente ai concetti di “campo” e “larghezza di campo” e al “continuo” fra due “estremi” relativamente ai parametri musicali. Si procede poi con lo specificare come la distribuzione “statistica” dei parametri in *Gesang der Jünglinge* sia il prodotto di un pensiero seriale che agisce per l’individuazione delle matrici 7x7 che li controllano.

La prima fase della carriera compositiva di Karlheinz Stockhausen mostra una tendenza alla scrittura di musica puntuale, intendendo con essa musica fondata su eventi sonori isolati dotati di forti caratterizzazioni specifiche in relazione ai parametri musicali serialmente controllati.

Il principio organizzativo si basa su due stadi: si fissa una scala fra due limiti e si determina un insieme che contiene delle proporzioni da applicare a tutta la composizione.¹

La serializzazione di parametri musicali determina una assegnazione di trasporto di informazioni sottraendoli alle possibilità della “espressione soggettiva”.

Con la stesura di *Kontrapunkte* e dei primi quattro *Klavierstücke*, Stockhausen si muove però dall’ambito della musica puntuale alla creazione di gruppi, ovvero sia gruppi di note che condividano almeno un parametro musicale fra loro. La definizione si basa su un criterio quantitativo se vogliamo elementare: finché gli eventi musicali sono “contabili” (Stockhausen individua il limite in circa sei eventi), si parla di gruppi; oltre (da circa sette in poi), si ha il fenomeno delle masse. La possibilità di “contare” gli eventi musicali ha un valore significativo nell’individuare a livello percettivo il massimo determinismo (dato da un “punto”, come gruppo formato da una singola nota) e il massimo livello di “statisticità” del fenomeno musicale (si percepiscono le tendenze relative ai parametri, ma non possono essere validamente “contati” o “apprezzati nel dettaglio” singolarmente). Il puntillismo, come esperienza musicale, sta quindi a un estremo e al suo opposto si individua l’approccio musicale “statistico”.

Se in un gruppo tutte le caratteristiche sono in comune, tale gruppo sarà particolarmente forte a causa della perdita della singolarità delle

¹ KELSALL, John, *Compositional Techniques in the music of Stockhausen (1951-1970)*, Ph.D. Thesis, University of Glasgow, 1975, p. 2 e ss..

caratteristiche individuali degli eventi musicali.² È possibile effettuare una classificazione dei gruppi in termini qualitativi determinando una scala di preminenza, o quantitativi se i criteri utilizzati per distinguere le singole note si applicano per discriminare fra i gruppi stessi.

Si è osservato in musicologia³ come la “composizione mediante gruppi” sia la concretizzazione di una metodologia teorica relativa al “come si scrive” e di come sia importante per l’indagine compositiva sistematica mediante mezzi elettronici agli albori della musica elettronica stessa, portando in particolar modo come esempio introduttivo *Studie II*. Tramite la realizzazione di matrici attraverso criteri aritmetici piuttosto elementari è, infatti, possibile per il compositore indagare proporzioni e combinatorialità in relazione ai vari parametri musicali individuati serialmente.

Utilizzare matrici di dimensione 5x5 (come in *Studie II*), 6x6, o 7x7 con valori ricompresi da uno fino a sette a seconda della dimensione della matrice, significa considerare in particolar modo la serialità in termini di proporzioni in relazione alla percezione: si osserva infatti che per esempio un rapporto di 6:5 ha a livello percettivo una qualità che 11:10 non può avere.

I numeri da uno a cinque, sei o sette possono rappresentare i diversi parametri musicali, per esempio: il numero di note in un gruppo, l’altezza di una nota, il livello di intensità dinamica, un valore di durata, una categoria di timbri, eccetera.

È datato 1954 – anno in cui Stockhausen inizia a studiare fonetica con Werner Meyer-Eppler – il testo per un programma notturno della WDR dedicato alla “forma statistica” e l’analisi in tali termini di *Jeux* di Debussy.⁴ In questo testo Stockhausen mette in evidenza la composizione mediante gruppi e la percezione di *trend* statistici in relazione ai fenomeni musicali, riferendosi alla densità, al cambiamento di densità, all’ambito di altezza, alla direzione di movimento, alla velocità, ai “campi” di “volume” e cambiamenti di “volume” e alle tendenze nella variazione timbrica.

Questo modo di interpretare i fenomeni musicali viene applicato “retroattivamente” da Stockhausen in una sua analisi di *Klavierstück I* del dicembre 1955,⁵ dove appunto si mettono in evidenza i gruppi e le tendenze dei parametri musicali ad essi riferiti. Certamente il primo *Klavierstück*, composto nel 1952, non partiva in termini di presupposti da una simile mentalità di “analisi statistica”, pur già trattandosi di una delle primissime applicazioni di composizione mediante gruppi.

² MACONIE, Robin (a cura di), *Stockhausen on music. Lectures and Interviews*, Londra, Marion Boyars, 2010, p. 40.

³ TOOP, Richard, *Six lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2005, p. 1 e ss..

⁴ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form*, Texte zur Musik vol. 1, Köln, DuMont, 1963, p. 75 e ss..

⁵ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)*, Texte zur Musik vol. 1, Köln, DuMont, 1963, p. 63 e ss..

Fig. 1. – Appunti di analisi di *Klavierstück I*, dove si mettono in evidenza i *trend* in relazione alla densità, al cambiamento di densità, alla variazione di “direzione” rispetto alle altezze, alle variazioni intervallari, di dinamica, di velocità, di timbro. Estratto di partitura (C) Universal Edition 1952, annotazioni dell’autore.

Con il secondo ciclo di pezzi per pianoforte (*Klavierstücke V-X*) e *Zeitmasze*, inizia a emergere quella che viene chiamata “serializzazione della libertà”.⁶

Ragionando in termini di stretto serialismo, ogni grandezza deve essere “esattamente misurata”, e fissata tramite un valore discreto in ogni dimensione. La complessità della notazione musicale che è derivata dall’applicazione dei criteri seriali ha portato gli esecutori a suonare determinati passaggi musicali in maniera più inaccurata di altri. Secondo Stockhausen, l’essenza della musica eseguita dal vivo rispetto a quella elettronica sta nel fatto che il grado di inaccuratezza forma un “continuo” (è, cioè, serializzabile ed è possibile crearne una scala fra due estremi). Le aree di “accuratezza” sono individuate in campi (*fields*), e la dimensione della deviazione è detta dimensione o larghezza di campo (*field-width*). Interessante è in questo senso, nell’ambito della musica elettroacustica, l’applicazione del concetto di dimensione di campo all’altezza (*pitch field-width*) in *Gesang Der Jünglinge*, composizione elettroacustica realizzata nel biennio 1955-1956, cioè all’incirca nello stesso ambito temporale dei lavori strumentali sopracitati. *Gesang Der Jünglinge* peraltro pone il problema del rapporto del suono elettronico con la voce del bambino Josef Protschka e della serializzazione dei parametri riferiti a tale voce (per esempio, i sette gradi di intelligibilità del testo individuati dal compositore).

La distinzione fra scale “precisamente aritmetiche” e “imprecise” scale continue è stata definita uno degli aspetti «più illuminanti del serialismo maturo di Stockhausen».⁷

Dopo aver esposto le questioni generali del serialismo di Stockhausen, vediamo, per concludere questa breve introduzione, come le matrici che controllano i parametri musicali in *Gesang Der Jünglinge* e quindi in relazione alle

⁶ HARVEY, Jonathan, *The music of Stockhausen*, Londra, Faber & Faber, 1975, p. 48 (traduzione in italiano dell’autore).

⁷ *Ibidem*, p. 50.

problematiche della musica elettronica e della sua realizzazione negli anni '50 del '900, sono state formate per dare una distribuzione di valori "statistica".⁸

Si osserva infatti in letteratura⁹ che «per quanto aleatori possano essere i suoi dettagli di passaggio, *Gesang* è essenzialmente una composizione seriale altamente determinata» e che le matrici iniziali individuabili negli appunti preparatori hanno un notevole impatto sulla forma e sui dettagli del lavoro.

Data una serie di valori 3716524, determinante matrici 7x7, si distribuisce ciascun valore di tale serie come primo valore di ciascuna di sei matrici successive. Si ricorre poi al concetto di "ciclo intervallare" e di "spostamento" "shift" di valori secondo una aritmetica modulo 7 e rifacendosi al concetto proposto da Pierre Boulez di funzione di funzione. Nella prima matrice, il ciclo intervallare nella rotazione dei valori è nullo: tutte le colonne riportano, cioè, il primo valore corrispondente nella prima riga. Aumentando il ciclo intervallare progressivamente, nelle matrici successive si ha una "rotazione" di valori della serie data dalla prima riga della prima matrice, riportate nelle colonne. Si vede quindi che la prima colonna della seconda matrice ha i valori 7165243, i valori, cioè della serie della prima riga della prima matrice, riportati cominciando da sette. Nella seconda matrice, partendo da uno, il ciclo intervallare è due e quindi si ha 1547623, nella terza matrice il ciclo intervallare è di tre e quindi cominciando da sei si avrà, 6412753 e così via. I valori delle colonne successive nelle matrici dalla due e seguenti sono dati da uno "shift", uno spostamento di valori rispetto alla prima riga della matrice precedente. Nella seconda matrice, partendo dal valore 7 come primo valore della prima riga, si ha rispetto alla prima matrice uno spostamento di valori di quattro unità; nella terza matrice uno spostamento di una unità rispetto alla matrice precedente, nella terza matrice uno spostamento indietro di due unità rispetto alla seconda matrice e così via.

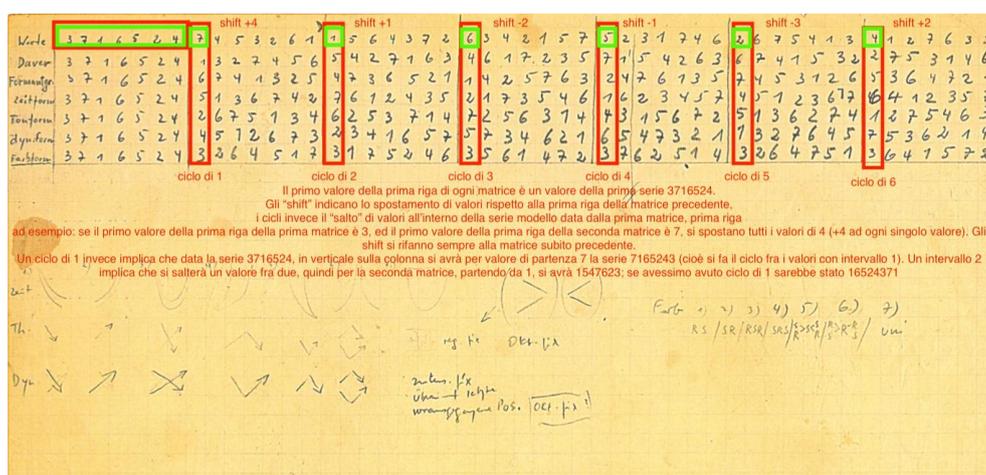


Fig. 2. – Dagli appunti di *Gesang Der Jünglinge*, annotazioni circa i criteri di realizzazione delle sette matrici 7x7. Ad ogni riga della matrice è assegnato un parametro musicale. Riproduzione del foglio di appunti (C) 2001 Stockhausen-Verlag; annotazioni dell'autore.

⁸ DECROUPET, Pascal, UNGEHEUER, Elena, *Through the sensory looking-glass: the aesthetic and serial foundations of Gesang der Jünglinge*, in «Perspectives of New Music», vol. 36, n. 1 (W 1988), Seattle, pp. 100-101.

⁹ TOOP, Richard, *Stockhausen's electronic works; sketches and work-sheets from 1952-1967*, in «Interface», vol. 10 (1981), p. 176 (traduzione in italiano dell'autore).

La “natura non ripetitiva” dei valori così ottenuti, letti nelle righe delle matrici, è il principio estetico della permutazione “statistica” applicato in *Gesang Der Jünglinge*. Nella figura sono riportate le assegnazioni al “valore”, “durata”, “gruppi formanti”, “forma temporale”, “forma delle altezze”, “forma dinamica”, “forma timbrica” (queste ultime rappresentati le forme evolutive del suono nel tempo e appuntate in calce alla pagina di schizzo come tendenze o combinazioni).

LUCA BIMBI

ANALISI INSIEMISTICA-STRUTTURALE DI DREI KLAVIERSTÜCKE OP. 11, N. 1 DI ARNOLD SCHOENBERG

The image displays a musical score for three piano pieces by Arnold Schoenberg, Op. 11, No. 1, with extensive analytical annotations. The score is divided into five systems, each representing a different piece or section. The first system (measures 1-5) is marked 'Mäßig (♩ = 66)' and 'p'. The second system (measures 6-10) includes 'rit.' and 'langsamer' markings. The third system (measures 11-13) is marked 'viel schneller' and 'ppp', with a note 'mit Dämpfung (3. Pedal)'. The fourth system (measures 14-16) includes the instruction 'Die Tasten tonlos niederdrücken!' and 'langsam'. The fifth system (measures 17-22) is marked 'sehr langsam'. The score is annotated with various symbols and lines: red circles and arrows highlight specific notes and intervals; blue and green lines trace melodic and harmonic paths; dashed boxes enclose specific chordal structures; and labels such as 'T(0)', 'T(3M)', 'IR', and 'T(2m)' identify particular tonal or intervallic elements. Performance instructions like 'ohne Ped.' and dynamic markings like 'sf' and 'p' are also present.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with various performance instructions and markings:

- System 1 (Measures 23-27):** Marked with *rit.* and *Mäßig*. Includes dynamics *f* and *p*. Annotations include a blue box around measure 23, a yellow oval around measure 24, and a large grey oval encompassing measures 25-27.
- System 2 (Measures 28-30):** Marked with *rascher* and *langsam*. Includes dynamics *p* and *f*. Annotations include a dashed blue oval around measure 28, a green oval around measure 29, and a large purple oval around measure 30. A red circle highlights a specific note in measure 30.
- System 3 (Measures 31-35):** Marked with *fließender*. Includes dynamics *pp* and *ppp*. Annotations include a large orange oval around measures 31-32, a red circle around measure 34, and a red circle around measure 35.
- System 4 (Measures 36-38):** Includes dynamics *p cresc.*. Annotations include a green oval around measure 36, a red circle around measure 37, and a red circle around measure 38. Labels *T(0)* and *T(3m)* are placed above the staff.
- System 5 (Measures 39-40):** Includes dynamics *ppp* and *p*. Annotations include a red circle around measure 39, a red circle around measure 40, and a large blue oval around the right-hand part of measure 40.
- System 6 (Measures 41-42):** Includes dynamics *pp*, *sf*, and *f*. Annotations include a red circle around measure 41, a red circle around measure 42, and a large blue oval around the right-hand part of measure 42.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in orange, red, and green highlight specific musical phrases and chords. Performance markings such as *f*, *pp*, *ff*, *p*, *sf dim.*, and *cresc.* are present. Specific performance instructions include *martellato ohne Ped.* and *p gebunden*. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, and 64 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

GUGLIELMINA TIERI LABONIA VERARDO

*QUELLA FIAMMA DI PUREZZA E DI AMORE ROMANTICO:
LA ECCELSA PIANISTA E GRANDE INTERPRETE
CHOPINIANA IDA BOSISIO*

Una protagonista, sinora sconosciuta al mondo accademico-musicale italiano, di quella tendenza della seconda metà dell'Ottocento volta alla rinascita della "Musica Strumentale Pura", nonché della corrente Neoclassica: la pianista e grande interprete chopiniana Ida Bosisio (Milano 1867 – Roma 1951).

Il breve saggio, qui offerto all'attenzione degli studiosi, è frutto di un atto d'amore verso un'eminente concertista, madre dell'insigne docente di pianoforte della autrice, di chi, cioè, ha dato corpo al desiderio di recupero del di lei talento e al riscatto della sua parabola poetica, artistica, culturale e umana, atto d'amore non privo di difficoltà, ma sorretto dalla volontà di strappare all'oblio sia la illustre Interprete chopiniana, sia quella parte, non minima, di notizie concernenti la valorizzazione dell'evoluzione della musica italiana tra fine Ottocento e prima metà del Novecento.

