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.

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 coralmente 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.[[1]](#footnote-1) 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 vòlti 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,[[2]](#footnote-2) accompagnato diverse riforme del dramma e accondisceso allo sviluppo di nuovi generi. Queste innovazioni si

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.

INSERIRE FIGURA 2

Nelle stesse scene si assiste al consolidamento della funzione del recitativo obbligato, tratto distintivo nella produzione di Vinci.[[3]](#footnote-3) 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.

INSERIRE FIGURA 3

1. 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. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sulla *Querelle des Bouffons* e le riforme in atto, Cfr. Fubini, Enrico, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1991. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cfr. la citazione a firma di Francesco Florimo ad apertura di questo scritto. [↑](#footnote-ref-3)