Desidero, prima di tutto, esprimere la mia gratitudine al maestro Aldo Mantia, protagonista del mondo culturale romano del Novecento, e mio insigne docente di piano: la sua scienza della musica, la espressività poetica dell'esecuzione pianistica, l'apostolato educativo, sue vere passioni, riuscì a trasmetterle agli illustri e numerosi discepoli, compresa me, che al concertismo, alla storiografia musicale e alla didattica ho dedicato tanta parte dei miei studi e della mia vita. Lo ringrazio inoltre, perché, con la squisita disponibilità dei galantuomini e la delicata sensibilità dell'artista, egli acconsentì subitaneamente consegnare alla scrivente, unica fra i suoi discepoli, alcuni rari documenti concernenti la sua amata madre, documenti che mi permisero di comporre un profilo adeguato della concertista vissuta in Italia fra gli ultimi anni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, tra Milano e Roma, con il ritrarre prima la iniziale formazione culturale e umana della fanciulla nel capoluogo lombardo, e poi con il dedicarle una ricostruzione storica e suggestiva del contesto sociale e culturale della Roma del Novecento, in cui, da adulta, ella si perfezionò in letteratura pianistica, si sposò e visse quindi la maggior parte della sua vita, sino al 1951, dimostrando una notevole longevità, per quegli anni. La musica e la sua dottrina, infatti, nella famiglia Bosisio-Mantia, erano considerate non un *labor improbus*, ma un patrimonio vivo, da trasmettere nella 'dimensione orale' e nella prospettiva di uno 'scambio concreto' di esperienze con gli ascoltatori e i discepoli, anziché tesoro da archiviare nel distillato critico ma freddo di un testo a stampa. La Bosisio ci ha dato, nella vita e nell'opera, una lezione di moralità e di coerenza, che forse rischiò di apparire provocatoria, in un paese in cui, dalla celebrazione, enfatica, della classicità, si era passati, in pochi anni, alla denigrazione altrettanto superficiale e retorica degli studi classici e delle opere musicali del passato.

Nata nel 1867 a Milano, Ida Bosisio apparteneva a un'agiata famiglia della buona borghesia lombarda. Iniziò a studiare il piano come *enfant prodige*, con grande gioia dei genitori, sì che poté eseguire appena decenne il *Primo Concerto per pianoforte* di Beethoven, per piano e orchestra, nella sala del Liceo ambrosiano. Frequentò il corso di Pianoforte proprio qui, in uno dei cinque Istituti musicali esistenti allora in Italia, dove si mise a lavorare con serietà, iniziando a diventare per davvero una grande pianista, anziché rimanere una *ex-enfant prodige*, una dilettante insomma, anche se dotata di un immenso talento naturale: gli effetti della dottrina disciplinare! Tutto ciò non dovrebbe avere molta importanza per me, ma occorre invece ricordarlo, poiché la Bosisio rivelerà, nelle future apparizioni pubbliche e private, un approfondimento dialettico, una maturità interpretativa, una coscienza critica e lungimirante che sbalordiranno l'ampio raggio di ascoltatori, i quali davano per certo che la *ex-fanciulla-prodigio* ormai non avesse più nulla di nuovo da dire. Sottolineo che gli studi della nostra artista la chiamavano a una creatività teorica e pratica, e quindi ho potuto avanzare audaci congetture e interpretazioni polivalenti circa la questione della sua formazione e della sua educazione intellettuale e metodologica nell'istituto milanese.¹

Non ancora diplomata, fu in grado, di sostituire, con grande temperamento e perizia, nella didattica pianistica, il suo maestro Disma Fumagalli, assente per ragioni artistiche dalla Scuola. Ottenne così una lusinghiera lettera di lodi da parte del maestro Antonio Bazzini, allora Direttore dell'illustre Liceo, dove trascorsero il periodo di studio (o parte di esso) i più insigni artisti della *nouvelle vague* musicale italiana, da Mascagni a Bossi, a Puccini, a Tirindelli, a Perosi.

Tra il 1882 ed il 1885 l'artista fu spesso ospite di salotti musicali lombardi, tra i quali spiccava quello famoso della contessa Maffei, che d'estate, prima di lasciare Milano per la consueta villeggiatura ai monti, soleva riunire gli amici per delle storiche *soirées* musicali, in cui la giovane Bosisio era una delle maggiori attrattive, insieme con la violinista Teresina Tua e il soprano Teresa Stolz, celebre interprete di Verdi. Nel medesimo salotto la Bosisio ebbe occasione di incontrare Boito, Eleonora Duse, Paolo Tosti e altre figure importanti. A corteggiare l'artista, appaiono, inoltre, tanti personaggi illustri, come – primo fra tutti – il poeta Gabriele D'Annunzio.



Fig. 1. – Foto in piccolo del ritratto della Bosisio, risalente all'anno 1885 (dall'epistolario della pianista).

¹ Cfr. TIERI LABONIA VERARDO, Gugliemina, *Alessandro Pesenti, uno dei protagonisti indiscusso del primo Rinascimento musicale europeo*, in DE SALVO FATTOR, Salvatore – ROSTIROLLA, Giancarlo (a cura di), *Tientalora: studi per Francesco Luisi in occasione del suo 80° compleanno* Roma, Ibimus, 2023, p. 514, *passim*.

Il sorgere dell'amore nacque da un'aprile giornata di marzo dell'anno 1887, mattina in cui, come di consueto, la fanciulla si recava a lezione di piano, pur se aveva conseguito il diploma a Milano negli anni precedenti, e precisamente nel 1884, accompagnata dalla affettuosa madre. Attraversava per questo piazza Barberini, costeggiando la magnifica statua del Tritone. Vi era nell'aria un'atmosfera di dolce serenità, che inebriava, con gli effluvi dei vicini giardini, i vari passanti, tra i quali appariva Gabriele D'Annunzio. Costui sostava, spesse volte, proprio accanto alla fontana del Bernini allo scopo di ammirare, sia pure di lontano, quella giovane pensosa creatura già così esperta nell'arte del pianoforte, delicata immagine di bellezza milanese, dotata

di profondi occhi neri, colorito roseo, folti capelli scuri raccolti elegantemente sul capo, sorriso eloquente e significativo (Fig. 1). È certo che D'Annunzio inoltrò delle vere proposte di matrimonio alla Bosisio, ottenendone tuttavia risposte secche, assolutamente negative da parte della madre di lei, la prima a essere consultata. E questa costituì una delle rare volte, se non l'unica, proposta di matrimonio, inoltrata a una donna, da parte del poeta. Fu così che il Vate si dedicò, nella estrema tristezza in cui era prostrato, alla sua ispirazione poetica, scrivendo per lei varie composizioni, tra le quali emergeva la delicata poesia, intitolata *Rondò di marzo*, trapelante la suggestiva atmosfera della tiepida primavera romana dell'anno 1887 (Fig. 2). A questa si aggiunge – tra gli altri – un altro autografo del Vate, che, a margine di una foto di un chitarrista, la commenta con una sonora frase: «G. D'Annunzio guitarrista fallado», ossia chitarrista mancato, dimostrando così una buona dose di auto-ironia.

Rondò di Marzo

Quante volte tu mi mattina
 chiedi e frepdi io l'aspetto!
 Ma ancora nell'uno letto
 ride ai sogni matutini.

Su la piazza Barberini
 s'apre il ciel, zaffiro schietto;
 il Tritone del Bernini
 leva il candido suo getto.

I nudi olmi a' Cappuccini
 metton già qualche rametto:
 senton giungere il bisbetto
 de' meriggi marcolini...

Come il cuor borbacchi su petto
 se colui vedo, che aspetto,
 in un' tiepidi mattina!

Marzo, 1887. — Gabriele d'Annunzio

Fig. 2. – Foto autografata della poesia, dedicata alla fanciulla, *Rondò di marzo* di G. D'Annunzio, marzo 1887 (dall'epistolario della pianista).

Alle pareti della casa romana della pianista sorridevano, vivi e parlanti, i vari ritratti a lei dedicati dai maggiori pittori dell'epoca, come il napoletano Esposito, per esempio, che effettuava, secondo D'Annunzio, i più bei dipinti

che si realizzavano a Roma in quegli anni '80-'90. Il poeta stesso soleva assistere spesso alla creazione delle tele nello studio del pittore, dove la Bosisio, per nulla imbarazzata, 'posava' più volte, per un ritratto, mostrando una fiera espressione nel volto, pur nella purezza dei lineamenti e nella semplicità quasi infantile della fisionomia.

E qui occorre ricordare che, quando la fanciulla si diplomò a Milano tre anni prima, nel 1884, ricevette dal maestro Antonio Bazzini, direttore del Conservatorio, due Gran Premi e una medaglia d'argento, conseguendo così la più alta onorificenza che l'Istituto milanese concedeva ai propri allievi. Richiamo, a questo proposito, la diversa importanza della nuova situazione didattica, instaurata dal Bazzini nell'istituto, notevolmente differenziata da quella precedente, incapace, evidentemente, di trasmettere quei tesori di analisi, di ricerca e critica, teoria musicale armonico-compositiva, storia e contrappunto polifonico, come quella offerta dal maestro bresciano, divulgatore in prima linea del valore puro della musica strumentale, insieme col napoletano Giuseppe Martucci e il romano Giovanni Sgambati.

Ebbe inizio in tal modo la subitanea carriera concertistica della fanciulla, *iter* che si svolse in Austria, Germania, Russia, oltre che in tutta Italia, con lusinghieri successi. Posso aggiungere, tra le positive critiche pervenute alla Bosisio, le seguenti: «...agile e chiara scrittura, pregi non comuni di forma, interessanti colori armonici...» leggo in L. Rocca, «Il Pensiero musicale», Bologna; e ancora «...esecutrice agguerrita alla tecnica e disciplinata a studi rigorosi...», in G. Pannain, (e questo giudizio è particolarmente significativo, poiché puntualizza perfettamente il rigoroso percorso degli studi superato dalla fanciulla), «Accademia Napoletana», Roma; e per concludere: «...sensibile temperamento.. la precisione granitica e la scioltezza della tecnica assumono un grado di fluidità ...tocco nitido e vellutato...», in A. Zaiotti, «Gazzetta di Venezia», Conservatorio "Benedetto Marcello", Venezia. Esiti encomiastici, dunque, che aveva previsto il maestro romano Giovanni Sgambati, quando in un lontano giorno del 1883, la ascoltò in un saggio al Conservatorio ambrosiano, in cui la sedicenne eseguì, oltre il *Concerto per piano e orchestra in fa minore* di Henselt, quello in sol minore dello stesso Sgambati, con direzione di Carlo Andreoli.

In quest'occasione l'illustre compositore, folgorato dalla tempra della giovane concertista, dichiarò che ammirava in lei un'eccezionale maturità tecnica, non scissa da una passione evidente e da un fremente temperamento romantico, e che si riprometteva pertanto di invitarla a Roma per eseguire il suo concerto sotto la sua direzione. Egli da allora tenne la sua attenzione costantemente viva e accesa sulla ventenne pianista e riuscì così a ottenere, dopo qualche tempo, il suo trasferimento nella capitale, con immensa soddisfazione della di lei famiglia. Qui la Bosisio, già interprete anche di compositori coevi, come Stefano Golinelli e Niccolò Van Westernhout, divenne ben presto il centro dell'attenzione dell'*élite* romana. Fu così che la stessa Regina Margherita, sollecitata dallo Sgambati, la volle ospite in molte delle *soirées* musicali ch'ella organizzava di persona, dimostrando la sua profonda passione nel settore. Erano i tempi del regicidio del Re sabauda Umberto I; sua maestà la Regina, avendo saputo dalla stessa giovane artista dei suoi ricorrenti incubi notturni, concernenti proprio quel giorno del regicidio, la pregò, notevolmente turbata, di eseguire il *Notturmo in re bemolle*, dal pensoso lirismo, caro a Fryderyk Chopin; brano che la Bosisio interpretò più che egregiamente, dimostrando il suo orientamento artistico sin d'allora, essendo ormai abituata a

suonare alla presenza di sovrani. Tra questi appariva l'Imperatore Don Pedro del Brasile, malato di un morbo incurabile, il quale provava un acuto sollievo nell'ascoltare per qualche ora le composizioni di grandi compositori. A costoro, si aggiungevano i frequenti inviti di alti personaggi del mondo europeo e russo, come il caso della stessa Zarina, la quale, entusiasta dell'arte della giovane italiana, fece infinite pressioni sulla pianista perché si trasferisse alla Corte dello Zar a San Pietroburgo, in Russia, non ottenendo tuttavia alcun esito positivo.

A tentare di attuare questo progetto venne chiamato un eminente pianista di fama internazionale, Anton Rubinstein, che l'aveva già ammirata in indimenticabili concerti all'estero, cioè a Vienna, Salisburgo, in Francia e Germania.

In realtà la fanciulla preferiva circondarsi di normali amici e amiche, per cui rifiutò queste strabilianti occasioni, preferendo relazioni più semplici, come quella con la nota musicista Teresina Tua, la più insigne violinista italiana dell'ultimo Ottocento-primo Novecento, con cui aveva stretto un rapporto musicale e affettivo straordinario, destinato a durare sino agli ultimi anni della sua vita. Celebri son rimaste le *soirée* musicali offerte dalle due giovani artiste alla regina Margherita in Palazzo Reale prima e poi in Villa Savoia, a Roma, perfettamente affiatate nell'interpretazione di sonate per violino e piano del repertorio Classico e Romantico.

Vari anni più tardi la Tua, ormai più che adulta, scriverà in un'epistola, risalente all'anno 1927, esprimendosi in tal modo:

Il più grande merito della Bosisio è stato quello di depurare tutto il vieto repertorio pianistico ottocentesco, bandendo da esso, in modo assoluto, le Fantasie, le Parafraasi e le Variazioni su temi di opere liriche, e riuscendo a imporre al pubblico le musiche originali di D. Scarlatti, Mozart, Bach, Clementi, Beethoven, Chopin.

Provvista di una tecnica prodigiosa, la fanciulla poco più che ventenne soleva suscitare autentici deliri di entusiasmo nel pubblico. Non era tanto la tecnica che prevaleva, però, secondo la Tua, bensì la 'trasparenza' dell'esecuzione, lo stile apollineo e cristallino, alieno infine dai 'fronzoli' tardo ottocenteschi, che deturpavano solitamente le opere pianistiche, come ho già accennato. Tra gli innumerevoli giudizi lusinghieri ricevuti dalla Bosisio, questo appare decisamente il più perfetto e calibrato, uno dei più veritieri che si sia mai affermato sulla sua arte pianistica, così poetica e nello stesso tempo, così innovativa e straordinariamente 'agile' dal punto di vista virtuosistico, anche nelle opere di Fryderyk Chopin. A questo proposito, rammento che la Storia dell'Interpretazione di Chopin si deve effettuare soprattutto su incisioni discografiche e, ovviamente, con l'ausilio delle partiture musicali. Ebbene di nessuno Autore, come di Chopin, abbiamo esecuzioni risalenti tanto addietro nel tempo, nonché una massa di interpretazioni altrettanto vasta e ampia, da cui possiamo controllare molti vecchi giudizi, pieni di fantasiose e velleitarie metafore, ma anche di validi, concreti e precisi assiomi. Così possiamo tranquillamente affermare come due dei maggiori interpreti di Chopin del Novecento siano Wladimir de Pachmann (1848-1935) e Oreste de Rubertis (1893-1930), entrambi coetanei all'incirca della Bosisio e insigni docenti del figlio Aldo.

È noto che a partire dalla metà dell'Ottocento circa, tutti i pianisti attivi in Europa in ambito concertistico furono interpreti di Fryderyk Chopin; tra questi troviamo Anton Rubinstein, Liszt, von Bülow e Tausig da un lato, i quali tendono a enfatizzare la *grandeur* del polacco; dall'altro lato appare un gruppo

di pianisti, come Arabella Davison, Clara Wieck-Schumann, Clauss Szarvady, etc., che vedono invece in lui il poeta elegiaco e il compositore da salotto. Costoro infatti considerano come eccentrici, malati, morbosi certi aspetti della armonia del polacco. E non hanno torto, dato che vanno pazzi per la sanissima stupidità armonica dei vari Herz e Kalkbrenner! Da queste radicali prese di posizione, tuttavia, si era allontanata la Wieck precedentemente, con il comporre varie opere pianistiche in puro stile di un primo romanticismo, tra le quali emerge il suggestivo *Concerto per piano e orchestra in la minore op. 7*, che, guarda caso, si avvicina allo stile emotivo del polacco. Non abbiamo purtroppo incisioni di questo gruppo di pianisti, della corrente, cioè, 'intimistica' chopiniana, né della Bosisio, ma possiamo desumere la loro visione estetica dalle revisioni del tempo e dalla letteratura critica; in quest'ultima troviamo la spasmodica ricerca del 'pittresco' in Chopin, nonché il rifiuto di considerare musica 'vera' alcune sue pagine (appunto quelle ritenute 'morbose'). Nelle revisioni si trovano invece modificazioni virtuosistiche della scrittura, delle didascalie, e correzioni accademiche dell'armonia e del fraseggio. Ebbene, la nostra Bosisio dimostrò di non appartenere a nessuno di questi gruppi di interpreti. Piuttosto, si avvicinava alla corrente del Neoclassicismo, nell'interpretazione chopiniana, di un Horowitz, capostipite della linea suddetta, che si portava dietro l'ultimo epigono del romanticismo, il russo Sergei Rachmaninoff; al pianoforte Sergei si dedicherà nella seconda parte della sua vita, (nella prima parte, infatti, si era dedicato alla direzione d'orchestra come dimostrano le esibizioni in vari concerti, come il celebre *Primo Concerto per pianoforte e orchestra* di Johannes Brahms, concerto rimasto inobliato nella storia dell'incisione della musica ottocentesca), abbracciando appunto il Neoclassicismo di Vladimir Horowitz, corrente estetica e stilistica che influirà senza dubbio sull'interpretazione degli autori barocchi e classici, tornati in auge, come Bach, Mozart e Beethoven, nonché sul 'ritorno del virtuosismo' in pagine dello stesso Chopin. È il caso della *Barcarola in fa diesis maggiore op. 60*, risalente agli anni 1845-1846, in cui il polacco esplora tutte le ardue implicite sonorità offerte del brano in questione, tramite modulazioni cromatiche complesse, e trasferendolo pertanto in un vero pezzo da concerto, lungi dalle banalità sdolcinate delle barcarole dei gondolieri veneziani, da cui purtuttavia aveva tratto ispirazione. Ritorno del virtuosismo appunto, come dimostrò la Bosisio, laddove il suo fraseggio asciutto e la forte energia di certi suoi velocissimi passaggi si basavano su indicazioni autentiche dell'autore: vedi le didascalie originali "con forza", "energico", "fortissimo" "pesante", ecc.; testimonianza questa di indubbio rigore filologico, dunque, tipico del Neoclassicismo. È d'altronde possibile che la scarsità di documenti ci può indurre a una valutazione ingannevole dell'interpretazione chopiniana in Bosisio: ma non al confronto con quella di Sergei Rachmaninoff (nato, come Cortot, tra il 1870 e il 1880), che si rivela, talvolta, fosco, cupo, dal lirismo febbrile, nell'eseguire le pagine del polacco, al contrario dell'italiana, che mantiene uno stile neoclassico nelle sue esecuzioni, in specie nella 'uniformità dinamica' dei brani secondo l'originale grafia dell'autore, evolvendoli poi in un secondo momento, come faranno Ferruccio Busoni, Wilhelm Backhaus, Arturo Benedetti Michelangeli, Carlo Zecch, Dinu Lipatti.

Anelli questi di una tradizione preziosa, che prevede l'interpretazione di brani particolarmente spigolosi, come alcuni *Preludi*, *Studi* e *Notturmi*, la *Polacca brillante*, le quattro *Ballate*, l'impressionante *Sonata n. 3 in si minore op. 58*, i due strabilianti *Concerti*, gli *Scherzi*, ecc. Fra tutti questi esecutori,

Vladimir Horowitz emerge, in particolare, per il recupero dei valori metastorici, riacquistando, tra l'altro, il 'fraseggio' di natura vocalistica nelle pagine del varsoviense, come si evince dall'incisione della sua *Polonese-Fantasia*, risalente, più o meno, agli anni Cinquanta. Questi musicisti, e altri successivi (come Geza Anda, Vladimir Ashkenazy, Sviatoslav Richter, ecc.), partendo inizialmente da posizioni neoclassiche, pervengono dunque a interpretazioni chopiniane di grande valore,² comprendenti il lato emotivo del varsoviense: per il polacco, infatti, non esistono dubbi sul potere fortemente emotivo della sua musica; basterebbero semplicemente alcune sue didascalie a dimostrarlo: 'appassionato', 'con duolo', 'languido', 'con molta espressione' o 'sfogato' tanto caro a Gide. Alcune delle esecuzioni dei suddetti interpreti, poi, trascendono il momento storico in cui sono nate (come ho detto dianzi), per conseguire un valore assoluto, come nel caso del già menzionato Horowitz, ma anche della nostra Bosisio, il cui suono talvolta non ha tanto la qualità di 'leggerezza carezzevole', né l'arrendevolezza dello stile 'vellutato' tipico dei primi romantici (come il caso di Anton Rubinstein) ma è una lezione di stile, una dimostrazione di grandezza da lasciare quasi senza fiato (secondo Mantia), di una tecnica assolutamente irreprensibile, nell'affrontare brani estremamente difficoltosi, come il magistrale *Scherzo in si bemolle minore*, la spinosa *Sonata in si minore* di Liszt o l'*Andante spianato e Polacca brillante* ancora di Chopin, o le *Sonate* seconda e terza, veri scogli esecutivi, o la decantata *Ballata in fa minore* op. 52, n. 4 e tante opere ancora della maturità del polacco, incisioni che presentano tutte un'interprete orientata e sicura, rivelante non rari picchi di altissima ispirazione. È da sottolineare che anche il grande organista Marco Enrico Bossi, suo vecchio compagno di Conservatorio a Milano, la pensava alla medesima maniera, in una delle tre lettere a lei indirizzate durante il viaggio di navigazione sull'oceano Atlantico diretto da New York al porto di Le Havre nell'anno 1925.³ Come si vede, il grande gruppo delle interpretazioni

² Si vedano a titolo esemplificativo: DENT, Edward J., *Ferruccio Busoni: A Biography*, Londra, Oxford University Press, 1933; SEROFF, Victor I., *Rachmaninoff*, Londra, Cassell & Company Ltd, 1951; PANIGEL, Armand, *L'Oeuvre de Frédéric Chopin: discographie générale*, Parigi, Editions de la Revue Disques, 1949, monumentale opera patrocinata dall'Unesco, *et alia*.

³ Occorre rammentare che Marco Enrico Bossi (1861-1925) apparteneva a una rinomata famiglia di organisti lombardi. Ricordo che dal 1895 al 1902 fu direttore del Liceo civico musicale "Benedetto Marcello" a Venezia, avendo tra gli allievi G.Fr. Malipiero, il quale lo seguirà al Civico Liceo di Bologna, quando il Bossi nel 1903 vi sarà nominato direttore; dal 1916 al 1922 subentra alla direzione del Liceo "S. Cecilia" a Roma. Famoso concertista d'organo (Verdi lo qualifica come 'il più grande organista di Europa'), il Bossi contribuì alla diffusione del Movimento Ceciliano. La prima Società di Santa Cecilia fu fondata, grazie alle instancabili cure di Franz Xaver Witt, durante il Congresso di Bamberg del 1867 ed ebbe sede a Ratisbona; si diffuse poi in Italia come corrente di Riforma della musica Sacra, in reazione al secolare abbandono del canto gregoriano e di quello polifonico. Il *Metodo Teorico-Pratico per Organo* op. 105 – redatto assieme al Tebaldini, che curò le parti relative alla storia dell'organo, al canto gregoriano e alla polifonia – venne pubblicato, a partire dal 1893, in dispense annesse al periodico «Musica Sacra». Esso divenne il primo mezzo di omologazione per lo studio dell'organo mai apparso prima d'allora in Italia, in grado di fornire agli organisti una visione completa del loro strumento, sia dal punto di vista culturale che da quello tecnico-interpretativo. Va da sé che il Bossi fece parte di quel 'Pionierato Strumentale Italiano' cui partecipavano il Martucci, lo Sgambati, il Bazzini, la Bosisio, etc. Inoltre, non si contano i successi ch'egli ottenne nella didattica e nella direzione di vari Licei

chopiniane della Bosisio risale al quindicennio successivo la Prima guerra mondiale, nel corso del '900, registrazioni queste che raggiungono (a nostro avviso, con l'ausilio delle partiture) la pienezza della validità e le più alte realizzazioni sonore: la pianista dimostra di aver trovato perfettamente il suo *ubi consistam*, ossia il suo collocamento stilistico in codeste opere della piena maturità chopiniana (questa è anche l'opinione del Bossi, come ho detto dianzi). Ella, infatti, compone armonicamente i tentativi e le aspirazioni di tutto il suo percorso creativo, raggiungendo finalmente un equilibrio fra le alte vette della grafia e dei nascosti angoli optativi del polacco da un lato e la sua eccezionale potenza evocativa e interpretativa dall'altro, operando così una profonda e decisa "Intensificazione", più che una "Chiarificazione", del linguaggio del varsoviense.



Fig. 3. – Il maestro Marco Enrico Bossi in una rara foto del 1897, scattata dai fratelli Vianelli di Ve. durante la Sua Direzione del Civico Liceo Musicale 'Benedetto Marcello' di Venezia (1895-1902); la dedica è indirizzata all'amico, M^o Raffaele Frontali, insigne violinista e docente di violino al Liceo. La foto è tratta da: TIERI LABONIA VERARDO, Gugliemina, *Il Civico Liceo Musicale "Benedetto Marcello"*, in *Annuario del Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello"*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1977, p. 56.

Ma riprendiamo ora il filo del discorso interrotto, tornando ai primi anni del ventesimo secolo. Il giorno 26 aprile del 1902, alla presenza della più raffinata élite romana, la artista si esibì a Roma, nella rinomata Sala Umberto, in un impegnativo programma, in cui apparivano, oltre Spontini (*Ouverture dell'Olimpiade* per orchestra), il *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* di Ciajkovskij e il *Concerto per pianoforte e orchestra in sol minore* op. 10 di Giovanni Sgambati. L'evento ebbe inizio alle tre del pomeriggio; il prezzo del biglietto era molto elevato. Ciononostante, al termine del Concerto, lo sceltissimo

Musicali della Penisola. Cfr. PARIBENI, Giulio Cesare – ORSINI, Luigi – BONTEMPELLI, Ettore, *M.E. Bossi il compositore-l'organista-l'uomo-l'organo in Italia*, Milano, Erta 1934; MOMPPELLIO, Federico, *Marco Enrico Bossi*, Milano 1952, Hoepli; MIOLI, Piero (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925)*, Bologna, Clueb, 2012.

pubblico cadde in ovazioni deliranti, estasiato dall'arte della giovane esecutrice, tant'è che, per vari giorni, non si fece altro che parlare a Roma dello straordinario evento musicale. Lo testimoniano svariate e interessanti critiche, come le seguenti: «ella ha saputo mettersi in piena comunicazione spirituale con la folla, che è stata trascinata alla richiesta di numerosi pezzi fuori programma. La Bosisio insomma ha conquistato un posto di prima fila fra i nostri pianista»⁴ e ancora Domenico Alaleona: «ha conquistato il pubblico della sala Umberto per le sue qualità di chiarezza, di efficacia espressiva valentissima artista»⁵ e inoltre «mirabile sicurezza, impeccabile virtuosismo, vigore e sentimento: queste le eccezionali qualità della Bosisio».⁶



Fig. 4. – Foto locandina del 26 aprile 1902 a Roma, Sala Umberto, concernente il concerto della Bosisio, presentante il famoso *Concerto in sol minore per pianoforte e orchestra* di Giovanni Sgambati (dall'epistolario della pianista).

È chiaro che il *Concerto* di Sgambati era stato preceduto da una lunga e solida preparazione. Per giorni e giorni l'illustre Maestro seguì accuratamente la sua allieva nell'antico palazzo romano Calabrini, e, precisamente, in uno dei vecchi saloni del primo piano, soffermandosi in specie sul suono 'perlé', cioè, terso e limpido, che la giovane doveva far uscire dalla tastiera del Pleyel messo a sua disposizione nel palazzo. Cosa che ella effettuava perfettamente bene.

È da aggiungere inoltre, in questo luogo, per amore di precisione, che Giovanni Sgambati, allievo di A. Barbieri, si perfezionò con Liszt, di cui eseguì per la prima volta il *Concerto in mi bemolle per pianoforte e orchestra* a Roma e diresse, dello stesso autore, la *Dante-Symphonie*; oltre al *Concerto in sol minore per pianoforte e orchestra* op. 10, egli compose la *Sinfonia in Re minore* op. 11, il *Te Deum per orchestra e organo* op. 21, due *Quintetti* op. 4 e 5, un *Quartetto* op. 12, un *Preludio e Fuga* op. 6, e ancora *Studi*, *Notturmi*, *Preludi*,

⁴ Così scrive Vito Reali in «Rivista Nazionale di Musica».

⁵ Ne «Il Lavoro d'Italia».

⁶ Giorgio Barini ne «Il Messaggero».

trascrizioni per pianoforte di brani di Liszt e Chopin, ecc. Da sottolineare che nel 1877 fondò, con altri musicisti, il Liceo Musicale Romano, che diventerà poi il Conservatorio di “Santa Cecilia”; creò inoltre il Quintetto della regina Margherita, di cui fu pianista, e nel 1893 divenne direttore artistico della storica Società Filarmonica Romana, che vanterà audaci successi artistici e culturali. Nelle sue composizioni concertistiche, sinfoniche e cameristiche si nota la distinzione e la padronanza della Forma (concetto decisamente alieno dal pensiero del coevo Claude Debussy) e il dominio della Tecnica. È chiara quindi la Sua costanza e tenacia nel seguire la Bosisio in una solida preparazione per il Suo *Concerto in sol*.

Ma il maestro aveva già in mente un'altra *tournée* all'estero, e per questo, una piovosa mattina del febbraio del 1902, allorché l'illustre docente finì di ascoltare con compiacimento la prova della ragazza, impegnandosi ancora una volta nell'offrirle i suoi preziosi suggerimenti, rimase pietrificato alla risposta della fanciulla alla sua proposta della *tournée* all'estero: «Non è possibile, maestro...poiché desidero sposarmi al più presto...». L'anziano docente impallidì e balbettando: «Voi siete pazza...non è vero...» chiese lentamente chiarimenti sul futuro sposo. Allorquando la Bosisio ammise che egli era siciliano, il Maestro andò su tutte le furie, sciorinando i consueti pregiudizi sulla razza meridionale, e siciliana in specie: «...non sai che tutti i siciliani sono assassini, mafiosi, violenti; come hai potuto decidere questo passo insensato?...» e se ne andò sbattendo la porta, lasciando allibita la povera giovane. In realtà il fidanzato della trentenne concertista era un funzionario pubblico, essendo avviato alla carriera diplomatica di Ambasciatore, per cui – a quei tempi – sembrava disonorevole o, perlomeno, disdicevole per un funzionario statale avere la sposa in giro per il mondo a fare concerti...Ahimè. Le convenzioni sociali! Che poi erano l'arte di nascondere le cose, di tacerle, di fingere che esse non esistessero. Per generazioni sono state praticate facendo felici Donne e Uomini, ma solo superficialmente. La pianista ne parlò prima con la madre, ottenendo una risposta a dir poco sbalorditiva: «...meglio la solitudine che l'alleanza con qualcuno di un'altra classe, sconosciuto, pericoloso, forse, chissà!...». Se ho tracciato sinora sintetici lineamenti biografici della giovane donna, persino nei più sconcertanti particolari (traendoli dalle pagine di un *Diario* della pianista dell'anno 1902-1903 custodito fra altri diari, presenti nei suoi epistolari conservati, una volta, in casa Mantia), l'ho fatto per inserirla nel contesto sociale e culturale della Italia del primo '900, ponendo in luce certi incongrui valori del trascorso secolo diciannovesimo radicati ancora nella tradizione sociale e nella famiglia, valori che, in parte, neutralizzarono l'emancipazione della Bosisio, ossia quella parte di condizione femminile e di pubblica arte che appartenevano alla sua personalità e al mondo intero.

Cosa che invece non avvenne con la violinista Teresina Tua, prepotente personalità che si fece spazio nella folla dei violinisti (con l'ausilio del primo e secondo marito) e mise a punto i suoi strumenti artistici che affilò in competizioni vincenti con i maschi, allora dominanti *tout court* nel campo concertistico; ospite graditissima degli Stati Uniti e dell'Europa in numerose *tournées*, artista che riuscì a emanciparsi, dunque, col farsi apprezzare, eccezionalmente per una donna, in tutto l'universo conosciuto, decisamente più fortunata della Bosisio nei suoi legami coniugali e nelle convenzioni sociali. Le nozze si celebrarono ben presto, ma posero fine alla splendida carriera della Bosisio. Ebbe così inizio il periodo difficile dell'artista, che male si adattava, all'inizio, a condurre una vita lontana dai palcoscenici mondiali, dai suoi

consueti successi e dalle ovazioni ottenute ovunque. Comunque ella dimostrò un'insuperabile forza d'animo, poiché rimasero senza esito le insistenze dei suoi numerosissimi ammiratori a proseguire l'attività concertistica; rifiutava infatti tutte le offerte, sia pure le più prestigiose, come per esempio quella di una cattedra di pianoforte a Parà in Brasile, offertale dal noto compositore e direttore d'orchestra Carlo Gomes, l'iniziatore della scuola musicale brasiliana, che già nel 1890 la riteneva 'geniale' come pianista.

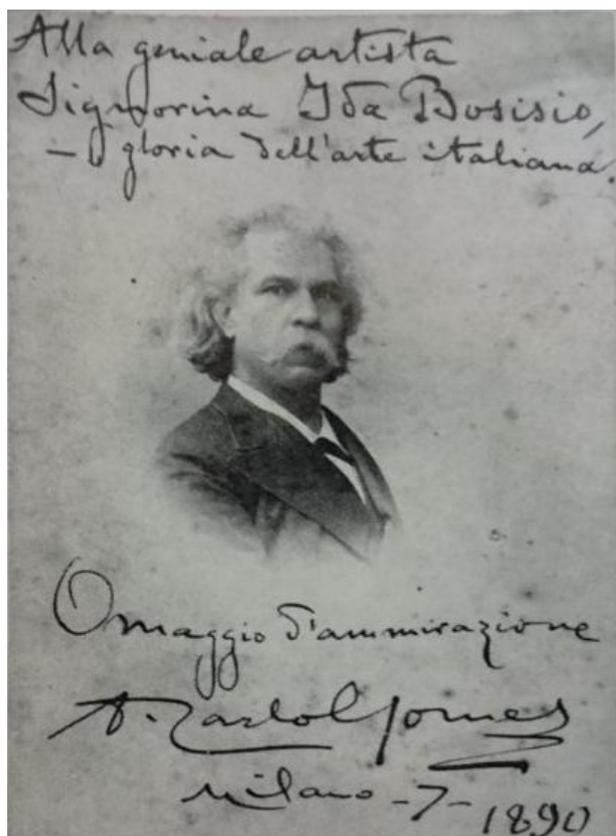


Fig. 5. – Foto del 1890 del brasiliano Carlo Gomes, direttore d'orchestra e insigne compositore, creatore delle Scuola musicale brasiliana, riportante complimenti per la ventitreenne pianista Ida Bosisio, definita 'gloria dell'arte italiana'.

E qui occorre sottolineare che questi episodi della vita della Bosisio rispecchiano, ripeto, uno dei tanti casi di ingiustizia, una specie di discrasia perpetrata nei confronti delle Donne nei secc. XIX e XX, e in specie nei confronti di una talentuosa artista, come la nostra concertista, già al centro di un'attenzione non solo ita-

liana, ma anche europea. Ella avrebbe voluto riprendere, dopo il matrimonio, il suo 'percorso' artistico nelle più prestigiose sale d'Italia e di Europa, nonché di Russia, o sudamericane del Brasile, ma le stupide tradizioni e le anacronistiche convenzioni sociali che legavano le Donne all'Uomo, per tutta la vita, possibilmente immobilizzandole a casa, glielo impedirono.

L'eminente pianista, tuttavia, si dedicava con entusiasmo e dedizione alla educazione musicale dell'unico figlio, Aldo, a cui trasmetterà il suo sapere e la sua Arte con profonda intelligenza, così come a tutti gli altri illustri discepoli che avrà, numerosi, nella sua lunga vita. Aldo, tra l'altro, diventerà uno degli importanti rappresentanti del Futurismo.⁷

⁷ Si veda *L'improvvisazione musicale*, manifesto del Futurismo, scritto *d'emblais* con l'amico Mario Bartoccini, a diciotto anni, nel 1921, Direzione del Movimento Futurista, Milano; Aldo aderì infatti nella sua giovinezza al movimento Futurista, di cui pubblicò il suddetto manifesto relativo all'importanza della improvvisazione musicale, intesa quale 'libera espressione della capacità artistica dello strumentista'. Si veda in Fig. 6 il suo scritto letto dal Marinetti a Roma nel 1921. Da sottolineare che sono pervenute, nei passati decenni, numerosissime Improvvisazioni pianistiche di musiche registrate del maestro, a dimostrazione della bontà delle tematiche esposte nel suo manifesto.

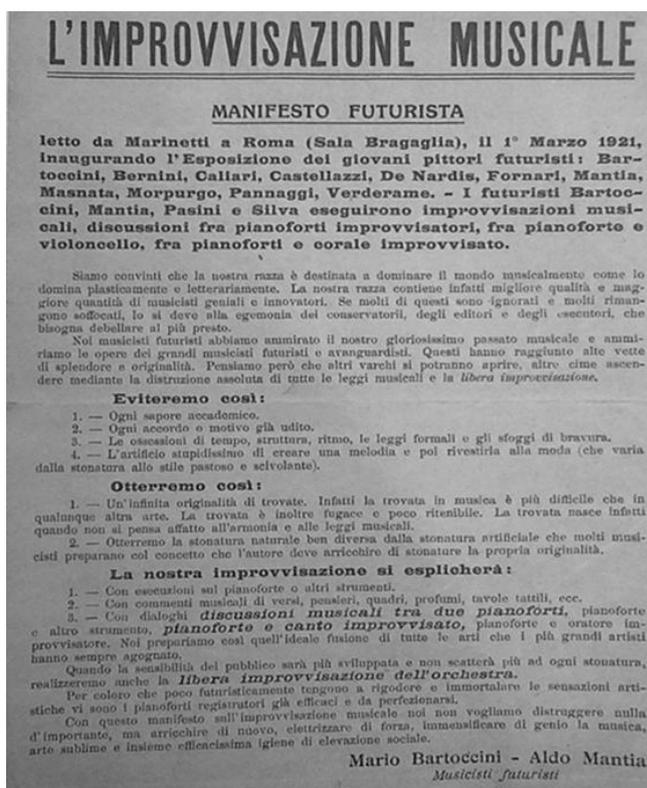


Fig. 6. – Il Manifesto Futurista, *L'improvvisazione Musicale* di Aldo Mantia, Mario Bartocci, letto da Marinetti a Roma il 1° marzo 1921 durante l'inaugurazione dell'Esposizione dei giovani pittori futuristi (dalla collezione privata dell'autrice).

Ella continuava a suonare abitualmente più ore al giorno nella casa romana di via Montesanto, che io conoscevo bene per ragioni di studio, potendo così ammirare i sorridenti ritratti di lei e di altri grandi Artisti, appesi alle pareti, nonché i cimeli, raccolti amorevolmente dal figlio. Costui si rivelerà, poco tempo dopo, eccellente compositore, illustre concertista, creatore eccentrico di am-

mirati *collages* futuristi, titolare di un'importante cattedra di Pianoforte Principale a Parma e al 'S. Cecilia', direttore artistico per quasi un ventennio della meravigliosa "Associazione artistica internazionale di via Margutta" a Roma, faro autentico questa per concertisti mondiali e per personaggi del mondo cultural-musicale della capitale e dell'universo; iniziativa che permise a me ed alla mia famiglia di incontrare, di volta in volta, Nikita Magaloff, Geza Anda e Vladimir Ashkenazy (tutti eccelsi interpreti di Chopin), David Oistrach, Igor Stravinskij, Salvatore Sciarrino, Goffredo Petrassi, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e tanti altri celebri personaggi: Mantia dunque personalità poliedrica e di spicco dell'universo culturale romano del Novecento.

È così che la sua incantevole madre cessò ogni attività concertistica pubblica (ma non privata) nel 1903; ella continuava a suonare alcune ore al giorno nella sua dimora romana, dando vita a memorabili e istruttive lezioni di piano; ma è durante le stagioni invernale e autunnale che casa Mantia si animava, aprendosi a vecchi amici, cui la signora Bosisio offriva le sue perle pianistiche, vibranti di sentimento ancora giovanile, (mi riporto al concetto di 'Viriditas', da me spiegato nelle pagine successive del presente saggio), in brani solistici oppure cameristici, condividendole spesso con l'amica violinista Teresina Tua, con l'esibirsi entrambe nelle *Sonate* di Brahms, Strauss, Franck, Grieg, ma anche non disprezzando ella i creativi componimenti del figlio Aldo, già affermato autore di liriche, balletti, improvvisazioni, suites, pezzi per pianoforte e voce recitante (come il fortunato *Giardino del Ricordo*), ecc. Ed ecco apparire Ufficiali in grande uniforme, aristocratici del Corpo Diplomatico, pittori, poeti e docenti universitari, giornalisti, esponenti dell'aristocrazia romana, nei salotti della casa-museo, di Via Montesanto, dove erano eseguite sino alla mezzanotte le indimenticabili note di Beethoven, Chopin, Liszt, la cui arte –

afferitava la pianista a proposito di quest'ultimo – «era simile a quella della Basilica di S. Pietro di fronte all'arte di un'umile capanna...!!». Ella, infatti, era erede e depositaria di una Scuola Pianistica 'classica', una delle più nobili e pure tradizioni artistiche italiane, poiché trovava le sue radici nel 'pentatonico' gruppo di «Bach, D. Scarlatti, Mozart, Chopin, Liszt», ossia nella struttura speculativa della composizione pianistica, alla maniera di Johann Sebastian Bach, per esempio, nelle *Suites inglesi*, o nei canoni delle *Variazioni Goldberg* o nei meandri contrappuntistici dell'*Offerta musicale* o nelle architettoniche strutture orchestrali dei *Brandeburghesi*... i suoi docenti diretti essendo Disma Fumagalli, Giovanni Sgambati e Franz Liszt (per il periodo del suo soggiorno romano).

Chopin dunque, ancora: la nostra artista dimostra, in queste *soirées* romane del ventennio, di approfondire il rigore filologico, il meticoloso, 'artigianale' lavoro di preparazione, il percorso evolutivo di Chopin, principi posti in evidenza dal Neoclassicismo di già affiorati nel primo decennio del secolo, nella sua interpretazione non solo di brani chopiniani, ma anche di autori, in cui ella palesa l'onestà di rischiare la nota falsa, anziché ricorrere alle astuzie del mestiere; notizie, queste, altrettanto riassuntive per logiche conclusioni musicologiche. Nel periodo compreso fra il 1932 e il 1945 non troviamo che rare incisioni chopiniane dei grandi interpreti in Europa: l'incisione della *Grande Polacca in la bemolle maggiore* risale appunto al 1947 e, nell'interpretazione della Bosisio, presenta lo 'staccato' molto secco, la velocità di certi passaggi particolarmente difficili, ma 'voluta' dall'Autore (come dimostra la partitura) la laboriosa e opportuna elaborazione di certi incisi, la disinvoltura infine con cui ella espone il famoso passo di 'ottave', temeraria pagina per molti pianisti. Il tutto annotato da critici musicali presenti in sala durante i concerti e i cui scritti, per fortuna, rimasero in possesso dello stesso Mantia. Con il quale mi attardavo spessissime volte, sul tramontare del sole, godendo della magnifica vista sul verde intenso delle pinete degradanti man mano verso il centro storico cittadino, dalla alta terrazza di casa Mantia, a discettare empaticamente sulla sua amatissima madre, sul suo percorso evolutivo, (cognitivo, affettivo e artistico), rammentando e ponendo in luce vari gradevoli, tristi o divertenti aneddoti, il più delle volte ignoti, della sua vita, imbastita di conoscenze così intellettuali, erudite e raffinate (si ricordi, a questo proposito, il gruppo delle tre epistole inviatele dall'oceano dal maestro M.E. Bossi nell'anno 1925).

La Bosisio si inserisce così, da protagonista, in quella tendenza della seconda metà dell'Ottocento volta alla rinascita della "Musica Strumentale Pura", della musica Assoluta, della musica intesa quale linguaggio autonomo; si inserisce altresì nella corrente del Neoclassicismo, nel ritorno, cioè, alle forme classiche del passato, pretendente un severo rigore filologico: il suo pianoforte diviene un veicolo alla cultura, è infatti il mezzo per evidenziare generi musicali che nell'Italia Romantica, tutta compresa del teatro melodrammatico e del belcanto, erano stati trascurati. Ciò lo intesero in specie musicisti quali Marco Enrico Bossi, Giuseppe Martucci, Antonio Bazzini, Giovanni Sgambati. Non a caso i primi Licei e Conservatori di musica, volti alla rinascita, appunto, della musica strumentale, il cosiddetto 'pionierato strumentale italiano', ebbero inizio nella seconda metà dell'800, nell'Italia post-unitaria, dunque, come, per esempio il "Benedetto Marcello" a Venezia nel 1876, o il "Santa Cecilia" a Roma nel 1877, o il Conservatorio di Milano, che diverrà il "Giuseppe

Verdi”, o il “San Pietro a Majella” di Napoli.⁸ Tra i tanti giudizi espressi infatti sulla Bosisio appare rilevante e significativo il seguente: «...dita agili, polso robusto e cuore capace di generosi palpiti...abilità, sicurezza, impagabile gusto interpretativo volto a evidenziare il linguaggio ‘autonomo e originale’ dello spartito...», (Roma, 1926), dove occorre soffermarsi su quell’autonomia del linguaggio, che non ha più bisogno evidentemente di ‘orpelli’ extra- musicali ed extra-pianistici.

Il ritiro della cara amica Tua dai concerti pubblici e privati fu traumatico per la concertista, causando un profondo senso di sconforto in lei, creatura così sensibile. Ammirata in Europa e in America, la Tua, già anziana, quasi improvvisamente, aveva abbracciato la vita monastica, che non era vocazione, ma un risveglio spirituale, un desiderio di seguire un’altra vita, quella ascetica e mistica, nonché seguire l’esercizio in solitudine di una sana meditazione; elementi spirituali questi che le fecero superare drammatici lutti precedenti, come quello per l’imprevista e prematura dipartita dei suoi giovanissimi figli, in cui, altro elemento determinante, per il raggiungimento della sua pace interiore, fu il continuo rapporto con la Natura, la comunione con il Creato e le sue creature, il sentirsi insomma in piena armonia con tutte le cose, animate e inanimate, della Vita. Divenne così suora delle ‘chiese povere’, ritirandosi in un nascosto convento sulla Nomentana e facendosi chiamare Madre Maria del Gesù: aveva così volutamente dimenticato l’amato violino e destinato tutti i suoi averi, accumulati durante anni e anni di *tournées* all’estero, ai poveri del mondo; viveva dunque in piena indigenza. Così, in tale situazione, aveva abbandonato per sempre il contesto umano e culturale, l’intera vita sociale e la sua cara amica pianista, che cadde in uno stato di profonda prostrazione, pur se ella era accompagnata dal consolante suono del pianoforte di suo figlio Aldo (alla tastiera con i diafani *Fioretti di Sancto Francesco*, da lui creati, nella camera accanto...), nonché dagli Epistolari, che le parlavano affettuosamente con varie locuzioni elogiative, dei maggiori Protagonisti della scena cultural-musicale italiana, da Verdi a Boito, a D’Annunzio, e da infiniti altri, come Puccini, Mascagni, Catalani.

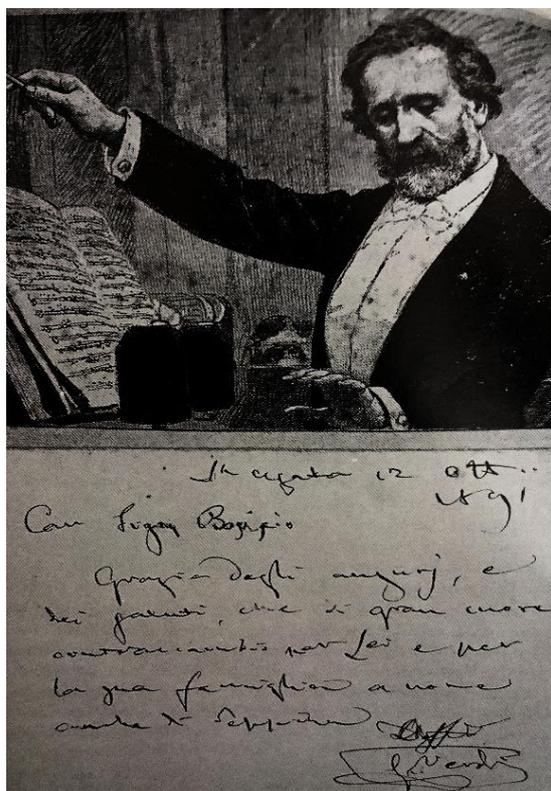


Fig. 7. – Foto di Giuseppe Verdi (S. Agata 12 ottobre 1891), autografata, riportante auguri alla Ida Bosisio; da notare il familiare nomignolo di ‘Peppina’, data da Verdi

⁸ Si rimanda a TIERI LABONIA VERARDO, Gugliemina, *Il Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” di Venezia: celebrazioni per il centenario della nascita, 1876-1976*, in *Annuario del Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello”*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1977, p. 287, *passim*.

alla sua compagna Giuseppina Strepponi (dall'epistolario della pianista).

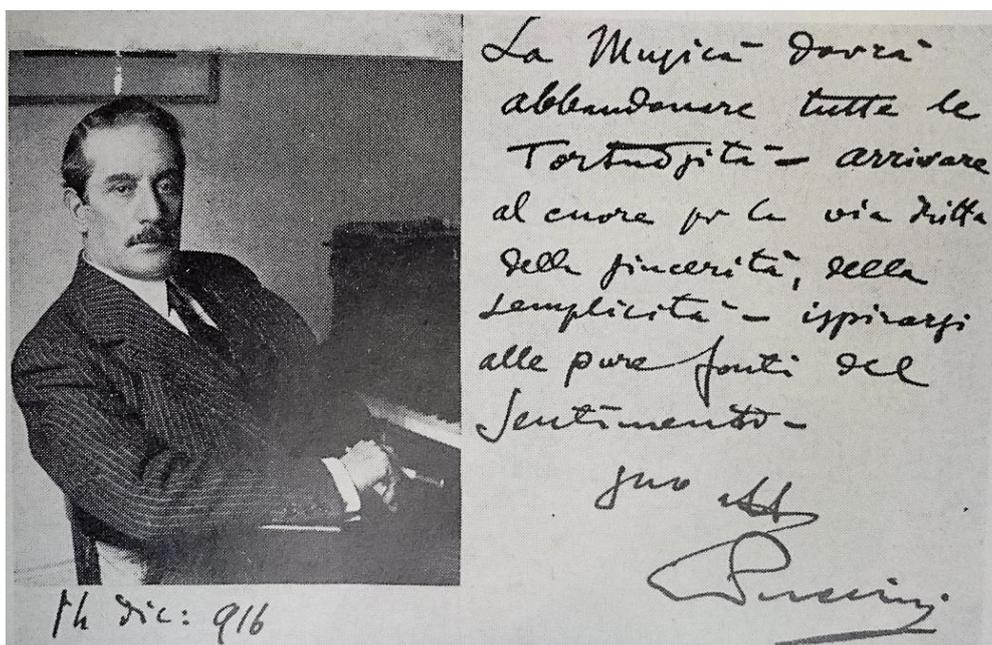


Fig. 8. – Foto di Giacomo Puccini (14 dicembre 1916), autografata, riportante la sua estetica musicale e auguri alla Ida Bosisio (dall'epistolario della pianista).

Di lei scriverà più tardi la figlia di Sgambati: «...ella era una delle pochissime rappresentanti qualificate della Scuola Pianistica italiana di Giovanni Sgambati». Osservando la natura artistica della Bosisio, ricavata dalle critiche musicali di maggior spessore, nonché dalle incisioni discografiche di lei, dai suoi *Diari* e dagli *Epistolari*, e ancora dalle sue osservazioni sulle partiture musicali, e dagli infiniti dialoghi intercorsi con il figlio Aldo, ho notato ch'ella rielaborò per prima, involontariamente, l'antico concetto di 'Viriditas' in musica, concetto medievale (caro alla poetessa e compositrice Hildegard von Bingen) significante "Freschezza, Vivacità giovanile, Vigore", una sorta di 'energia interiore' quindi che permetteva alla Donna Creatrice, in ogni sua età, l'unione di corpo e spirito, creando una perfetta Simbiosi. Si rivalutarono pertanto, da parte della Bosisio, quasi istintivamente, gli antichi mondi mistici e spirituali, ridiventati, paradossalmente, gli autentici valori dell'arte e della vita in quei decenni 1892-1912. Lo testimoniano i vari *Requiem*, *Messe* e *Te Deum* di Faurè, Massenet, di Gounod e di Verdi così come gli innumerevoli brani di argomento religioso o di musica mistico-liturgica di altri autori attivi in questo periodo, tra i quali trovo Puccini e i Veristi e lo stesso Debussy con le musiche di scena per il suo *Le martyre de Saint Sébastien* su testo di Gabriele D'Annunzio e proponente – nello spettacolo del 1911 a Parigi – le scene, i costumi e la regia del grande Léon Bakst, nonché le coreografie della celebre Ida Rubinstein, in una specie di 'opera d'arte totale'.⁹

La concertista si spense a Roma nell'aprile dell'anno 1951, all'età di 84 anni, dimenticata e – sinora – sconosciuta all'intero mondo accademico-musicale italiano. Ho motivo di credere tuttavia che, con queste mie sintetiche, ma esplicative note biografiche, la creativa artista sarà ben accolta dal mondo

⁹ TIERI LABONIA VERARDO, Gugliemina, *L'Estetica simbolista nel Pèlleas et Mèlisande di Claude Debussy*, in «Venezia-Arti», 2016, p. 132, *passim*.

intero, che accetterà volentieri questa “mia povera creatura”, (per dirla con un’espressione cara a Debussy), non più ignota dunque: mondo che Le darà così vita e spazio culturale.

Per concludere, è d’obbligo spendere qui due parole sull’apporto, sinora sconosciuto, che diede la concertista al Novecento musicale europeo e alla valorizzazione della Evoluzione della musica italiana: ‘a posteriori’, occorre affermare il suo appassionato apostolato nell’ambito dell’interpretazione pianistica novecentesca (ricordo, ad esempio, la Sua incisione della *Barcarola in fa diesis minore* op. 66, n. 5 creata a Venezia e fissante l’evoluzione pianistica del neoclassicista Gabriel Faurè, oppure quella della splendida *Sonatine* del di lui migliore allievo, Maurice Ravel, di cui ella, con la trasparenza della scrittura pianistica, mi faceva ricordare, in filigrana, i barlumi indimenticabili della scuola cembalistica francese del Sei-Settecento...), nonché la sua missione educativa, poetica, contrappuntistica, melodica.¹⁰



Fig. 9. – Foto della zia dell’autrice, Rosa Labonia de Montagù, e dell’autrice bimbetta di soli 4-5 anni scattata in via Condotti a Roma, mentre si recano al concerto di casa Mantia, per ascoltare edù ammirare la perizia artistica di Ida Bosisio (dalla collezione privata dell’autrice).

¹⁰ E qui devo rammentare che sia la *Barcarola* del neoclassico Gabriel Faurè, sia la *Sonatine* di Maurice Ravel ebbi la fortuna di sentirle eseguite dalla stessa Bosisio, insieme con alcuni *Studi* e *Notturmi* di Chopin, negli anni 1950-1951, quando la zia Rosa Labonia de Montagù portava ai concerti organizzati in casa Bosisio-Mantia, a Roma, me, bimbetta di soli 4-5 anni (Fig. 9).



Fig. 10. – Ida Bosisio con il figlio Aldo in un'esecuzione a quattro mani su uno Steinway sito in una delle sale di casa Mantia, Roma, 1946 circa.

Elementi morali e culturali questi che bene si intrecciano in una rete di liberi scambi armonico-polifonici e che ci consentono di ammirare in lei nell'esecuzione del suo repertorio, quella 'proporzione, ariosità, chiarezza, armonia', di cui parla Mantia. Qualità queste che sono caratteristiche di una parte dell'arte italiana del Novecento, che ha in Bosisio e in G. Bianchi, in Malipiero e Casella, in Respighi e Pizzetti (la cosiddetta 'generazione dell'Ottanta') i suoi più esponenti e apprezzati capisaldi della tradizione post-romantica (si pensi alle meravigliose *Antiche Danze e Arie per liuto* magistralmente orchestrate da Ottorino Respighi, su trascrizioni di Oscar Chilesotti, uno dei più celebri, paradigmatici contraltari allo stile operistico; tanto più rilevante se si tiene presente che la vita musicale di allora era del tutto irrigidita negli stretti confini del teatro d'opera verista).

L'intensa parabola artistica della pianista si inserisce in tal modo compiutamente, come vediamo, nell'arco del Novecento 'storico', per la perfetta aderenza allo spirito di quel periodo, di cui anticipa e riflette gli entusiasmi, gli slanci, l'esigenza del Nuovo e insieme il legame con la Tradizione.

Per quanto riguarda poi la sfera, in particolare, del Suono, la 'percezione' di noi, ascoltatori, secondo Aldo, risulta quella di un suono felice, pastoso, rotondo eppur sfaccettato, in eterno colloquio con il pubblico, in un rapporto diretto, personale, autentico, rapporto questo 'originario' della musica di Chopin e purtroppo trascurato dagli impetuosi interpreti ottocenteschi; suono prodotto da una mente acuta, vulcanica e talentuosa, ma pur sempre umile, generato portentosamente da un'autrice di un'arte così peculiare «che non solletica, ma commuove, che non suona soltanto, ma crea, che non è arte superficiale, ma uno spirito soave e pien d'amore che va dicendo all'anima: so-spira!».¹¹

¹¹ MOLMENTI, Pompeo Gherardo, *La Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, vol. 2, Trieste, Editrice Lint, 1973, p. 351, *passim*.

CECILIA D'AMICO

L'INTERVISTA

GIOVAN BATTISTA LUCA

Giovan Battista Luca si è diplomato al Conservatorio di Torino in Composizione con Ivan Fedele e in Direzione d'Orchestra con Giancarlo Gazzani, proseguendo poi gli studi di composizione a Parigi, presso l'«Académie d'été» dell'I.R.C.A.M, e di direzione d'orchestra presso l'«Académie Saint Bernard», con J.S. Bereau. Nel 1991 riceve il Premio Bolzoni di composizione e scrive «Musiche di scena» per la compagnia A. Bolens (Teatro Alfieri di Torino). Nel 1992 è finalista al Concorso Internazionale di Composizione della «Société des Artiste Francais» al Grand Palais di Parigi, e nel 1994 al Concorso di Composizione «Oltre l'Avanguardia» di Torino. La sua musica, eseguita in varie sedi italiane e all'estero, è pubblicata dalla casa editrice Sonzogno. Superato il concorso nazionale per la cattedra di Fuga e Composizione, dal 2001 è docente della stessa materia presso il Conservatorio «Santa Cecilia» di Roma.

Giovan Battista Luca, lei è nato a Paola, in provincia di Cosenza: in che modo il suo essere nato in Calabria ha influito sul suo percorso di formazione culturale, e in particolare sulla sua scelta di dedicarsi alla musica? Quali difficoltà, se ci sono state, ha dovuto superare?



Sono nato a Fuscaldo, (pochi Km da Paola), bellissimo borgo che si affaccia sul tirreno cosentino, anticamente feudo di uno dei rami dell'illustre famiglia Spinelli di Napoli. E c'era la banda! Una banda con tutti i limiti che può avere una banda di paese, i cui «suonatori» facevano, tutti, altri mestieri, dal calzolaio (mastro Peppino, già direttore) al contadino, ma da cui ero profondamente affascinato. Ancora oggi, qui a Roma, quando sento le bande della polizia o dei carabinieri, con bravissimi strumentisti professionisti, mi capita di ripensare con affettuosa nostalgia a quei suoni un po' sgangherati che seguivano la processione dell'Immacolata piuttosto che del Venerdì Santo.

Fig. 1. – Giovan Battista Luca

E poi c'era mio padre, dilettante anche lui, ma con un formidabile orecchio musicale, che suonava il clarinetto (da giovane anche nella banda), il sax e la fisarmonica; strumento, quest'ultimo sempre presente nelle feste di matrimonio e, soprattutto, nelle serenate notturne! Dunque, la musica era nell'aria, compresa quella dell'harmonium con cui "don Lisandro" accompagnava la messa dei bambini la domenica mattina. E capitava anche che rimnessi alla messa successiva, dei grandi, per sentirne ancora il suono, prima di andare a giocare con gli altri bambini nella piazza del paese.

Lei sin da giovane si è trasferito a Torino, città dove poi ha compiuto i suoi studi musicali: quali sono stati i motivi che hanno spinto lei o la sua famiglia a lasciare la sua città natale? Come ricorda il suo periodo di formazione in una città molto stimolante come il capoluogo piemontese?

Avevo 8 anni nel 1965 quando la mia famiglia si è trasferita a Torino, seguendo mio padre che aveva accettato il trasferimento come dirigente nelle Poste. E, dalla quarta elementare (avevo cominciato la scuola a 5 anni) al liceo, ho vissuto infanzia e giovinezza come tanti: dai primi turbamenti amorosi ad "altri affanni", con un modesto interesse per lo studio (a parte la letteratura) e senza un'idea precisa di quello che avrei voluto far da grande.



Fig. 2. – Giovan Battista Luca da bambino. Festa di San Giacomo, 1967

A 12 anni mi è stato regalato un organetto; una volta a settimana prendevo lezioni da un sacerdote della parrocchia che frequentavo e, dopo qualche anno, ho cominciato ad accompagnare le funzioni, con i canti della liturgia e qualche facile

brano d'autore. Il conservatorio è venuto dopo la maturità scientifica, e la Composizione un po' per caso: i limiti d'età per questo studio erano meno vincolanti rispetto agli altri strumenti. E lì mi si è aperto un mondo: le sale da concerto, la prosa del Teatro Stabile (con i biglietti forniti dal mio ex insegnante di latino, Piero Ferrero) e, soprattutto, il Teatro Regio dove, facendo l'aiuto archivistico, avevo la possibilità di seguire tutte le fasi nell'allestimento delle opere; magari con Oren che dirigeva *Il pipistrello* piuttosto che Rostropovic mentre provava il Concerto di Haydn!

Dunque, il piacere dello studio era tornato o, meglio, era arrivato. Con Bach, poi, un gradino più su degli altri.

Tra le personalità di quell'epoca, a quali pensa di essere più debitore per l'influenza esercitata sui suoi orientamenti artistici? Tra gli autori di oggi, invece ce n'è uno in particolare al quale più degli altri si sente legato, come punto di riferimento ideale?

Certamente il primo riferimento è Ivan Fedele, con cui ho studiato nel compimento superiore del corso di Composizione fino al diploma, che mi ha insegnato a dare “ordine” al pensiero musicale, e le tecniche per farlo. Con amicizia. Su un altro piano c'è poi la figura di Enzo Restagno, personaggio di spicco nel panorama musicale torinese, e non solo, con cui studiavo Estetica musicale in conservatorio. La sua profonda conoscenza del Novecento, in ogni espressione storico-artistica, fino ai più importanti compositori viventi, che di volta in volta ogni anno erano presentati ed eseguiti durante il festival di “Settembre Musica”, di cui era direttore artistico, è stata molto importante nell'orientare i miei interessi verso movimenti, periodi, artisti da approfondire o, semplicemente, da conoscere. E poi c'è stato il grande Sergiu Celibidache, di cui ho seguito le lezioni, che tenne per due anni alla Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo, sulla “Fenomenologia della Musica”. Un altro modo, tutto particolare, di pensare e “leggere” la musica.

Fra gli autori di oggi ricordo ancora con piacere l'incontro a Parigi, nel corso di una “Académie d'été” all'interno dell' I.R.C.A.M, con Michael Jarrell: le sue lezioni, ma anche le chiacchierate davanti ad un caffè a place Igor Stravinsky; e non solo sulla musica. Autore che amo molto, dove, mi sembra, i processi compositivi non prevalgono mai sull'aspetto poetico dei suoi lavori. Come sempre dovrebbe essere.



Fig. 3. – *Movimento per quartetto d'archi*

Dagli inizi della sua attività ad oggi, molte cose sono cambiate nel panorama degli stili e dei linguaggi compositivi, giunti a una ricchezza e a una diversità un tempo impensabili. In che modo ha partecipato a questi mutamenti, come li ha vissuti, e verso quali obbiettivi ha orientato la sua ricerca?

Noi sappiamo che, nella composizione degli anni seguenti la Seconda guerra mondiale, esisteva una consapevolezza critica altissima, e questo grado di informazione estetica filtrava anche nelle opere di quegli anni, che avevano dietro di esse l'ideale utopico dei musicisti di

Darmstadt che, radicalizzando il pensiero di Schoenberg, e serializzando non solo le altezze dei suoni, ma anche gli altri parametri, portava all'idea di una musica che, poste certe premesse, si generasse da sé. Ma facevano anche i conti con l'esperienza di Cage, con la sua esplorazione del “caso” che, c'è da

dire, veniva, in qualche modo, incontro alle ansie dei compositori di liberarsi dalle catene del serialismo proprio attraverso l'“alea”. Fra questi due opposti poli, che avevano, comunque, in comune la completa, o quasi, abdicazione del compositore all'interno del progetto compositivo, il linguaggio si è orientato, effettivamente, nei modi più diversi. Per cui troviamo chi, per esempio come Boulez (*III Sonata*) o Maderna (*Aura*), ha trovato o provato un compromesso (fra i due poli) con la scelta di un'“alea controllata”. Chi ha pensato di trovare la soluzione guardando al passato...

O ancora chi si è opposto alla complessità con una scrittura fatta di pochissimi elementi, come nel caso del Minimalismo che, per quanto abbia dato modesti risultati, denunciava, comunque, la volontà di riconquistare tutte le libertà negate dagli “strutturalisti”. O chi, invece, come Ligeti, ha continuato, con un linguaggio proprio, secondo un principio di comunicabilità. E ancora...

Difficile dire come e quanto questi eventi, siano essi rifiutati o condivisi, abbiano avuto una ricaduta sul mio modo di pensare la musica. Certamente ci sarà stata: sarebbe un'illusione pensare di non essere, in qualche modo, influenzati, anche senza averne coscienza, da ogni pensiero o forma d'arte che ci ha preceduto. E mi viene in mente, a questo proposito, il giudizio che un intellettuale fine e ironico come Hans Magnus Enzensberger dava del Surrealismo e, in particolare, del suo ideologo André Breton: “Questo fenomenale pallone gonfiato è riuscito, con implacabile zelo, a fare in modo che la storia dell'arte e della letteratura non potessero fare a meno di lui (...)”. E non aggiungerei altro. Tutto scorre!

Quanto ha tenuto conto, nello sviluppo del suo lavoro e nell'orientamento delle sue scelte estetiche, del rapporto con l'ascoltatore, con quel supposto 'pubblico' cui sempre un creatore di opere d'arte si deve in qualche modo riferire?

Quando nel 2012, alla Biennale di Venezia (direttore della sezione Musica Ivan Fedele) è stato consegnato a Boulez il Leone d'Oro alla carriera, questi, in un'intervista, ha dichiarato che l'errore dei compositori della sua generazione (non tutti chiaramente) è stato quello, in sostanza, di essersi affidati più facilmente a rigidi meccanismi costruttivi, lasciando, invece, in secondo piano la questione “percettiva”. Dunque, trascurando l'idea che in un'opera esista una dimensione estetica imprescindibile. O, più semplicemente, come già scriveva Mozart in una lettera al padre Leopold: «...perché poi, alla fine, chi giudica è l'orecchio». Beh, fa piacere sentire queste parole da Boulez: già da studente pensavo che la tecnica, i processi compositivi dovessero contribuire a produrre il risultato sonoro voluto, intanto, dall'autore e dopo, solo dopo, dal pubblico. Sarebbe un errore, quindi pensare in modo negativo a questi meccanismi costruttivi, anche rigidi: al contrario, sono mezzi necessari, anche se non sufficienti, per seguire la direzione voluta; ma solo se utilizzati come mezzi...! Sui quali il compositore può e deve intervenire, anche arbitrariamente, magari per creare l'eccezione, che è, comunque, dare vita al pensiero; senza rinunciare a rappresentare la propria idea per non rinunciare a un pubblico. Poi, certo, non tutti hanno le stesse capacità percettive. E qui, non è il luogo, ma bisognerebbe parlare della Forma, il cui ruolo fondamentale è quello di mettere in relazione gli elementi che costituiscono una composizione; e della Memoria che permette di cogliere le relazioni fra le parti e “riconoscere” gli elementi originali. Dove, senza tale “riconoscimento”, si rimane sperduti... e magari poi si abbandonano le sale da concerto.

Ultima precisazione, per dire che non tutto dev'essere comunque e sempre percepito o percepibile: se, per esempio, costruisco un ritmo di dieci battute, simmetrico (come una parola palindroma), quindi non retrogradabile, è molto difficile, se non impossibile, per chi ascolta, percepirne le simmetrie. Ma non sarà necessario: «...être séduit, tel sera son unique désir». Così dirà Olivier Messiaen.



Fig. 4. – In occasione della Messa celebrata all'altare della Cattedra della Basilica di San Pietro da Papa Francesco per la festa del Corpo della Gendarmeria Vaticana (5 Ottobre 2024)

Lei ha sempre svolto, parallelamente alla sua attività di compositore, quella di docente nei Conservatori di musica: è stata importante per lei? A quale aspetto di questa attività ha dedicato maggiore attenzione: quello umano o quello tecnico-musicale?

Come dicevo prima, lo studio della composizione e, di conseguenza, l'insegnamento, sono arrivati un po' per caso; diversamente, magari oggi mi ritroverei a fare tutt'altro. Ma mi sarebbe bastato suonare qualche corale all'organo? Non lo so. Certo è che rifarei tutto quello che ho fatto. E questo testimonia del piacere, dell'importanza che ha avuto e ha per me questo lavoro. E avrei pure qualche difficoltà a definirlo lavoro; anche per tutto ciò che io stesso ho imparato, insegnando! Penso, dunque, di essere stato fortunato, così come sono certo di avere sempre avuto "buoni maestri", dalle elementari al liceo, e dopo.

Oggi, con i miei studenti, studiamo regole, tecniche di scrittura, poetica, ecc., dei maestri antichi e moderni, magari anche (ci proviamo) con un certo spirito critico, e non ho mai pensato di rivolgere la mia attenzione se non all'aspetto tecnico-musicale. Ciò non toglie che ci siano poi momenti per lo scambio di opinioni, la pausa per un caffè, o l'orientare il lavoro, nei limiti possibili, secondo le inclinazioni di ognuno. Dunque, il *coté* umano, se c'è stato, non è mai scaturito da una decisione ragionata, in modo consapevole. Poi, se gli allievi, dopo aver completato gli studi, negli anni successivi, magari già in carriera (...senza conflitti di interesse), mi chiamano ancora, per un saluto o per vederci e magari mangiare insieme una pizza, forse vuol dire che qualcosa è andato oltre il trasmettere semplicemente delle nozioni. E questo mi fa molto, molto piacere!

Cosa si sentirebbe di consigliare oggi ai giovani che si avvicinano allo studio della Composizione? Quali prospettive intravede nel futuro della musica d'arte, anche considerando lo spazio sempre maggiore che le nuove tecnologie, come l'elettronica o l'intelligenza artificiale, stanno conquistando?

I percorsi di studio partono sempre dal passato per arrivare ai tempi moderni, con prospettive nel futuro difficili da immaginare, dal momento che le componenti aventi un peso sul futuro della musica non sono solo di natura artistica, ma anche politica, per esempio. E sarebbe necessario avere la volontà politica, appunto, di investire sull'arte in genere, con sensibilità e competenza da parte dei soggetti che ricoprono ruoli di vertice. Vedi la "risonanza", è il caso di dirlo, avuta in Francia dall'I.R.C.A.M, con l'indotto diretto e indiretto generato da tale istituto. Ma questo è un altro discorso. Poi, certo, ci sono le nuove tecnologie, con l'intelligenza artificiale che, come l'elettronica negli anni '60, è un'ulteriore possibilità, anche grandissima. Ma che, detto per inciso, non potrà comunque mai "scegliere" al posto del compositore, anche imparando da sé stessa.

Il consiglio, un po' banale, che si può dare ai giovani che si avvicinano allo studio della Composizione è, semplicemente, quello di guardare al futuro con la più grande curiosità, anche, e soprattutto, quando si muove in direzioni che potrebbero sembrare estranee al loro pensiero del momento: potrebbero avere, in cambio, la possibilità di vedere nuovi orizzonti, e magari scoprire paesaggi sonori ancora sconosciuti. Con preghiera, però, di non pensare di "liquidare" il passato: errore già fatto da alcune avanguardie. D'altra parte, la *querelle* fra "vecchio" e "nuovo" è una storia infinita che va avanti da sempre. Già nel medioevo troviamo la disputa fra *Ars Antiqua* e *Ars Nova* (siamo nel 1300...!), dove intervenne anche il papa, Giovanni XXII, con una bolla di condanna della nuova polifonia. E ancora, attraverso i secoli, in ogni campo della conoscenza, fino ad oggi.

E concludo con un'ultima osservazione sulla compresenza di antico e nuovo, che è stata definita da Goethe "sovraterranea" (cfr. Goethe, *Viaggio in Italia*), dove il passato non è più qualcosa di morto; e si prova, a volte, una sensazione che ricorda l'"*intermittence du coeur*" proustiana. Così, il compito dell'artista dovrebbe essere quello di dare forma al continuo fluire del passato nel presente, mentre l'uomo, l'artista si accorge che niente gli si pone definitivamente alle spalle, ma tutto rimane in circolo intorno a lui: il vissuto, mutato, rientra "nuovo" nel circolo della vita.

OLGA LAUDONIA

ORIZZONTI AFAM

INAUGURATO IL DOTTORATO IN *PRATICHE, SCIENZE E TECNOLOGIE
DEL PATRIMONIO MUSICALE MATERIALE E IMMATERIALE*

Il Conservatorio di Musica “Stanislao Giacomantonio” di Cosenza ha recentemente inaugurato il primo Dottorato di Ricerca AFAM in Italia, dedicato a *Pratiche, Scienze e Tecnologie del Patrimonio Musicale Materiale e Immateriale*. Questo programma innovativo, avviato nell’anno accademico 2024-2025, rappresenta un passo significativo nell’evoluzione del sistema di Alta Formazione Artistica e Musicale italiano, consolidando la parità tra Conservatori e Università. Il corso, coordinato dal Conservatorio di Cosenza con la collaborazione di altre istituzioni AFAM, offre borse di studio competitive, un sostegno concreto alla mobilità internazionale e un approccio interdisciplinare che integra tradizioni musicali locali e tecnologie avanzate. Il dottorato si inserisce nel processo di trasformazione avviato dalla Legge 508/1999, che ha permesso di ampliare le prospettive accademiche e di ricerca in ambito musicale. Tuttavia, questo cambiamento non è stato privo di criticità, suscitando un dibattito tra coloro che accolgono con entusiasmo l’apertura alle logiche accademiche e chi, invece, teme che si perda l’autenticità di una formazione musicale radicata nella relazione diretta “maestro-allievo” e nella pratica musicale come esperienza intima e vissuta.

*Il Dottorato in Pratiche, Scienze e Tecnologie del Patrimonio Musicale
Materiale e Immateriale: un’iniziativa innovativa*

Ha preso avvio presso il Conservatorio di Musica “Stanislao Giacomantonio” di Cosenza il primo Dottorato di Ricerca AFAM in Italia, dedicato a *Pratiche, Scienze e Tecnologie del Patrimonio Musicale Materiale e Immateriale*. Si tratta di un’iniziativa altamente innovativa, promossa in forma associata con i Conservatori di Vibo Valentia, Reggio Calabria e Ribera, e coordinata dal Conservatorio di Cosenza in qualità di ente capofila. Il progetto si inserisce nel 40° ciclo dei dottorati italiani, con il pieno supporto del Ministero dell’Università e della Ricerca.

Il corso, che avrà una durata triennale, prevede l’erogazione di dieci borse di studio, ciascuna del valore di 16.243,00 euro annui lordi. Inoltre, i dottorandi avranno accesso a un budget annuo per le attività di ricerca pari al 10% della borsa stessa, equivalente a 1.624,30 euro, e a un ulteriore contributo del 50% della borsa (pari a 5.017,18 euro) per eventuali soggiorni di studio e ricerca all’estero della durata massima di sei mesi. Il programma, interamente in lingua italiana, inaugurato nell’anno accademico 2024-2025, è coordinato dal professore Luca Bruno. La struttura del corso mira a integrare discipline diverse, focalizzandosi sull’interazione tra tradizioni musicali locali e tecnologie avanzate, in un’ottica di innovazione e valorizzazione del patrimonio culturale di Calabria e Sicilia. L’accesso al dottorato è stato regolato da un

processo selettivo altamente competitivo, articolato in due fasi: una preselezione basata sulla valutazione dei titoli accademici e sull'analisi di un progetto di ricerca, e un colloquio orale. La commissione, seguendo i criteri previsti dal bando, ha attribuito un punteggio massimo di 50 punti per la valutazione dei titoli e del progetto scritto e ulteriori 50 punti per la prova orale. Per accedere al colloquio, era richiesto un punteggio minimo di 30 punti nella prima fase, mentre l'idoneità complessiva era garantita solo al raggiungimento di almeno 30 punti nella prova orale. I progetti di ricerca, con una lunghezza massima di 15.000 caratteri, dovevano dimostrare valore scientifico e originalità, nonché fattibilità operativa. Tra gli elementi di valutazione, si annoverano la pertinenza dei progetti alle tematiche vincolate del bando, l'innovazione rispetto agli studi esistenti e la capacità del candidato di definire un piano di lavoro distribuito sui tre anni. Le borse di ricerca del dottorato sono suddivise in due curricula principali, ciascuno con specifici temi di ricerca che riflettono l'ampio spettro delle pratiche musicali e delle tecnologie innovative applicate al patrimonio musicale.

Curriculum Prassi e Tecniche Performative delle Arti Musicali

La ricezione della performance musicale di ambito sacro italiano tra Ottocento e Novecento

Il teatro d'opera in Calabria e Sicilia

Studia musicorum et conservatio

Curriculum Innovazione sonora e sperimentazione musicale

VST Libraries of Calabrian Musical Heritage

AI in Soundtrack Creation and Immersive Soundscapes

Opera Soundcraft

La collaborazione tra le istituzioni di Cosenza, Vibo Valentia, Reggio Calabria e Ribera si configura come un esempio di sinergia interregionale, finalizzata a promuovere la ricerca musicologica e tecnologica in un'epoca di trasformazioni culturali globali. Il corso punta a formare ricercatori in grado di operare in ambiti interdisciplinari, combinando lo studio delle pratiche musicali colte e tradizionali con l'uso di tecnologie digitali avanzate. Il valore aggiunto è rappresentato dalla possibilità di lavorare in reti internazionali, con un forte incentivo alla mobilità e al confronto con contesti di ricerca globali. Con l'erogazione di borse di studio competitive e il sostegno a progetti transdisciplinari, il dottorato si pone come un'occasione unica per coloro che aspirano a una carriera accademica e artistica di alto livello. La sua istituzione rafforza il ruolo delle istituzioni AFAM italiane nel contesto della ricerca accademica internazionale, contribuendo a valorizzare il patrimonio musicale italiano sia in ambito nazionale che globale. Le attività, che hanno preso ufficialmente il via il 5 dicembre 2024, promettono di tracciare nuove direttrici per lo studio e la valorizzazione del patrimonio musicale, con benefici non solo per la comunità accademica, ma anche per il territorio e il settore culturale nel suo complesso.

La Riforma dei Conservatori e la nascita del Dottorato di Ricerca: prospettive, opportunità e contraddizioni

Il Dottorato AFAM costituisce il culmine di un ampio e lungo processo di riforma che ha interessato i Conservatori italiani, segnando un passo decisivo nell'evoluzione dell'Alta Formazione Artistica e Musicale. Tale processo,

avviato con la Legge n. 508/1999, ha condotto alla trasformazione dei Conservatori in istituzioni accademiche di pieno diritto, equiparandole alle università sotto il profilo dell'autonomia e della qualificazione degli studi. Il Decreto Ministeriale n. 470 del 21 febbraio 2024, nel disciplinare le modalità di accreditamento dei corsi di dottorato all'interno delle istituzioni AFAM, rappresenta l'atto finale di questa riforma, consolidando definitivamente il ruolo dei Conservatori nel panorama dell'istruzione superiore. La riforma ha, infatti, esteso il sistema di alta formazione, introducendo la possibilità di accedere ai cicli di dottorato in ambiti legati non solo alla teoria e alla composizione musicale, ma anche alla ricerca applicata, alla tecnologia e alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Il processo di riforma dei Conservatori italiani, incentrato sulla trasformazione del sistema di Alta Formazione Musicale – e, non ultimo, l'introduzione dei dottorati – ha sollevato ampie discussioni, con opinioni contrastanti riguardo i suoi pro e contro. Da una parte, la riforma ha portato significativi vantaggi, tra cui una maggiore strutturazione del percorso formativo, una visione più internazionale e l'integrazione di nuove discipline, come la musica digitale e le tecnologie applicate. L'introduzione dei dottorati di ricerca, in particolare, rappresenta un passo importante verso l'ampliamento delle opportunità accademiche e di ricerca nel campo musicale, consentendo a studiosi e professionisti di approfondire tematiche innovative e di partecipare a un sistema di ricerca che cerca di allinearsi a quello delle università. La creazione di percorsi di dottorato si prefigge, infatti, di ampliare gli orizzonti professionali per chi desidera intraprendere una carriera accademica e di ricerca, portando riconoscimento alla musica come disciplina scientifica e accademica.

Tuttavia, non mancano anche gli aspetti critici. Molti studiosi e professionisti del settore hanno sottolineato che l'allineamento dei Conservatori a una struttura accademica più formale e sistematizzata rischia di omologare la formazione musicale a quella di altri ambiti universitari, dove la didattica è spesso più teorica e distaccata dalla pratica quotidiana. Il vecchio ordinamento, sebbene con i suoi limiti, era infatti concepito come un modello di formazione "artigianale", caratterizzato da una didattica diretta e da una connessione più immediata con la pratica musicale, con un forte accento sull'esperienza del fare musica e sul rapporto "maestro-allievo". In questo contesto, la formazione musicale non era solo un processo intellettuale, ma un'esperienza vissuta, capace di rispondere alle esigenze di una tradizione che dava grande valore alla trasmissione diretta del sapere e alla creazione musicale come esperienza emotiva e personale.

Con l'introduzione dei dottorati, che mirano a formare ricercatori e accademici, si va ad accentuare una visione più "formale" della musica, nella quale la ricerca e la sperimentazione sono certamente prioritarie, ma che potrebbe non rispecchiare appieno quella vocazione artistica che ha caratterizzato i Conservatori per decenni. Il dottorato, pur essendo senza dubbio una novità positiva per chi aspira a una carriera accademica, potrebbe sembrare lontano dalle esigenze di formazione di musicisti che desiderano coltivare un'arte più legata all'esperienza diretta. La ricerca accademica, per quanto fondamentale, rischia di non rispondere pienamente alla necessità di formare artisti capaci di comunicare e di vivere la musica in modo immediato e personale.

Il dottorato come coronamento della riforma: sfide e prospettive future

La riforma dei Conservatori italiani e l'introduzione dei dottorati di ricerca sono il frutto di un desiderio di modernizzazione e di apertura alle sfide del mondo contemporaneo. Il futuro dei Conservatori, e in particolare del Dottorato di Ricerca, dovrà cercare di trovare un equilibrio tra l'innovazione necessaria per rispondere alle sfide moderne e la tradizione che ha reso unica al mondo la formazione musicale in Italia. La prospettiva di creare ricercatori e accademici altamente qualificati, pur rispondendo alle esigenze del mercato globale e della ricerca scientifica, potrebbe rischiare di distogliere l'attenzione dalla dimensione emotiva e creativa della musica come arte, che ha sempre avuto un ruolo centrale nei Conservatori italiani. Le prospettive future dovranno quindi essere indirizzate verso un modello che integri la scientificità e l'innovazione, ma che non dimentichi la centralità dell'esperienza musicale come pratica viva e personale.

Il Dottorato Afam può essere visto come il coronamento di un lungo processo di trasformazione del sistema educativo musicale italiano. Tuttavia, se da un lato questa modernizzazione offre nuove opportunità, dall'altro porta con sé delle sfide. Esso rappresenta un passo importante, ma la sua effettiva riuscita dipenderà dalla capacità di conciliare queste due dimensioni: quella scientifica e quella artistica. La vera sfida sarà riuscire a mantenere viva la tradizione, pur evolvendo verso nuove modalità di ricerca e formazione.

Chi scrive ha vissuto la transizione tra il vecchio e il nuovo ordinamento dei Conservatori italiani, avendo il privilegio di sperimentare entrambi i sistemi e può affermare di essere stata profondamente influenzata dal vecchio ordinamento per la sua autenticità e vicinanza alle esigenze pratiche di un musicista. Durante quel periodo gli allievi erano immersi in un contesto in cui il rapporto con il maestro era centrale, passando ore a suonare insieme, forti di una solida preparazione teorica fornita attraverso pochi corsi complementari. Gli esami venivano sostenuti anche dopo cinque anni, poiché richiedevano una preparazione approfondita e ben consolidata. Il processo formativo si sviluppava in un ambiente che non si limitava alla teoria, ma che si fondava su una didattica diretta e sul "fare musica" come esperienza vivente. In quegli anni, la musica non era solo un contenuto da trasmettere, ma un linguaggio da respirare e da assimilare giorno dopo giorno. Le lezioni dovevano sedimentare, lasciando che trascorressero giorni prima di padroneggiare pienamente un brano musicale, per poi riascoltarlo o studiarlo nuovamente in conservatorio. Non si passavano intere giornate tra una lezione e l'altra, ma si dedicava il tempo necessario allo studio personale, fondamentale per sviluppare una comprensione profonda e consapevole della musica. Questa concezione del maestro non era solo quella di un esperto che trasmetteva conoscenze, ma di una figura che incarnava l'arte stessa. I maestri, infatti, erano tali perché andavano imitati. Non si trattava di una mera copia delle loro azioni o dei loro gesti, ma di un'imitazione che aveva un valore più profondo: quella di assorbire la loro visione musicale, la loro sensibilità e la loro capacità di interpretare la musica. In linea con la tradizione degli antichi, l'imitazione non era concepita come un atto di semplice ripetizione, ma come una forma di apprendimento attivo e profondo, un processo per assimilare il meglio che il maestro aveva da offrire, per diventare a propria volta capaci di esprimere in modo unico e personale quello che si era appreso. Imitare il maestro significava entrare in contatto con la musica in modo totale, non solo dal punto di vista

tecnico, ma anche emotivo e spirituale. L'allievo, infatti, non imparava solo la tecnica o la teoria musicale, ma assorbiva quella parte immateriale della musica che, seppur non descrivibile facilmente a parole, è il cuore pulsante dell'arte. Questo tipo di formazione, basato sull'immedesimazione e sull'esperienza, creava una connessione profonda tra maestro e allievo, una relazione che andava oltre la lezione accademica e si trasformava in un vero e proprio processo di crescita artistica ed emotiva.

Nel nuovo ordinamento il percorso formativo è diventato più strutturato, teorico e accademico. La riforma ha sicuramente portato a importanti progressi, come l'introduzione dei dottorati di ricerca, che si propongono di ampliare le opportunità nel campo della ricerca musicale e della musica come disciplina scientifica. Tuttavia, questo sistema ha anche sollevato interrogativi sul rischio di perdere la dimensione più "artigianale" della formazione musicale, quella che puntava a sviluppare la sensibilità artistica del musicista attraverso un rapporto diretto e immediato con il maestro. Sebbene la modernizzazione e l'apertura alle nuove tecnologie siano certamente un aspetto positivo, c'è il rischio che la ricerca accademica e l'approccio più formale possano non rispondere pienamente alla necessità di formare artisti che vivono la musica come esperienza diretta e personale. In fondo, la musica non è solo un campo da esplorare scientificamente, ma un'arte che affonda le radici nella pratica, nell'esperienza emotiva e nel contatto intimo con la propria creatività.

Nel futuro, queste divergenze di pensiero continueranno a plasmare il percorso dell'Alta Formazione Musicale italiana. La sfida sarà quella di trovare un equilibrio tra tradizione e innovazione, evitando polarizzazioni che potrebbero frenare il progresso o sradicare il patrimonio educativo che ha reso unica la musica italiana nel mondo. Se affrontata con dialogo e visione, questa tensione potrebbe tradursi in una sintesi virtuosa, capace di promuovere una formazione musicale che sia al contempo scientifica, creativa e profondamente umana.

CAROLINA PATIERNO

PUCCINI OGGI: NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA

Si riporta il testo della prolusione tenuta in occasione della cerimonia di inaugurazione dell'a.a. 2024-2025 del Conservatorio di Musica 'Stanislao Giacomantonio' di Cosenza presso l'Auditorium dell'Università della Calabria il 18 Dicembre 2024.

Mentre il 2024 volge al termine aprendosi ai risultati critico-musicologici prodotti dalle celebrazioni centenarie della morte del compositore,¹ vorrei soffermarmi sulla più recente fortuna critica del compositore, ossia sullo sviluppo degli studi pucciniani negli ultimi vent'anni e come questi si affermano attraverso alcune linee fondamentali: il problema delle fonti manoscritte e a stampa delle composizioni di Puccini, il problema dell'epistolario, e le questioni interpretative le quali, per essere oggetto di ampio e vario dibattito (si pensi al rapporto fra opera e politica, nel caso di *Tosca* riesaminata da Gerardo Tocchini),² verranno opportunamente tralasciate in questa sede.

La nostra conoscenza del mondo pucciniano oggi è debitrice delle iniziative di ricerca condotte in seno alla fondazione, nel 1996, del Centro Studi Giacomo Puccini per opera di Dieter Schickling e altri appassionati studiosi (Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Julian Budden, Arthur Groos): iniziative che avrebbero di lì a poco cambiato il panorama della critica pucciniana che per gran parte del novecento aveva goduto di scarsa fortuna (ricordiamo le risentite affermazioni di Torre Franca che sminuiva il successo pucciniano come fenomeno di costume) oltre a essere dominata da un ginepraio di scritti "non filologicamente corretti" sia sul fronte biografico che epistolare, come faceva notare negli anni Novanta Dieter Schickling, artefice della svolta critico-filologica pucciniana grazie al suo *Catalogue of the Works* (2003) con cui risolse magistralmente il problema delle fonti manoscritte e a stampa delle composizioni di Giacomo Puccini. Un lavoro poderoso che ha avuto il merito di mettere ordine, con acribia filologica e documentaria, schizzi, autografi, originali annotati, modifiche e revisioni delle opere disseminati in biblioteche pubbliche e private di tutto il mondo, fornendo un metodo universale di classificazione delle fonti. Di questo catalogo oggi possiamo beneficiare di una versione *online* sul sito del CSG, fatta oggetto di continui aggiornamenti, con le informazioni raccolte dopo il 2003 e con le schede delle numerose composizioni scoperte dopo la pubblicazione cartacea.

¹ Il Convegno internazionale di studi coordinato da Michele Girardi in due sessioni: *Puccini 24. Vi ravviso, o luoghi ameni* (8-11 luglio 2024 Lucca e Torre del Lago), e *Puccini 24. Puccinismi* (2-4 ottobre 2024, Venezia).

² TOCCHINI, Gerardo, *Opera without politics?: per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della Tosca di Giacomo Puccini* in «Studi pucciniani: rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini», 6, 2020, pp. 42-72.

Anche sul versante epistolare, laddove già esistevano gli studi lessicologici sugli epistolari di Bellini, Donizetti e Verdi, il progetto coordinato da Biagi Ravenni, linguista dell'Università di Siena e dallo stesso Schickling con la messa a punto di un epistolario in Edizione Nazionale, cronologicamente disposto in tredici volumi e attualmente giunto al quinto, corrispondente agli anni 1907-1908, andava non solo a censire una mole considerevole di lettere che si è vista nel corso degli anni incrementarsi enormemente fino ad una stima di 20.000 epistole scritte nel corso della sua vita, ma anche a colmare una lacuna filologica sugli autografi, ripristinando l'esatta lezione lessicale rispetto alle emendazioni linguistiche (soprattutto con la censura delle parole oscene) compiute da Eugenio Gara in quel volume del lontano 1958 che era rimasto per lungo tempo l'unico di riferimento sugli scambi epistolari del compositore.

La pubblicazione del *corpus* epistolare pucciniano, un «involontario romanzo in prosa» (come è stato acutamente definito) ha solleticato l'interesse degli studiosi verso nuovi orientamenti di ricerca sul versante del lessico pucciniano. Già il compianto Mario Pozzi, emerito dell'Università di Torino, all'indomani dell'uscita del primo volume dell'Epistolario, pubblicava due saggi³ sulla prestigiosa rivista *Il giornale della letteratura italiana* dove, stimolato dalla portata eccezionale dell'operazione, e augurandosi futuri studi specifici, andava analizzando con piacevole curiosità il lessico giocoso-burlesco di Puccini, e talune propensioni per la scrittura bizzarra (al rovescio,⁴ formata da parole tronche,⁵ *non sense*,⁶ giochi linguistici⁷ e soprannomi etimologicamente colti⁸). Documenti che mettono in luce un profilo d'intellettuale ben più sfaccettato e complesso rispetto alla semplicistica immagine dell'opinione vulgata che ignorava, per esempio, le forti inclinazioni

³ POZZI, Mario, *Puccini scrittore in prosa e in verso. Una lettura del primo libro dell'«Epistolario» di Giacomo Puccini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 195, 2018, pp. 22-58 (parte prima) e pp. 215-256 (parte seconda).

⁴ Lettera a Ramelde del 20 giugno 1895: «Ottepsa eut erettel o id Olleaffar alloc aiziton ehc al alliv è atavort e attada repem a noub ozzerp etnemavitaler. Ieras otnat ecilef itrinev oniciv èhcrep oi it òveneb; aicab orozziac e el ert egurodnec out Omocaig. Idevoig etton ero eud». Cfr. BIAGI RAVENNI, Gabriella – SCHICKLING, Dieter (a cura di), *Giacomo Puccini, Epistolario I. 1877-1896*, Firenze, Olschki, 2015. D'ora in poi EpI.

⁵ Lettera indirizzata a Ramelde del 6 maggio 1910: «Cara Ram – Og: è ven: il port: di lett: tua mae dir: per la Tos: di Pes: si fè viag: sot la piog: il pri mag: mi disp: di Car: pove! Sper ben. E la Ni? Dopo che avr fat la cur dell'inges guari sicur: è l'augur nos sinc. Salu a tut: noi sti bene. Andr a Paris fra po. Cia bac a tut da Gia Pu». Cfr. MARCHETTI, Arnaldo (a cura di), *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973.

⁶ Dalla lettera del 13 marzo 1898 ad Alfredo Caselli: «Vestiti di rosa e verde pisello con ali di tarlatana finissima, tirati da farfalle variopinte a nuances di colori flebili e indefinibili poseremo il nostro diafano e latticinoide corpo sulla soglia della casa bianca qual piuma di cigno [...] indi poseremo i nostri corpi impalpabili fra lenzuola di pelle d'ovo posando il tenue nostro capo su cuscini ripieni di merda – tuo aff Bellano». Cfr. BIAGI RAVENNI, Gabriella – SCHICKLING, Dieter (a cura di), *Giacomo Puccini, Epistolario II. 1897-1901*, Firenze, Olschki, 2018. D'ora in poi EpII.

⁷ EpII-16: «Salutami il principe Toscanini che io come futuro autore di Tosca e per di più Toscano sempre più apprezzo ed esalto!». EpII-110: «Si a Torre del Lago, / ferve il lavoro Tosco e tosco sia / di quel d'India oppur dei Borgia antichi».

⁸ Chiamava il librettista Luigi Illica «Illico et Immediate» con riferimento alla locuzione latina *illico*. Cfr. EpI- 304: «Carissimo immediate, /son stato da Giacosa, /le cose son fissate /e tu verrai, mia sposa!».

poetiche del compositore, divenute recentemente oggetto di approfondita analisi⁹ a seguito del censimento epistolare attraverso archivi fino a poco tempo fa inaccessibili: dall'Archivio Puccini di Torre del Lago al Museo teatrale alla Scala di Milano, dal Fondo Bonturi-Razzi della Biblioteca statale di Lucca al Museo di Casa Puccini a Lucca, dal Museo Puccini di Celle dei Puccini alla Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza. Altri manoscritti sono stati reperiti sul mercato antiquario e in varie collezioni private.

Si tratta di una tipologia lirica che partecipa dell'illustre linea comico-giocosa di antichissima tradizione letteraria italiana: versi fortemente irriverenti, come le ottave dedicate alla sua città natale (*Cacca di Lucca*) che Puccini spedisce alla sorella Ramelde nel dicembre 1898, insulti giocosi vergati a mano su una fotografia e indirizzati alla sorella, definita «vecchia carcassa», o «coscione, pieno di ciccie frolle» in una odicina anacreontica di sapore carducciano,¹⁰ versi in lode di una torta ricevuta in dono da Giulio Ricordi per l'anno nuovo, sono alcuni esempi di un estro poetico straripante divertimento e riso con cui Puccini investiva la stessa sua rappresentazione biografica.

*Cacca di Lucca è sempre senza pecca
anche se è fatta in fretta da baldracca
se gialla, nera o rossa come lacca
cacca di Lucca è sempre senza pecca.
Sia secca, a oliva cucca o a fil di rocca
o fatta a neccio come fa la mucca
il suo profumo acuto mai ci stucca
cacca di Lucca è proprio senza pecca.
(EpII-349)*

*Vecchia carcassa, eccoti
l'effigie dell'avanzo
di gioventù passata,
pur troppo, come il manzo
d'estate lasciato senza cuocere mezza giornata.
Addio dolce sirocchia,
sì questa è la capocchia
di Giacomo Puccini
che uno lo tienghi
e l'altro lo strini.
(EpI-485)*

⁹ I testi poetici di Puccini noti finora (236) sono raccolti nel recente volume BERNARDONI, Virgilio - BIAGI RAVENNI, Gabriella - PAPI, Fiammetta - ROSSI, Manuel (a cura di), *Giacomo Puccini Poeta*, Lucca, Publied, 2023. Il lessico epistolare pucciniano è stato oggetto di studio del convegno *Giacomo Puccini nella storia della lingua italiana. Libretti, lettere, poesie* organizzato dall'Università degli Studi di Siena, in collaborazione con il Centro Studi Giacomo Puccini, lo scorso 19-20 Marzo 2024.

¹⁰ Col Carducci amava misurarsi burlescamente. Cfr EpI 383: «Amato e Caro Alfredo, tu credi che il mio male, sia un affaruccio corto! Il mio dottore annunziami: due mesi ancora in letto! Ora son relegato al riposo assoluto ed assolutamente devo restare inerte – dispiacemi per te! [...]

P.S. leggi la mia lettera attentamente e ogni 11 7 (piedi) fermati – avrai dei settenari forbiti – Con questa nuova forma credo sottometterò Carducci – era l'ora!
lio triumphe!!!»

*Rispondoti o coscione,
pieno di ciccie frolle,
grasso di Troja molle,
cosparsa di sudor!
Del vestitone verde
solo restò il pezzetto
te lo mandò l'affetto
l'affetto del fratel!
(EpI-509)*

*Torta squisita!
Torta sublime!
tu sei già sita
dentro al pilor!
Là nel profondo
vai mormorando:
Che dolce pondo!
Fu l'editor!!
(EpI-506)*

Al di là delle dichiarazioni di disimpegno poetico («ecco che scrivo/lettere in versi/quasi dispersi/per far qualcosa»), nelle qualità letterarie più vivaci del compositore, fra popolare e dotto, furbesco e schietto, nella grottesca incisività della sua “narrazione” epistolare, nell’auto comicità a volte acre nel suo intimo, a volte aperta in un più arioso sorriso, pare leggervi un bisogno intrinseco di esorcizzare le proprie miserie e le sofferenze della vita, come giustamente dichiarava il Pozzi, «Puccini faceva il gradasso e il prepotente, ma solamente perché era pieno di dubbi, di problemi, di incertezze e di tante umane debolezze». ¹¹

La pubblicazione *in fieri* dei prossimi volumi dell’epistolario in Edizione Nazionale, con l’allargamento del *corpus* a testi inediti, contribuirà da più punti di vista, stilistico, lessicale e anche umano, a una conoscenza profonda della personalità del compositore, lui stesso conscio del proprio linguaggio vivo, estroso, libero, mai ingiustificato:

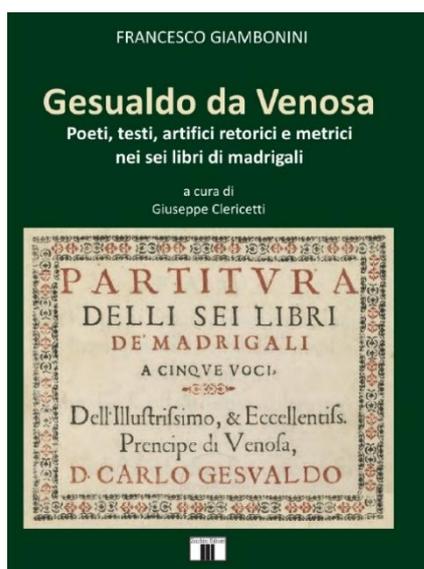
*Inondo il mondo
che è quasi tondo
del dolce pondo
che in fondo in fondo
è poco peso
foglio disteso.
La cartolina – che piccolina
serve a dovere – non il sedere
per sparger nuove – pel mondo intero
chè non par vero – ma vero egl’è.
N’ho scritte tante – anche all’amante
che deggio far – senza parlar?
mi sfogo in scritti – bocconi o ritti
legger dovrete – la prosa mia
che è tutta pepe – tutta armonia
modestia a parte! ecc.
(EpI-366)*

¹¹ POZZI, Mario, *Puccini scrittore in prosa e in verso, op. cit.*, parte seconda, p. 255.

MICHELE BOSIO

LA RECENSIONE

GIUSEPPE CLERICETTI (A CURA DI), FRANCESCO GIAMBONINI,
 GESUALDO DA VENOSA. *POETI, TESTI, ARTIFICI RETORICI E METRICI NEI
 SEI LIBRI DI MADRIGALI*, VARESE, ZECCHINI, 2024, PP. VI + 137



È recentemente apparso per i tipi di Zecchini uno studio approfondito sui testi poetici utilizzati da Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) per i suoi *Sei libri di madrigali a cinque voci*, pubblicati tra 1594 e il 1611, poi riuniti in partitura e ripubblicati nel 1613. Lo scrisse che Francesco Giambonini (1949-2011), esimio letterato “marinista”, redasse in vista di un progetto – purtroppo mai realizzato – dedicato alla registrazione per la Radio Svizzera Italiana dell’intero *corpus* madrigalistico di Gesualdo, viene ripubblicato da Giuseppe Clericetti, partendo una “bozza dattiloscritta” di 50 fogli, revisionata e aggiornata.

Dopo una breve premessa, seguono l’elenco delle pubblicazioni di Giambonini, i titoli delle prime edizioni dei madrigali e l’utilis-

simo incipitario testuale. Lo studio entra nel vivo con quattro dettagliati capitoli che si concentrano sulle scelte poetiche operate da Gesualdo, soprattutto sulla metrica e il significato tematico dei testi considerati: 1. *Tra tecnica e storia*; 2. *Musicisti e poeti*; *Alla ricerca di un canzoniere*; *Mogli, lontananze, attribuzioni*.

Sarebbe piuttosto inutile cercare di riassumere brevemente i temi affrontati dall’autore, mi pare più redditizio, invece, svelare il *modus operandi* attraverso cui il poeta-musicista distilla nell’arco di una vita – non proprio ordinaria – la propria salita al Parnaso. Gesualdo supera il cosiddetto “petrarchismo” per riappropriarsi invero del primigenio *dolce stil novo*: dopo avere accolto la poesia di Tasso e di Guarini – rifiutando *in toto* Petrarca e Marino – giunge infine alla “metabolizzazione” della letteratura amorosa pre-petrarchesca (quella del Guinizzelli e di Dante). L’anonimato poetico, soprattutto negli ultimi due libri di madrigali, fa pensare che Gesualdo possa essersi sentito all’altezza di procedere con le proprie forze sublimando l’amore fisico (il bacio, il bisogno di sfiorare l’amata) con “la lontananza”, non solo platonica, ma anche scevra da implicazioni autobiografiche, senza per questo sentire necessariamente l’esigenza di firmare – oltre alle musiche – anche i testi. Si passa così dai riferimenti personali costituiti dalle amate Maria d’Avalos ed Eleonora d’Este (libri I-IV) – tra *Eros* e *Thanatos* – a un’imprecisata amata (libri V-VI) che assomma in sé tanto le virtù di Beatrice, quanto quelle di Laura. Il volume si chiude, dopo una brevissima postfazione di Giuseppe Aostalli-Adamini, completandosi con una bibliografia sommaria e l’indice dei nomi.

In prima linea Il Conservatorio in breve

*Soddisfazione e orgoglio per il Conservatorio di Cosenza
Giancarlo Grande vince il XVII Premio Nazionale
delle Arti 2024*



Giancarlo Grande

Un'importante vittoria per la Scuola di Pianoforte e il Conservatorio di Cosenza: Giancarlo Grande ha conquistato il XVII *Premio delle Arti, Sezione Pianoforte 2024*. Un traguardo che testimonia l'eccellenza formativa e il talento degli allievi del nostro Conservatorio. Il 24 Novembre, alle ore 18:00, l'Auditorium Casa della Musica ha ospitato il concerto di premiazione, un evento che celebra non solo la vittoria di Grande, ma anche la tradizione di successo della nostra istituzione.

Il convegno La ricerca etnomusicologica in Calabria: lo stato dell'arte

Nel corso del convegno *La ricerca etnomusicologica in Calabria: lo stato dell'arte*, tenutosi presso il Conservatorio di Cosenza nell'ottobre 2024 e organizzato dal Prof. Innocenzo Cosimo De Gaudio, si è fatto il punto sullo stato delle ricerche riguardanti le pratiche musicali e coreutiche calabresi. La *kermesse* etnomusicologica ha esplorato temi rilevanti come i repertori di tradizione orale, le musiche delle minoranze etno-linguistiche e le interazioni tra musica popolare e musica colta. Tra i contributi principali, sono stati affrontati anche i metodi innovativi di trascrizione e analisi, con un *focus* particolare sulle nuove tecnologie digitali.



**Momenti del Convegno di
Etnomusicologia**

Inaugurazione dell'anno accademico

Gianni Oliva

Il 18 dicembre, presso il Teatro Auditorium dell'Università della Calabria, si è tenuta la cerimonia inaugurale del 53° anno accademico (2024/2025) del Conservatorio di Musica di Cosenza. L'evento ha evidenziato la sinergia con le istituzioni locali e il pluralismo culturale del sistema AFAM italiano.

Il Presidente Carmelo Gallo e il Direttore Francesco Perri hanno sottolineato la crescita del Conservatorio in termini di offerta formativa e infrastrutture. La *Lectio Magistralis*, "L'Italia di Puccini tra Ottocento e Novecento", è stata tenuta da Gianni Oliva, Presidente del Conservatorio di Torino. Numerose autorità civili, militari e accademiche hanno partecipato all'evento, impreziosito dalla prolusione della prof.ssa Carolina Patierno e dalla presentazione del prof. Luca Bruno. La serata si è conclusa con il concerto dell'Orchestra Sinfonica del Conservatorio, diretta dal Maestro Giancarlo Rizzi.



L'orchestra del Conservatorio di Cosenza diretta da Giancarlo Rizzi



Francesco Perri e Carmelo Gallo



Carolina Patierno



Scintille

a cura di Letizia Butterin

*In un seme piccolissimo già si nasconde l'enorme,
gigantesco melo - così come anche in un unico tactus di
Palestrina si racchiude l'intera arte musicale.*

György Láng, *All'ombra della cattedrale. Romanzo
dell'infanzia di Giovanni Pierluigi da Palestrina*,
trad. it. a cura di Janosh Erzcoc, Palestrina,
Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2015



Il mondo musicale di Francesco Florimo

È on-line l'ultimo numero di
auditorium dedicato a Francesco
Florimo contenente contributi di
Francesco Perri, Paola Cirani, Olga
Laudonia, Michele Bosio, Maria
Rossetti, Mariateresa Dellaborra,
Cesare Corsi, Eugenio Poli

[https://www.conservatoriocosenza.it/
rivista-auditorium/](https://www.conservatoriocosenza.it/revista-auditorium/)

indirizzo email:
redazione.auditorium@conservatoriocosenza.it



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA

auditorium

Call for papers

Le tastiere storiche
nel Meridione d'Italia:
strumenti, repertori e
prassi tra XV e XIX
secolo

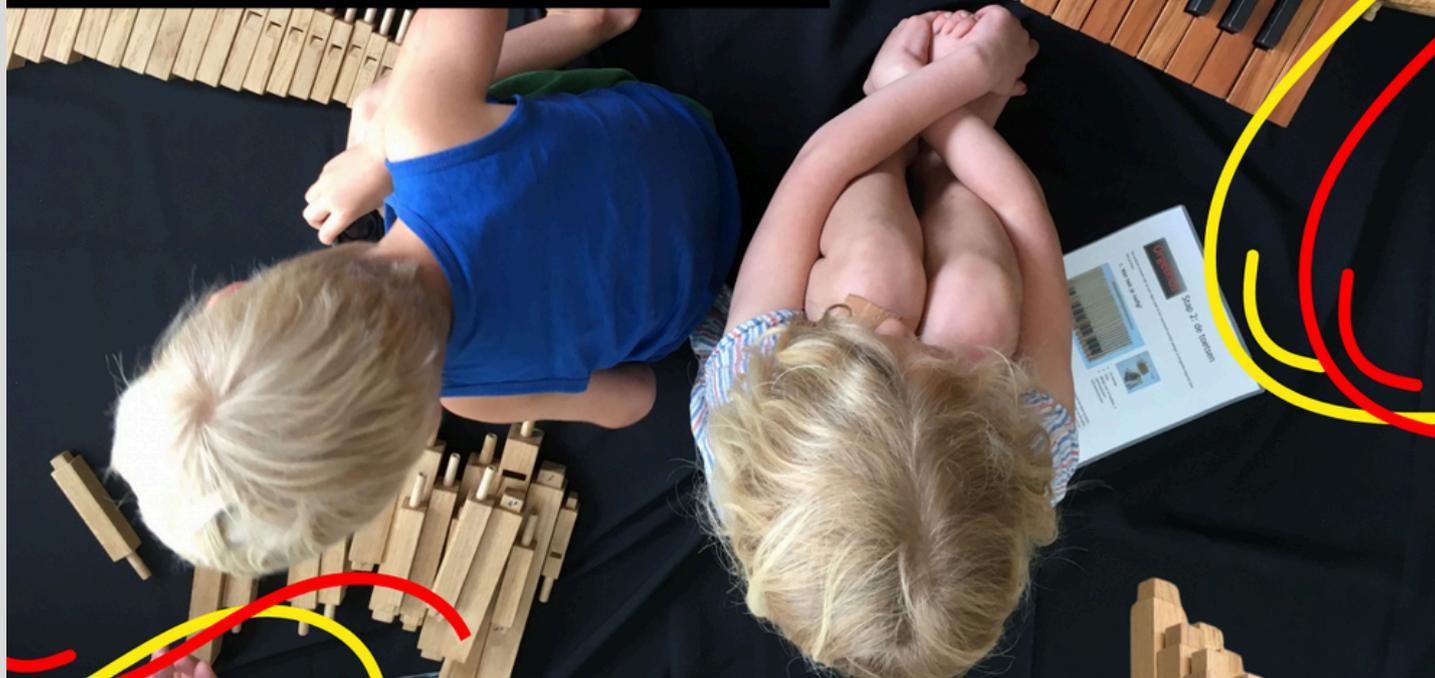
Scadenza 15 marzo 2025

<https://www.conservatoriocosenza.it/rivista-auditorium/>

Ph. Lydia Vroegindewij

Orgelkids

Cosenza (Italia)



TI RACCONTO UNA MUSICA

-A piccoli passi con piccole mani-
Laboratorio d'organo per bambini dai 5 ai 12 anni

- Incontro n. 1 - **Cos'è un organo? Scopriamolo sul campo**
Montiamo un organo a misura di bambino!
- Incontro n. 2 - **Musical-mente**
Giochi didattici, improvvisazioni e attività di psicomotricità, ritmica e nozioni musicali di base grazie all'utilizzo diretto e pratico dell'organo.
- Incontro n. 3 - **I colori della musica**
Ascolti e percorsi guidati nel mondo delle emozioni insieme ad un laboratorio di scrittura creativa.
- Incontro n. 4 - **Concerto d'organo**
Camille Saint-Saëns (1835-1921) Carnevale degli animali
trascrizione per organo di Shin-Young Lee

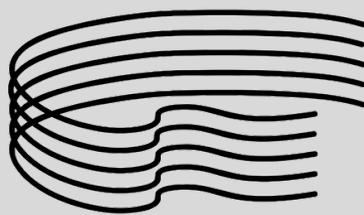


per info: www.conservatoriocosenza.it - orgelkids@conservatoriocosenza.it

Rivista del Conservatorio di Cosenza

auditorium

Numero 1
Gennaio 2025



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA