

Guido Salvetti

### Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese»

Una valutazione del ruolo del pianoforte nella vita musicale milanese del primo Ottocento deve dar ragione di aspetti non poco contraddittori. Da un lato appare chiaro il ruolo secondario del pianoforte nelle istituzioni pubbliche di istruzione e di concerto. Dall'altro appare imponente l'attività che potremmo dire privata, quale ci viene testimoniata dai «nobili dilettanti» e dai cataloghi editoriali.

Osserviamo innanzi tutto alcuni dati recentemente raccolti sulle pubbliche accademie del Regio Conservatorio, a partire dalla sua fondazione nel 1808.<sup>1</sup> Pur tenendo conto delle inevitabili lacune di uno spoglio d'archivio, appaiono clamorose le assenze di esibizioni pianistiche per interi anni, sommerse da un enorme numero di brani operistici e di ariette.

Nei primi dieci anni di vita dell'istituzione, l'insegnante Benedetto Negri propone alle autorità e al pubblico cittadino soltanto questi due interventi pianistici:

#### 8 ottobre 1812<sup>2</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart      Variazioni per clavicembalo      Giovanni Battista Rabitti<sup>3</sup>

#### 1 ottobre 1815<sup>4</sup>

Friedrich Heinrich Himmel      Sonata per pianoforte<sup>5</sup>      [Luigi] Rabitti «minore» con  
accompagnamento di corni da caccia:  
Giacomo Belloli e Giuseppe Schiroli

- 1 Milano e il suo Conservatorio, a c. di Guido Salvetti, Milano 2003; CD-ROM allegato, Appendice IV: Cronologia dei saggi degli allievi dal 1809 al 1896. Questa è l'avvertenza iniziale: «Per la compilazione della cronologia sono stati consultati i programmi di sala e, in alternativa, le recensioni apparse sulla Gazzetta musicale di Milano e sulla Perseveranza. In generale, per i titoli si è mantenuta la grafia come appare nel documento originale; dove è stato possibile si è provveduto, invece, a completare i nomi degli allievi e degli autori».
- 2 In questa accademia figurano quattro allievi «al clavicembalo», accompagnatori di altri strumenti e di cantanti (Giovanni Battista Rabitti, [Emilia] Bonini, [Teresa] Borigion, Giovanni Lovati).
- 3 In questa accademia Giovanni Battista Rabitti appare anche come accompagnatore «al cembalo».
- 4 Il programma di questa accademia ha un riscontro in apposita pubblicazione: *Accademia di musica vocale e strumentale*, Milano 1815. Sul frontespizio: «Da eseguirsi nel Cesareo Regio Conservatorio di Milano il giorno primo ottobre 1815 e distribuzione dei premj per mano di Sua Eccellenza il Signor Governatore Conte di Saurau». Si intendeva dare particolare solennità all'evento nel quadro delle celebrazioni per il ritorno degli austriaci a Milano, che culminano con la rappresentazione alla Scala, il 6 gennaio 1816, con l'azione drammatica *Il ritorno d'Astrea*, su testo di Vincenzo Monti e musiche di Joseph Weigl, integralmente edite da Ricordi (numeri di catalogo dal 231 al 247).
- 5 Il brano di Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) è da identificare con la prima delle *Trois Sonates pour le Pianoforte op. 16: avec accomp. de Violon et Violoncelle*. N. 1 / composées par F. H. Himmel, Leipzig:

L'insegnamento poco glorioso di Benedetto Negri si concludeva nel 1824 con la sua destituzione a causa di comportamenti scorretti nei confronti delle allieve. Il suo successore Giovanni Michele Stocker rimase sulla cattedra di pianoforte solo fino al 1827 e fu dimesso per disturbi nervosi. Il quadro delle accademie di quegli anni riflette la desolante situazione didattica, appena alleviata dal confluire, nelle accademie, di qualche allieva dal vicino Collegio Reale delle Fanciulle, dove Negri pure insegnava. Nel 1828 prendeva servizio Antonio Angeleri, ma occorsero anni perché il suo impegno producesse i suoi effetti. Questa è la presenza del pianoforte nelle accademie del periodo 1820–1831:

**26 settembre 1820**

Johann Nepomuk Hummel	Rondò per pianoforte e orchestra	Teresa Moren
-----------------------	----------------------------------	--------------

**4 ottobre 1823**

Felice Frasi (allievo)	Divertimento per pianoforte	Felice Frasi
------------------------	-----------------------------	--------------

**4 ottobre 1827**

Friedrich Kalkbrenner	Rondò per pianoforte	Giuseppa Salvioni
-----------------------	----------------------	-------------------

**9 ottobre 1828**

Jan Václav Voříšek	Polonese per pianoforte	Giulio Alary
--------------------	-------------------------	--------------

**3 ottobre 1831**

Giulio Alary (allievo)	Divertimento per pianoforte	Giulio Alary
------------------------	-----------------------------	--------------

Negli anni successivi, con Antonio Angeleri, si segnalano sempre rare esibizioni pianistiche all'interno di accademie dominate ancora dai brani d'opera con accompagnamento pianistico. Si segnala però la particolare abilità richiesta al pianista dalle *Variazioni* di Carl Czerny su tema di Joseph Haydn, e soprattutto dal concerto di Friedrich Kalkbrenner (quale che fosse dei quattro composti entro il 1838). L'interprete di quest'ultimo, Francesco Sangalli, nel 1850 diventerà il secondo insegnante di pianoforte del Conservatorio. Nel 1844 e nel 1847 spicca il nome del più celebrato allievo di Angeleri, impegnato in due mirabolanti parafrasi su temi d'opera: Adolfo Fumagalli. Eppure è da notare come siano ancora tante le accademie finali in cui non viene inserito alcun brano pianistico.

**4 ottobre 1835**

Joseph Haydn/Carl Czerny	Inno con variazioni per pianoforte e orchestra	[Francesco?] Pezzoli
--------------------------	--	----------------------

**25 settembre 1838**

Kalkbrenner	Concerto per pianoforte e orchestra	Francesco Sangalli
-------------	-------------------------------------	--------------------

**6 settembre 1844**

Sigismund Thalberg	Fantasia e variazioni per pianoforte solo sopra alcuni motivi della <i>Norma</i>	Adolfo Fumagalli
--------------------	--	------------------

au Bureau de Musique de C. F. Peters [s. a.]. Nel frontespizio si dichiara che sono «composées et dédiées à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie». Si noti la sostituzione con i corni delle facili parti degli archi.

**7 settembre 1847**

Adolfo Fumagalli (allievo) Fantasia per pianoforte sopra motivi del Nabucco Adolfo Fumagalli

Solo dopo il 1850 anche per il pianoforte mutò nettamente la programmazione del Conservatorio: si noti, nel 1853, l'infittirsi delle sue presenze nelle tre accademie. Si noti ancora l'abilità richiesta per Kalkbrenner, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel e Fumagalli.

**30 gennaio 1853**

Kalkbrenner	Fantasia per due pianoforti	Guglielmo Andreoli, Carlo Rovere
Henri Herz	Variazioni su I Puritani per pianoforte	[?] Boni

**29 maggio 1853**

Lauro Rossi	Sinfonia a quattro pianoforti	G. Andreoli, C. Rovere, Luigi Rivetta, Giuditta Bertrand
Fumagalli	Fantasia militare a quattro pianoforti	G. Andreoli, C. Rovere, L. Rivetta, Giovanni Morganti (parte prima); [?] Boni, Teresa Gabaglia, [?] Roveda, Luigia Protti

**5 settembre 1853**

Hummel	Concerto per pianoforte	G. Andreoli
--------	-------------------------	-------------

**6 settembre 1854**

Carlo Rovere (allievo)	Adagio-Capriccio per pianoforte	C. Rovere
------------------------	---------------------------------	-----------

**17 dicembre 1854** [a favore degli Asili d'infanzia]

Carlo Andrea Gambini	Duetto per due pianoforti	[?] Aluisetti, Roveda
Herz («Hertz»)	[?]	T. Gabaglia

**Primavera 1855** [4 repliche dal 4 al 14 maggio]

Kalkbrenner	Primo gran concerto per pianoforte e orchestra <sup>6</sup>	L. Rivetta
-------------	---	------------

**31 agosto 1857**

Thalberg	Variazioni sull'Elisir per pianoforte	L. Rivetta
Herz	Polonese per pianoforte	T. Gabaglia

**5 settembre 1858**

Fumagalli	Fantasia sulla Norma per pianoforte	[?]
-----------	-------------------------------------	-----

Accenno al fatto che, uscendo dai nostri limiti cronologici, troveremo solo nel 1860 i nomi di Frédéric Chopin, Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn e, per un suo Trio con pianoforte, Ludwig van Beethoven. In questo caso i dati d'archivio risultano, forse per le convulsioni politiche di quegli anni, particolarmente lacunosi.

6 Il Concerto di Kalkbrenner venne inserito tra il primo e il secondo atto dell'opera *La Tirolese* dell'allievo Giovanni Zaytz.

**6 maggio 1860**

[Gaetano?] Corticelli	Quartetto per pianoforte e archi	[?]
-----------------------	----------------------------------	-----

**10 giugno 1860**

Ludwig van Beethoven	Trio	
Herz	Variazioni sui Puritani di Bellini	allieva

**17 giugno 1860**

Disma Fumagalli	Divertimento per due pianoforti a 4 mani	quattro allieve
Kalkbrenner	Capriccio per pianoforte <i>Le feu</i>	
Kalkbrenner/Charles Philippe Lafont	Duetto per pianoforte e violino	

**24 giugno 1860**

Herz	Trio in la per pianoforte, violino e violoncello	[?]
------	--	-----

**8 luglio 1860**

Frédéric Chopin	[?]	
Ignaz Moscheles	Gran sonata per pianoforte a quattro mani	
Felix Mendelssohn Bartholdy	Concerto per pianoforte e orchestra	Giuseppe Menozzi

**25 agosto 1860**

Kalkbrenner	Concerto per pianoforte e orchestra	[Giovanni] Rinaldi
Luca Fumagalli	Fantasia sul <i>Trovatore</i>	due allieve

Da qui si apriva una nuova era per il Conservatorio. Dal 1860 il direttore Lauro Rossi organizzò degli «esercizi settimanali», affinché «per mezzo di acconci programmi di musica storica in tutti i generi, vocale, strumentale, sinfonico, accademico, teatrale e religioso, potesse la mente degli studiosi elevarsi al concetto dei progressi dell'arte, della varietà degli stili, di tutti i mezzi ideologici e meccanici»; e la letteratura pianistica europea vi ebbe uno spazio importante e costante.<sup>7</sup>

Da questo esame delle accademie risulta dunque con chiarezza quanto sia marginale, fino al 1850, il ruolo che il pianoforte rivestì nell'insegnamento musicale del Conservatorio. Si giunge a risultati non molto diversi se si esamina la questione attraverso i metodi. Quando il Conservatorio iniziò la sua attività nel 1808, poteva contare sui 12 volumi dei metodi adottati dal Conservatoire di Parigi, munifico dono del viceré Eugenio di Beauharnais: tra essi figura la *Méthode de piano du Conservatoire* di Louis Adam.<sup>8</sup> Nel 1812 veniva adottato ufficialmente il metodo di Francesco Pollini, che nel frontespizio si qualifica «socio onorario del Conservatorio», ma che non ebbe mai incarichi di insegnamento dell'istituto milanese.<sup>9</sup>

7 Milano e il suo Conservatorio, p. 104.

8 I volumi, elegantemente rilegati, figurano ancor oggi nei locali della Biblioteca di Milano; cfr. Marina Vaccarini Gallarani: Modelli culturali e contenuti dell'istruzione milanese, in: *Milano e il suo Conservatorio*, pp. 125-202. Nel 1812 fu elargito analogo dono alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, per intervento del re Gioacchino Murat.

9 Francesco Pollini: *Metodo pel clavicembalo*, Milano 1812. Cfr. Elena Biggi Parodi: Il «Metodo pel clavi-

Il metodo di Pollini è dichiaratamente tributario di quello di Adam. I due metodi hanno in comune un preliminare piccolo sunto di teoria musicale nel primo capitolo, per poi affrontare i problemi specifici dell'esecuzione, tra cui soprattutto la diteggiatura e l'ornamentazione. Entrambi perseguono la «posizione naturale», illustrata da apposite incisioni: le dita delle mani sono leggermente arcuate in modo da neutralizzare, rispetto alla funzione di leva esercitata sui tasti bianchi e neri, la differenza di lunghezza tra le dita. La particolare configurazione del pollice lo rende «naturalmente» idoneo alla funzione del passaggio sotto la cupola formata dalle altre dita. La diteggiatura deve risolvere i problemi posti da quelle tonalità, o da quei passaggi, in cui la sequenza degli intervalli potrebbe portare all'uso del pollice sui tasti neri. L'insistenza degli esercizi sulle scale nelle varie tonalità è finalizzato proprio a rendere automatico e familiare l'insieme degli accorgimenti per rendere assoluta la scelta «naturale» sopra descritta, anche in presenza di passaggi per terze o – più raramente – per seste.

Anche per Adam e Pollini la posizione del corpo deve permettere un appoggio altrettanto naturale alla tastiera, con l'avambraccio solo leggermente abbassato rispetto al livello della tastiera e con una distanza dalla stessa che permetta senza sforzo a ognuna delle due mani di raggiungere ogni punto della tastiera.

Questo ideale di naturalezza e di compostezza coinvolge anche l'obiettivo della piena parità tra mano destra e mano sinistra: gli esercizi sono spesso ripetuti identici, o speculari, per le due mani. Si deve a Francesco Pollini l'inserimento nell'appendice del suo *Metodo di Dodici esercizi per la mano sinistra*,<sup>10</sup> di notevole difficoltà per la richiesta indipendenza delle dita della stessa mano.

Su questa impostazione comune non è difficile individuare, nei metodi di Adam e di Pollini, una specifica attenzione a problemi di tocco e, attraverso quelli, di interpretazione dei differenti stili. Adam scrive appunto: «chaque auteur a son style particulier»;<sup>11</sup> convinzione condivisa appieno da Pollini, che già nella prefazione si riferisce ai «diversi generi di musica», affermando che il suo metodo intende offrire «per cadauno di essi una differente maniera, qual mezzo più efficace e sicuro per ottenere una variata e ben colorita esecuzione.»<sup>12</sup> Con queste finalità dichiarate, in Adam e in Pollini viene dato ampio

cembalo» di Francesco Pollini ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25/1 (1991), pp. 1–29. L'edizione critica bilingue di questo metodo è stata appena pubblicata: Francesco Pollini: *Metodo per pianoforte / Piano Method*, a c. di Leonardo Miucci, Roma 2016; a questa edizione rimandano i successivi riferimenti bibliografici.

10 *Dodici Esercizj a due, tre o più parti da eseguirsi alla sola mano sinistra*. Li primi otto hanno per tema la scala diatonica ordinata in varie maniere. Li quattro ultimi sono di libera invenzione. Questa appendice appare nella seconda edizione del *Metodo* (Milano 1834).

11 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], p. 233 (art. 12).

12 Pollini: *Metodo*, p. 2.

spazio ai differenti attacchi del tasto, al legato e allo staccato; e quest'ultimo viene suddiviso nello staccato a toccare «molto seccamente», segnato con un trattino verticale, il cosiddetto chiodo, nello staccato «men secco», segnato con il punto, e nello staccato a cui si sovrappone un segno di legatura, che comporta, dice Pollini, «note dolcemente marcate». Va ancora chiarito che la secchezza a cui sopra si fa riferimento sta a significare brevità nella tenuta del tasto: una semiminima con il «chiodo» equivale a una nota del valore di una semicroma, seguita da pause.<sup>13</sup>

È naturale, su queste basi, che la questione del tocco trovi tanto spazio in Adam e in Pollini, i quali, entrambi, si sentono spinti a indicare come debba essere lo strumento su cui si possa ottenere «una variata e ben colorita esecuzione». Pollini cita testualmente «quanto è stato detto dal signor L. ADAM, membro del Conservatorio di musica di Parigi, nel notissimo suo Metodo pel Forte Piano all'Articolo 6°. (De la manière de toucher le Piano, et d'en tirer le son)». Questi, dunque, sono «i requisiti dello strumento per renderlo atto a produrre gli effetti desiderati».

Prima di tutto «tastiera [...] egualissima». E poi:

«che [...] i tasti senza esser duri aver debbono una certa resistenza per poter rendere il suono in proporzione della maggiore o minore compressione del dito, non mai del braccio, più o meno forte, secondo i gradi che il caso richiede; ma nello stesso tempo esser devono i tasti obbedientissimi, rispondendo anche alla più leggera e delicata compressione.»<sup>14</sup>

Questo riferimento al braccio («non mai del braccio!») non c'è in Adam, dove la questione vien data per pacificamente sottintesa. Inoltre, a chiarire l'ideale sonoro che in Pollini viene enunciato nel modo più esplicito, c'è una descrizione accurata di come deve essere questa sopra indicata «compressione». Pollini usa una serie di due lettere, una «P» e una «S»: alla «P» il dito deve «poggiare» sul tasto; alla «S» deve «sfondare», cioè abbassarsi. Tutta l'attenzione deve rivolgersi quindi a far sì che la velocità di questo abbassamento sia sufficiente per ottenere la percussione del martelletto, evitando che lo scappamento scatti prima che il martelletto arrivi a colpire la corda. Su questa base si viene a costruire quello «stile legato» che si pone «ad imitazione di voce tenuta».<sup>15</sup>

Queste indicazioni sul suono e sul tocco comportano l'uso di un buono strumento, perché, a dita abbassate, «l'oscillazione deve continuare almeno per una battuta di tempo ordinario e moderato assai», ma, «appena levato il dito, gli smorzatori debbono agire in modo che più non si senta il minimo suono». E l'uso del pedale di risonanza fa sì che «le note [...] accentate col segno o colla parola SFORZ, acquistano maggior vigore risuonando

<sup>13</sup> Ibid., p. 81.

<sup>14</sup> Ibid., p. 80.

<sup>15</sup> Ibid., p. 74.

di più». <sup>16</sup> Adam lo chiama «grande pédale» e lo definisce «le doux». Di più: «il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale.» <sup>17</sup> Anche nel capitolo sul tremolo, Pollini si pone il problema di «raddolcire il suono», raccomandando di eseguirlo con le dita «sempre strettissime ai tasti». <sup>18</sup>

Si può direttamente derivare da questo complesso di raccomandazioni e di cautele che la buona esecuzione dovesse rifuggire dall'uso del braccio, forse persino dell'avambraccio, dalla «caduta» sulla tastiera (si veda l'indicazione di «poggiare-sfondare»). In questo mondo sonoro non esistono neppure accenti che non derivino dalle gradazioni della dinamica, dai *crescendo*, *diminuendo*, *rafforzando*, *smorzando*. L'espressione e il gusto sono i cardini per un'esecuzione che convinca e coinvolga. Nell'edizione del primo e del terzo tempo della *Sonata in la minore* di Mozart (KV 310), inserita da Adam nel suo metodo, i punti di maggiore appoggio sono indicati con «FP»: lo «sforzando» nasce anch'esso da una pressione differenziata sulla tastiera da parte delle dita, non da una caduta sulla tastiera. <sup>19</sup>

Una simile didattica pianistica si confronta, come è noto, con un'ampia, se non sterminata, letteratura per lo strumento. Anzi, questa didattica è dichiaratamente finalizzata ad affrontare le differenze specifiche di un vasto repertorio molto diversificato. Questo assunto è clamorosamente presente nel metodo di Muzio Clementi, dove vengono raggruppate per tonalità – e relativi preludi – cento composizioni brevi e lunghe, dello stesso Clementi oppure dall'origine più disparata, antica (François Couperin, Arcangelo Corelli, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Haendel, eccetera) e moderna (Christoph Willibald Gluck, Mozart, Haydn, Jan Ladislav Dussek, Ignace Pleyel, John Field, eccetera). Anche in Adam, come dicevamo, abbondano composizioni con cui misurare l'acquisizione della propria abilità pianistica: cinquanta collocate in ordine progressivo di difficoltà (tra cui piccoli temi di Mozart, Gluck, Haydn); e un «choix de morceaux» importanti – Fantasie, Sonate, Variazioni, Fughe, eccetera – dello stesso Adam, nonché di Mozart, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach e Haendel.

All'inizio dell'Ottocento la diffusione editoriale del repertorio pianistico è tale da permettere un superamento del criterio antologico testimoniato dal metodo di Clementi. Il metodo può infatti far riferimento ad altre edizioni in commercio. Ciò avviene scopertamente in Pollini, il quale vive e opera in una città in cui la neonata casa editrice Ricordi intesse subito rapporti con ogni editore francese, inglese e tedesco, facendo ben presto

<sup>16</sup> Ibid., pp. 80 e 85.

<sup>17</sup> Adam: *Méthode*, p. 219.

<sup>18</sup> Pollini: *Metodo*, p. 86.

<sup>19</sup> Adam: *Méthode*, pp. 164–169, 176–178.

del suo negozio un punto di riferimento obbligato per chi volesse rimanere aggiornato con quello che si pubblicava in quegli anni. Si ricorda di sfuggita che una delle benemerite iniziative di Giovanni Ricordi consistette nell'organizzare un servizio di prestito a domicilio per alcuni giorni, a fronte di un modesto corrispettivo in abbonamento. Se Adam poteva quindi limitarsi a citare, di composizioni evidentemente rintracciabili in commercio, solo alcune battute che presentassero particolari difficoltà, diteggiandole,<sup>20</sup> Pollini può addirittura prescindere anche da queste parziali citazioni, rimandando alle opere in commercio e impegnandosi piuttosto a fornire lui stesso importanti composizioni che indicava come «esplicative» della parte teorica rappresentata dal metodo.

Tra queste i Dodici studi hanno un grado di difficoltà che possiamo fors'anche considerare alla portata degli allievi del neonato Conservatorio. Ma le sei *Suonate per clavicembalo* op. 26<sup>21</sup> erano e sono certamente fuori portata rispetto a qualsiasi pianista che non sia già perfettamente formato sia tecnicamente, sia musicalmente. Esse pongono cioè, con grande evidenza, il divario tra le finalità didattiche, perseguite dal metodo, e l'interpretazione artisticamente compiuta di libere e ambiziose composizioni pianistiche. Queste *Suonate*, editate da Ricordi, sono cioè tanto importanti, ardue e «aggiornate» musicalmente e tecnicamente da presupporre a Milano una vita musicale che si svolge sostanzialmente al di fuori dall'ambito del Regio e Imperiale Conservatorio.

Questa considerazione si rafforza se ci si riferisce ai metodi che apparvero nei decenni successivi per l'uso del Conservatorio di Milano. Quello di Benedetto Negri non è altro che un *Supplemento ai metodi per le sue care allieve*,<sup>22</sup> consistendo in una semplice sequenza di scale, arpeggi e trilli.

Il metodo che Antonio Angeleri dedicò «à ses élèves» – *Le piano: positions des mains: manière de jouer. Observations théorico-pratiques par Antonio Angeleri, illustrées à l'eau-forte par Eleuterio Pagliano* – fu edito solo nel 1860, tanto da renderci convinti che nell'edizione siano confluiti i precetti forniti per decenni oralmente, o su appunti manoscritti. Poco o nulla è innovato, nei precetti, rispetto a Pollini, anche se per poter eseguire alcuni degli esercizi, ad esempio quelli con salti di doppia ottava, è impensabile che non venga coinvolta la scioltezza dell'avambraccio e, persino, del braccio. È anche da segnalare l'invito, da parte dell'autore, di ascoltare l'esecuzione delle grandi opere di Clementi, Bach e

- 20 Sono composizioni di Dussek, Johann Baptist Cramer, Mozart, Beethoven (le citazioni riguardano, in lui, l'op. 2 n. 2 e l'op. 2 n. 3), Haydn e Daniel Steibelt.
- 21 Francesco Pollini: *Sei Suonate per Clavicembalo* [...] op. 26, 2 voll., Milano 1812. Un'edizione moderna del primo volume è stata appena pubblicata: Francesco Pollini: *Tre sonate* op. 26, a c. di Radovan Škrjanc e Metoda Kokole, Lubiana 2014 (*Monumenta artis musicae Sloveniae*, vol. 59).
- 22 Benedetto Negri: *Supplemento ai Metodi di Piano-Forte composto e dedicato alle sue allieve da Benedetto Negri professore nell'I. R. Conservatorio di Musica e primo maestro nell'I. R. Collegio delle Fanciulle* in S. Filippo, Milano 1834.

Beethoven: ottimo e originale consiglio, ma non tale da colmare l'enorme divario tra simile tradizionale precettistica e le ricche e ardite composizioni pianistiche dei suoi maggiori allievi, Francesco Sangalli e soprattutto Adolfo Fumagalli.

Alla ricerca dell'esistenza di una «scuola milanese» a poco contribuisce, quindi, una rassegna dei metodi usati nel Conservatorio. Ed anche in un'altra istituzione pubblica, la Scala, si trovano poche tracce di accademie pianistiche, in un contesto desolante per quantità e per la perdurante commistione di pezzi pianistici e di arie d'opera. Si ha notizia, infatti, quasi soltanto dei due concerti tenuti da John Field alla Scala il 29 novembre e il 2 dicembre del 1833;<sup>23</sup> e, nel 1837/38, i concerti di Franz Liszt: il primo il 10 dicembre 1837 nella grande sala; gli altri tre nella sala del ridotto il 3 dicembre 1837, il 18 febbraio e il 15 marzo 1838: esibizioni mortificate dall'immersione dei pezzi pianistici in programmi farciti di arie, duetti ecc. Le composizioni eseguite furono parafrasi su temi d'opera con l'eccezione di uno *Studio in sol minore* (la futura *Visione degli Studi trascendentali*) che puntualmente non ottenne il gradimento del pubblico.<sup>24</sup> Il quadro desolante si completa con le osservazioni dello stesso Liszt nel suo noto *reportage*, intitolato *La Scala, alla Revue et gazette musicale de Paris*.<sup>25</sup>

Se «scuola pianistica milanese» giammai ci fu, va ricercata quindi negli ambiti privati, il cui apprezzamento è ostacolato – come è normale per questo tipo di attività culturali – dall'episodicità e dalla lacunosità della documentazione. L'elenco dei luoghi è imponente. Così anche quello dei protagonisti, nobili e dell'alta borghesia, spesso musicisti essi stessi di diversa competenza e abilità. Alcuni studi recenti hanno permesso di allargare il campo delle nostre conoscenze, e a essi attingeremo per le informazioni utili al nostro assunto.<sup>26</sup>

- 23 L'editore Ricordi ne dà puntuale riscontro con la pubblicazione, nello stesso dicembre del 1833, di un *Rondeau pour piano précédé d'une Pastorale nouvellement composée à l'occasion de son concert donné au Théâtre de la Scala*, numero di catalogo: 7331.
- 24 Cfr. quanto riferisce lo stesso Liszt, nella lettera del settembre 1838 a Lambert Massart. Franz Liszt: *Lettre d'un bachelier ès-musique*. A M. Lambert Massart, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 5/35 (2 settembre 1838), pp. 345–352.
- 25 Franz Liszt: *La Scala*. *Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique*, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 5/21 (27 maggio 1838), pp. 217–222, traduzione italiana in Franz Liszt: *Divagazioni di un musicista romantico*, a c. di Raoul Meloncelli, Roma 1979, pp. 116–132.
- 26 Ricordo in particolare: 1) Carla Moreni: *Vita musicale a Milano, 1837–1866*. Gustavo Noseda collezionista e compositore, Milano 1985; 2) la tesi di laurea di Mariapia Rosso: *Il catalogo editoriale di Giovanni Canti (1836–1878)*, relatore Filippo Minetti, Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, Corso di laurea in Musicologia a. a. 1996/97; 3) la tesi di laurea di Chiara Brauer: *Luigi Scotti, editore di musica a Milano (1783–1860)*, relatore Pietro Zappalà, Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, Corso di laurea in Musicologia a. a. 1999/2000; 4) la tesi di diploma in Musicologia di Angela Buompastore: *Il Conte Cesare di Castelbarco fra lettere e musica nella prima metà dell'Ottocento*, relatore Marina Vaccarini Gallarani, Conservatorio di Musica di Milano, a. a. 2004/05.

In una prima fase il pianoforte ebbe le sue sedi privilegiate in salotti legati alla capitale asburgica. Per il nostro assunto il primo nome è quello di Francesco Pollini, più sopra citato per il *Metodo*.<sup>27</sup> Manca a tutt'oggi una considerazione complessiva della sua attività di compositore, anche nel genere teatrale e in quello sacro.<sup>28</sup> Ciò che appare con sempre maggiore evidenza è invece la sua centralità nel mondo pianistico milanese dei suoi anni: per via dei tanti allievi privati, per le numerose pubblicazioni presso Ricordi e presso l'editore Canti, per i costanti rapporti con pianisti e compositori che si trovarono a soggiornare in Milano e a godere dell'ospitalità della sua casa e del suo salotto musicale, illustrato dalla presenza della moglie Marianna, cantante ed arpista «dilettante», dedicataria di alcune Ariette di Vincenzo Bellini.<sup>29</sup>

Per quanto riguarda il primo punto, è davvero difficile, allo stato attuale, raccogliere una documentazione esauriente. L'impressione che si desume dagli studi fin qui compiuti è che tutti gli allievi dotati del Conservatorio e tutti i nobili dilettanti abbiano ricevuto lezioni di pianoforte da Pollini.

Il caso più notevole tra gli «allievi» di Pollini è quello di Carlo Evasio Soliva (1791–1853), il primo diplomato in composizione del Conservatorio, giunto nel 1816 al trionfale successo scaligero con *La Testa di bronzo*, su libretto di Felice Romani. Meno noto è il suo impegno compositivo per il pianoforte, di cui si ha invece vistosa traccia nei cataloghi di Ricordi e di Luigi Scotti; edite da Artaria sono *Sonata e Variazioni a quattro mani per il*

- 27 Le notizie che seguono sono state verificate e aggiornate sulla base del contributo di Leonardo Miucci: Francesco Pollini (1762–1846). Aggiornamenti biografici e nuovi documenti, in: *Fonti Musicali Italiane* 21 (2016), pp. 165–186. Nato a Lubiana da una famiglia veneta: il padre era medico e farmacista, insignito del titolo nobiliare dall'Imperatrice Maria Teresa per aver prodotto un rimedio antisifilitico, denominato «le acque Pollini» (da un annuncio sulla *Gazzetta di Milano* del 29 novembre 1816, risulta che il figlio Francesco ne faceva commercio nella sua abitazione milanese). Francesco Pollini aveva soggiornato a Vienna dal 1786 o 1787 ed è identificabile in quel «barone Pulini» a cui Mozart destinò la *Scena e Rondò* kv 490 e il *Duetto in la maggiore* kv 489 per una rappresentazione privata dell'*Idomeneo*, avvenuta a Vienna il 13 marzo del 1786, in cui Pollini avrebbe cantato nel ruolo di Idamante. Presente a Milano dal 1793, il suo salotto fu un punto di riferimento importante anche perché animato dalla consorte, Marianna Gasparini, apprezzata cantante e arpista dilettante.
- 28 Nel 1798 fece rappresentare al Teatro della Cannobiana *La casetta nel bosco*. Nel 1801 la cantata *Il trionfo della pace* fu eseguita alla Scala per celebrare la pace di Amiens. Per la cerimonia dell'incoronazione di Napoleone nel Duomo di Milano, il 26 maggio 1805, furono eseguite due sue composizioni per grande orchestra e coro: *Vivat, vivat e Te ergo quaesumus*.
- 29 Vincenzo Bellini fu ospite costante in casa Pollini a Milano dal 1828 all'ultima partenza per Parigi. Tenne una fitta corrispondenza con Marianna Pollini, a cui nel 1829 (ediz. Ricordi) dedicò *Sei ariette da camera* (*Malinconia, ninfa gentile, Vanne, o rosa fortunata, Bella Nice, che d'amore, Almen se non poss'io, Per pietà, bell'idol mio, Ma rendi pur contento*). Bellini lasciò manoscritta un'altra arietta, dedicata a Marianna Pollini e pubblicata da Ricordi nel 1837: *Dolente immagine di Fille mia*. Anche Carlo Evasio Soliva (di cui più oltre) pubblicò un'arietta, *Mio ben ricordati*, «dedicata alla sig.a Marianna Pollini».

clavicembalo, «dedicate al sig.r Francesco Pollini da Carlo Soliva»; Pollini a sua volta dedicava «all'amico suo Carlo Soliva» *Introduzione e Rondò per forte-piano op. 43*, edito da Ricordi nel 1820. Come vedremo con il principe Antonio Belgioioso e con Francesca Nava D'Adda, il pianoforte assume un particolare rilievo anche nel genere del Trio, sia per la perdurante idea del «pianoforte con accompagnamento» di archi, sia per i ben noti modelli beethoveniani dell'op. 1. Nel caso di Soliva si segnalano anche alcuni singolari organici in Trio: quello di pianoforte, arpa e viola (con la possibilità di sostituire l'arpa con un secondo pianoforte) e quello su temi mozartiani di pianoforte, corno e clarinetto.<sup>30</sup>

Per quanto riguarda il secondo punto, cioè una più attenta considerazione delle sue composizioni che non si possono certo limitare a «variazioni incipriate, leccate, tutte scale, arpeggi, ghirigori», come ebbe ad esprimersi il primo biografo di Antonio Angelieri.<sup>31</sup> Per rendere impraticabile quel giudizio, può essere sufficiente – almeno in questa sede – uno sguardo alle *Sonate op. 26* di Pollini, pubblicate nel 1812,<sup>32</sup> il lettore potrà avvalersi anche di una recente edizione discografica dei numeri 3 e 6, a cui volentieri ci riferiamo.<sup>33</sup>

La terza Sonata, appartenente dunque all'edizione del 1812, presenta un forte radicamento nella recente e contemporanea civiltà musicale viennese. È impossibile non rilevare modelli compositivi e scritture pianistiche che mostrano domestichezza con le *Variazioni in fa minore* di Haydn, il Mozart delle fantasie o della *Sonata in do minore* KV 457, o soprattutto il Beethoven delle sonate fino all'op. 57, pubblicata nel 1807. La scrittura

- 30 A quest'ultima formazione Soliva destinò un Trio concertant pour piano, clarinette et cor en Mi bem., e lo dedicò a John Barham Livius (l'autore della «Musical Comedy» *Maid or Wife or the Deceiver Deceived* del 1821). Il Trio è edito da Nicolas Bochsa, cioè dal più famoso e attivo arpista di quel tempo. Dal contatto con questo editore-arpista può essere nata l'idea di comporre i 3 Trii con l'arpa. Il *Grand Trio concertant pour piano, harpe ou deux pianos et alto* fu dedicato a Beethoven e ne suscitò l'ammirazione, espressa in una lettera del 9 febbraio 1821 e con la dedica a Soliva di *Canone a due voci*, scritto il 2 gennaio 1824 «per il Signore Soliva come sovvenire dal suo amico Luigi van Beethoven.» Un altro Trio è dedicato all'ambasciatore inglese nel Granducato di Toscana, Lord Burghersh. Con il giovane Soliva e con la fortuna europea della *Testa di bronzo* si aprirono così per Milano nuovi rapporti con l'Europa, che si estenderanno successivamente, e per lunghi periodi, anche a Varsavia e a Pietroburgo.
- 31 Virgilio Colombo: *Antonio Angelieri e la sua scuola di pianoforte*, Milano 1880, p. 9.
- 32 Le schede relative sono le seguenti: 1) Francesco Pollini: *Tre suonate per clavicembalo. Prime delle sei annunciate nel suo metodo adottato pel Conservatorio [di Milano], non che per le Case di educazione nel Regno*, op. 26, Milano [1812]; 2) F. Pollini: *Tre suonate per clavicembalo. Prime [recte ultime] delle sei annunciate nel suo metodo adottato pel Conservatorio medesimo non che per le Case di educazione nel Regno*, op. 26, libro 2, Milano [1812] (entrambe le edizioni sono state pubblicate da Ricordi).
- 33 Francesco Pollini: *Capriccio, Sonate, Variazioni e Toccata*, Costantino Mastropirimiano, fortepiano, Tac-tus TS 761601, 2007.

pianistica è quindi improntata a enorme varietà e densità di scrittura con costanti riferimenti al drammatismo dell'orchestra classica (cioè ai suoi contrasti dinamici, timbrici e di registro). La palese appartenenza di Pollini a quella civiltà musicale lo spinge ad adottarne l'irrequietezza armonico-tonale e formale. Nella *Sonata in do minore* op. 26 n. 3, i tempi sono solo due. Il primo viene aperto da un'Introduzione lenta che alterna urti accordali dissonanti con cantabilità sofferte e intense (contrasti del tipo di quelli che aprono l'op. 13 di Beethoven, o anche la *Fantasia in do minore* KV 475 di Mozart), e prosegue poi con una vasta forma-sonata in Presto; si tratta di una scrittura pianistica convulsa e a frasi spezzate, che nella zona del secondo tema si distende un poco; l'esteso sviluppo centrale, come spesso in Pollini, è articolato in due distinti momenti, il secondo dei quali ha valenza di terzo tema.<sup>34</sup> Il secondo movimento è introdotto (come nella «Waldstein») da un brevissimo, ma cantabilissimo Preludio. Il Presto conclusivo ha il complesso drammatismo del rondò-sonata. Notevoli le sorprese cantabili ed espressive che placano lo scatenato gioco ritmico poco prima della conclusione.

Altrettanto anti-accademica e imprevedibile è la *Sonata in sol minore*, op. 26 n. 6, edita nel 1812. Qui l'introduzione lenta al primo tempo allegro è parte integrante dell'esposizione e quindi si ripete con essa. Lo sviluppo viene avviato con lo stesso gesto drammatico e intenso dell'esposizione e dà luogo a un percorso sempre più agitato, con accordi pieni e giochi d'ottava. Questa *Sonata* è dotata di un Cantabile sostenuto di breve durata, ma di raccolta e toccante cantabilità. L'impianto dell'Allegretto conclusivo è quello del rondò-sonata, in una costruzione dove i diversi episodi si differenziano radicalmente nell'uso di scritture pianistiche diverse, funzionali a stati d'animo radicalmente diversificati. Non mancano, anche in questo finale, giochi d'ottava inframmezzati da accordi pieni.

Come si può intuire da questi veloci appunti, ci si trova in presenza di una concezione formale e di una scrittura pianistica che hanno l'ambizione di confrontarsi con grandi modelli viennesi del passato recente, o addirittura del presente. È del tutto evidente, cioè, che l'ideale pianistico che sembra emergere da queste Sonate va molto più in là di quell'ideale di pacatezza muscolare, di misura nell'affondo, di uguaglianza e di scorrevolezza che domina il *Metodo*, in sintonia con tutta la trattatistica tra Sette e Ottocento per il cosiddetto fortepiano.

Per quanto riguarda il terzo aspetto, quello della rete di rapporti che Pollini tenne con i pianisti e i compositori che si trovarono ad operare in Milano. Tra i tanti possiamo citare il pianista August Klengel, a cui Pollini dedicò una *Toccata per pianoforte* op. 31, edita da Ricordi nel 1814, essendone ricambiato con un *Rondò per il pianoforte*, edita da Artaria, «composto a Milano» e «dedicato al suo amico Francesco Pollini». La frequentazione con

34 Di questo terzo tema che si insinua prima della ripresa si ha un chiaro esempio nel primo movimento della *Sinfonia in la maggiore* KV 201 di Mozart.

Giacomo Meyerbeer negli anni italiani (1817–1824) è ben testimoniata da *Uno dei trentadue Esercizj per il clavicembalo fatto in forma di Toccata*, «composto e dedicato in contrassegno di particolare stima al signor Giacomo Meyerbeer dal suo amico Francesco Pollini»; questo *Esercizio* op. 42, pubblicato da Ricordi nei primi mesi del 1820, è preceduto, come si sa, da una *Dedica*, in cui l'autore spiega l'intento che l'ha guidato nel disporre la musica su tre righe, in modo da mettere in massima evidenza la continuità del canto, da ottenersi nonostante il complesso meccanismo dell'alternanza delle due mani con le figure che gli si sovrappongono. Dalla *Dedica* si apprende che Meyerbeer aveva ascoltato privatamente quegli *Esercizj* e lo aveva incoraggiato alla pubblicazione; giova poi ricordare che nel 1819/20 Meyerbeer era solo ai suoi esordi come operista su libretti italiani e che si era guadagnato le prime glorie in veste di mirabolante pianista, ottenendo l'ammirazione di Moscheles: forse a questo soprattutto si riferiva Pollini nel dichiarare, nella *Dedica*, «l'ammirazione da cui sono compreso pei rari vostri talenti».<sup>35</sup>

Francesco Pollini, dalle notizie sopra riportate e dalla perdurante qualifica di «Socio onorario del R. Conservatorio», è anche un chiaro esempio di come l'aristocrazia milanese sia passata senza danni attraverso le storiche vicende dalla Repubblica italiana al Regno d'Italia, e da questo al ritorno dell'Austria. Lo stesso potremmo dire per Peter Lichtenthal, che è presente a Milano dal 1810 e che, anche per la sua attività di recensore della *Allgemeine musikalische Zeitung*, mantenne un costante legame con Vienna e con la Germania. Tra le sue molteplici attività, è il caso qui di ricordare che nel 1838 pubblicò per Ricordi una *Sonate pour le Piano-forte (Allegro vivace, Andante, Minuetto – Trio, Allegro)*, dedicata a Louise Fontana, con una scrittura sostanzialmente mozartiana, dove la difficoltà maggiore è rappresentata dall'incrocio delle mani.

In altri casi il ritorno degli austriaci nel 1814 corrispose all'emergere di nuovi saloni musicali. Il pianoforte è il protagonista delle serate in palazzo Cusani, sede del Ministero della guerra, dove si esibiva la baronessa Dorothea von Ertmann, moglie del colonnello, poi generale, Stephan Leopold von Ertmann. Dorothea fu tra le artefici del culto di Beethoven, di cui era allieva e della cui *Sonata in la maggiore* op. 101 (1816) divenne dedicataria. Un altro colonnello imperiale, Giovanni Casella, aveva assunto Karl Mozart, secondogenito di Wolfgang, come insegnante di pianoforte della figlia Costanza e come organizzatore della musica nel proprio salone.<sup>36</sup>

Sarebbe comunque una forzatura attribuire alla «colonia» tedescofona di Milano – a cui sarebbe ulteriormente forzato affiliare il lubianese-viennese Pollini, vista l'origine

35 Francesco Pollini: *Uno de' Trentatude Esercizj Per Clavicembalo Fatti in forma di Toccata. Composto e Dedicato In contrassegno di particoalre stima al Signor. Giac. Meyerbeer*, op. 42, Milano: Ricordi, 1820, introduzione, p. [I].

36 *Allgemeine musikalische Zeitung* 26/31 (29 luglio 1824), coll. 512.

veneziana della sua famiglia – un ruolo esclusivo nel costante aggiornamento del repertorio pianistico e, in generale, del pianismo milanese.

Per una storia del pianoforte a Milano, attende di essere indagato in profondità il ruolo della contessa Francesca Nava D'Adda (1794–1877): abile pianista e compositrice, è presente dal 1836 nei cataloghi di Luigi Scotti e Giovanni Canti con sonate per pianoforte e musica da camera con pianoforte: trii per pianoforte, violino e violoncello; un duetto per violoncello e pianoforte; due duetti per violino e pianoforte; sei Sonate per violino e pianoforte; un duetto per due pianoforti. Si segnalano anche alcuni brani religiosi a 4 voci con accompagnamento di organo. Un simile catalogo è dunque un caso specialissimo di predilezione per forme strumentali indipendenti dalla moda delle parafrasi, delle fantasie o delle variazioni su arie d'opera. Totalmente assenti anche ballabili da salotto o altri brani di intrattenimento.

A un primo sguardo, la *Sonata per pianoforte*, edita da Scotti nel 1836, mostra una scrittura molto composta e «mozartiana». L'ambizione compositiva di Francesca Nava D'Adda emerge, oltre che nello sfoggio di tecniche elaborative nella sezione di sviluppo del primo movimento (*Allegro agitato*), nell'ampiezza dell'*Andante* quasi *largo* tripartito, nella scelta di collocare nel tempo conclusivo, anziché l'usuale *rondò*, un *Allegro fugato*, in realtà per nulla rigoroso, eppure con l'uso di tecniche di soggetto-risposta e di elaborazioni per moto contrario.

Sono però i trii con pianoforte a dare la piena misura della sua statura compositiva e dello spessore tecnico-espressivo del suo pianismo.<sup>37</sup> Nei trii, dal punto di vista formale la scelta è costantemente quella della sonata quadripartita nella versione di Beethoven nel periodo cosiddetto «di mezzo»: un primo tempo in forma-sonata, con un vasto e complesso episodio di sviluppo; un Minuetto – Trio (o Scherzo – Trio); un *Andante*; un *Finale Allegro*. La scrittura pianistica è particolarmente piena e vigorosa, con vere e proprie citazioni da Beethoven, come quando appaiono, nell'esposizione del primo tempo del Trio in re minore (misure 21–22), gli accordi a piene mani alternate in fortissimo che richiamano le misure 17 e 22 del primo movimento dell'*Appassionata*; si noti anche la sequenza di ottave nella mano destra alle misure 23–26: scrittura frequente, anche in momenti cantabili (Figura 1).

Di fronte alla sostanziale completezza della parte pianistica, il ruolo degli archi è inevitabilmente contenuto, nonostante gli sveltanti gesti violinistici e le intenerite melodie del violoncello in chiave di violino, emergenti nelle sezioni centrali dei tempi lenti.

37 Il genere del Trio con pianoforte riveste un ruolo importante nella Milano degli anni Quaranta. Si accenni qui soltanto al principe Antonio di Belgioioso (1801–1858), che pubblicò con l'editore Canti tre *Gran Trio per pianoforte, violino, violoncello (o viola)*, op. 1a, op. 2 e op. 3. Altro argomento che va qui segnalato per futuri approfondimenti.



FIGURA 1 Francesca Nava D'Adda: Trio in re minore,  
I movimento, Allegro agitato, misure 18–26

Nel Trio in mi bemolle maggiore – che adotta lo schema Allegro maestoso, Scherzo – Trio, Andante, Finale. Allegro – compaiono estesi passaggi di ottave spezzate e tecniche elaborative particolarmente artificiose. Caso unico, nella musica da camera italiana di questo periodo, è l'inserzione, nell'Allegro conclusivo, di un esteso episodio in stile fugato.

In attesa di un lavoro esauriente sull'argomento, è già possibile capire che intorno alla Nava D'Adda si intrecciarono multipli rapporti, non poco significativi per il nostro assunto. Il suo nome appare nelle accademie di casa Branca e in casa Nosedà. Tra le dediche e le contro-dediche troviamo la pianista Cirilla Branca (1810–1883),<sup>38</sup> che sposerà Isidoro Cambiasi nel 1830;<sup>39</sup> celebrata pianista milanese («il Liszt delle pianiste lombarde»), nel 1828 pubblicò le *Variazioni* su tema di Pietro Tassistro, editore Scotti, «dedicate all'ill.ma sig.ra Marchesa D.na Fran.ca Cagnola D'Adda Dama di Palazzo di S. M. I. R. A. esimia dilettante». A Cirilla Branca, a sua volta, la D'Adda dedicò, con il nome di Francesca Cagnola D'Adda (quindi prima del 1833, quando il primo marito morì, e quando non figuravano ancora pubblicate le sue composizioni), delle *Variazioni* rimaste manoscritte, ma con un frontespizio stampato da Ricordi in cui l'editore qualifica l'autrice come «esimia compositrice». Ad anni posteriori risale la dedica del suo Trio in re minore «à madame Anna Caroline De Belleville Oury», pianista apprezzata da Beethoven e da Chopin, in tournée con il marito violinista in Italia nel 1846/47. In questa occasione la

- 38 Paolo Branca, padre di Cirilla, tenne un salotto musicale frequentato dalle massime celebrità del tempo.
- 39 Isidoro Cambiasi aprì anch'egli, intorno al 1840, un celebrato salotto musicale. Dal 1842 fu tra i più importanti collaboratori della *Gazzetta musicale* di Milano di Giovanni Ricordi.

contessa Nava D'Adda si qualifica come «membre honoraire de la Congrégation et Académie de S.te Cécile à Rome».40 Il *Trio in mi bemolle*, edizione Canti, è dedicato alla «distinta dilettante Giuseppina Cereda nata Rovelli».

Tra i nobili «dilettanti», che, oltre ad ospitare musicisti di fama, si cimentarono loro stessi nella composizione e nell'esecuzione, spicca il conte Cesare di Castelbarco, primo «direttore» del Conservatorio,41 e abile violinista. Il pianoforte è pressoché assente dalla sua produzione e dalle testimonianze finora raccolte, e il costante sostegno che il Conte offrì al sopra citato Carlo Evasio Soliva riguardò soprattutto la composizione di musica sacra. Ma nel solo 1844 nel suo catalogo presso l'editore Scotti,42 apparvero due *Gran Quintetti*, opere 42 e 43, e un *Gran Trio*, op. 45, in cui il pianoforte gioca un ruolo denso e sempre interessante. Di questa nuova importanza del pianoforte si ha traccia nel programma di un'accademia organizzata nella sua residenza il 1° giugno 1851:43

- «Quintetto per Piano Forte op. 43 di Castelbarco, eseguito dai Sig.ri Fumagalli, Ferrara, Croff, Corbellini e Truffi
- *Salve Regina* a tre voci di Soliva, eseguito dalle Sig.re Finetti-Battocchi, Pozzi e Croff
- *Duetto* a due violini di Beriot, eseguito dai Sig.ri C. Castelbarco e Ferrara
- *Aria nella Semiramide* di Rossini, eseguita dalla Sig.ra Pozzi
- *Pater noster* a tre voci di Soliva, eseguito dalle Sig.re Finetti-Battocchi, Pozzi e Croff
- *Quintetto per Piano Forte* di Castelbarco, eseguito dai Sig.ri Fumagalli, Ferrara, Rabboni, Corbellini e Truffi
- *Aria nei Puritani* di Bellini, eseguita dalla Sig.ra Finetti-Battocchi
- *Fantasia per Piano Forte* di Fumagalli, eseguita dall'Autore»

Da un lato, quindi, Castelbarco non rinunciava a esibirsi come violinista nel *Duetto* di Bériot; e indulgeva ancora alla mescolanza di brani strumentali con arie d'opera e polifonie religiose. D'altro lato, potendo disporre del primo pianista milanese di livello europeo, Adolfo Fumagalli (di cui diremo più avanti), lo rese protagonista della serata

- 40 Questa qualifica suggerisce un parallelo con quanto documentato da Angela Buompastore a proposito del Castelbarco, nonché una possibile motivazione per la composizione dei due *Salmi* opere 6 e 7, pubblicati da Scotti nel 1842 (A. Buompastore: *Dictée par la nature plus que par l'étude*. Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca, Pisa 2013).
- 41 Il termine «direttore» si riferisce a una funzione che corrisponde a quella degli odierni presidenti di consigli di amministrazione. Il direttore attuale – preposto agli studi e al funzionamento didattico, disciplinare e artistico dell'istituto – allora era denominato «censore».
- 42 Nel catalogo delle sue opere pubblicate da Scotti spiccano numerosi quartetti d'archi (opere 7, 8, 9, 13, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26); quintetti d'archi (opp. 10, 11, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 41); un Sestetto d'archi op. 12; un *Trio* d'archi op. 37.
- 43 L'accademia del 1851, di cui pare non esserci traccia nei giornali dell'epoca, ci è nota attraverso il programma stampato che Castelbarco inviò a Luigi Rossi, segretario dell'Accademia di Santa Cecilia, e conservato nell'archivio dell'istituzione (ANSCAS, Archivio preunitario, cat. III, 681).

coinvolgendolo nei due Quintetti in programma (con ogni probabilità i due sopra citati dell'op. 42 e 43) e soprattutto riservandogli il gran finale con la *Fantasia* di sua creazione. La cultura pianistica nella Milano del primo Ottocento va al di là non solo della didattica impartita nel Conservatorio, o degli spazi che si aprivano, più o meno stabilmente, nelle accademie dei salotti: una vasta area, ancora più difficile da documentare che quella dei salotti, è l'area privata dei cultori che attingevano settimanalmente ai prestiti del negozio Ricordi: a questi musicisti dilettanti o professionisti Ricordi forniva una aggiornata selezione di edizioni francesi, inglesi e tedesche, e soprattutto un catalogo suo proprio che, per imponenza di titoli, non aveva paragoni in Italia, e non solo. Dal 1808 al 1840 Ricordi aveva prodotto più di 12 000 numeri editoriali. Tra essi il pianoforte ha un ruolo di tutto rispetto, anche se non paragonabile a quello delle opere e delle singole arie d'opera. Un certo numero di pubblicazioni pianistiche è formato da variazioni su arie d'opera, o a ballabili. Ma chi volesse intraprendere un serio corso di studi poteva trovare nel catalogo Ricordi le opere didattiche di Johann Baptist Cramer, Kalkbrenner, Clementi (i 23 Studi), Henri Herz, Jakob Rosenhain (i tre volumi di Studi progressivi con le diteggiature) e Moscheles.

Già nel 1834 Ricordi pubblicava di Liszt la trascrizione pianistica dell'Ouverture dal *Guillaume Tell*. Successivamente, negli anni del soggiorno lombardo di Liszt, l'editore era in grado di diramare il seguente comunicato:

«Essendo tra noi il celebre pianista Francesco Liszt [...] che non ha rivali nel genere fantastico e ispirato, sarà certamente gradito sapere ai sigg. professionisti della musica e ai tanti esimj dilettanti di piano-forte ond'è sì ricca Milano, il sapere come l'editore Ricordi Gio. Ricordi abbia pubblicato le seguenti opere del suddetto autore: *Reminiscenze dai Puritani*; *Due Fantasie su motivi delle Soirées musicales di Rossini*; *Trois morceaux de salon*; *Grande valse di bravura per pianoforte a 2 e a 4 mani*; *Reminiscenze degli Ugonotti*; *Reminiscenze de La Juive*; *Album d'un voyageur: 1° anno 1837*; *Trois airs suisses pour le piano.*»<sup>44</sup>

Ricordi, nel 1839, è l'editore italiano delle *Grandes Études*, prima delle serie di Studi che porteranno alle *Études d'exécution transcendente*.

La musica di Chopin entrò nei cataloghi Ricordi in modo forse un poco meno deciso. Nel 1834 apparvero *Quattro mazurke* op. 33 e *l'Impromptu* op. 29. Ma nel 1838 fu la volta dello *Scherzo* op. 31 e degli *Studi* op. 10 e op. 25, cioè della più completa silloge delle nuove frontiere tecnico-espressive del pianoforte romantico. Negli anni Quaranta recupera, su Chopin, ogni ritardo: i *Notturmi* op. 9 e op. 37, la *Sonata* op. 35 e *l'Improvvisto* op. 36, i 24 *Preludi*, la *Ballata* op. 38 e *l'Improvvisto* op. 51. Ma di Schumann, nella prima metà della stessa decade, compaiono solo i *Pezzi fantastici* op. 12 e lo *Scherzo e Giga* op. 32.

44 In «Glissons, n'appuyons pas», *Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode*, anno IV, n. 127 (28 ottobre 1837), p. 508: «Avvisi».

Queste informazioni ci convincono del perfetto aggiornamento che, all'alba del quinto decennio del XIX secolo, era a disposizione di un pianista milanese (o di chiunque facesse riferimento, anche epistolare, a Ricordi). Anche per la presunta «scuola pianistica milanese» occorrerebbe una riflessione storiografica sulla nuova vitalità civile e culturale che sembra contraddistinguere l'inizio degli anni Quaranta. In terreni che nulla hanno a che fare con il nostro assunto, possiamo comunque ricordare che il 17 agosto del 1840, con l'inaugurazione della ferrovia Milano – Monza, si apriva l'era delle ferrovie anche in Italia; o che fu quello l'anno in cui la versione definitiva dei *Promessi sposi* cominciò a essere pubblicata a dispense; o che il 22 maggio l'Impero asburgico emanava una legislazione per «la tutela e la diffusione delle opere letterarie, artistiche e scientifiche», proponendo apposite convenzioni agli altri Stati (Carlo Alberto vi aderì per primo). Anche se qui non è la sede per approfondire i mutamenti che tale legislazione indusse nella circolazione della musica, questo è un segno vistoso di innovazione, che siamo portati a mettere in rapporto con l'ancor maggiore dinamismo di Ricordi, che dal gennaio 1842 pubblicò la *Gazzetta musicale di Milano* e che si fece alfiere, dal 1844, dell'astro sorgente di Giuseppe Verdi.

Queste informazioni, non pertinenti al nostro assunto, cercano di render conto della forte discontinuità che possiamo registrare, anche per quanto riguarda il pianoforte a Milano, con gli anni Quaranta. Abbiamo già registrato come le maggiori composizioni di Francesca Nava D'Adda si collocano in quel decennio; e come Cesare di Castelbarco mostri solo allora una nuova attenzione per il pianoforte. Ma la vera novità è l'apparire di due pianisti di levatura europea dalla classe di pianoforte di Antonio Angeleri nel Conservatorio. Il primo, Francesco Sangalli (1820–1892), destinato a diventare nel 1850 secondo insegnante di pianoforte nella stessa istituzione, ha lasciato un corpus di composizioni pianistiche che, già ad una prima lettura, mostrano forti motivi di interesse. Il secondo, Adolfo Fumagalli (1828–1856), è figura di formidabile compositore-esecutore, destinato a una carriera europea che fu troncata da morte precoce.

Per quanto riguarda Sangalli, possiamo contare su un'affidabile bibliografia, tra cui soprattutto il libro curato nel 1993 da Ferruccio Caramatti,<sup>45</sup> e il saggio di Ettore Borri sui 12 *Studi*, databili al 1846.<sup>46</sup> In quest'ultimo contributo viene condotta una descrizione di ognuno degli studi, messi spesso in rapporto di affinità con quelli dell'op. 10 di Chopin. Di una tecnica pianistica molto evoluta abbisogna del resto anche la *Fantasia per piano-forte sopra motivi dell'opera «Beatrice di Tenda»*. Le raccolte pubblicate in anni vicini

45 Francesco Sangalli, musicista, 1820–1892, a c. di Ferruccio Caramatti, Cremona 1993. Il volume contiene saggi dello stesso Caramatti, di Elena Mariani, Violetta Prando, Roberto Cognazzo e Marcello Cofini.

46 Ettore Borri: *La scuola pianistica milanese. I «dodici studi» per pianoforte op. 3 di Francesco Sangalli*, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, vol. 1, Milano 1996, pp. 179–218.

(1845–1847), delle *Cinq méditations religieuses pour piano*, dei *Trois nocturnes pour le piano* op. 2, delle *Sei melodie caratteristiche per pianoforte* op. 4, ci mostrano una convinta adesione al pezzo «di carattere», blandamente descrittivo, di cui Liszt, tra gli altri, aveva dato un modello con l'*Album d'un voyageur* sopra citato. Ma, a parte i persino ovvi riferimenti, è notevole che, in queste raccolte «poetiche», il Sangalli richieda spesso un *legato* assoluto, un gioco di pedale e una morbidezza di tocco che richiamano le parole attribuite all'Angeleri: «Attaccare il tasto con il dito piuttosto allungato e leggermente strisciando sull'avorio per ottenere un suono vaporoso e morbido.»<sup>47</sup>

Per quanto riguarda Adolfo Fumagalli, si è in presenza da qualche anno di un qualche interesse sia musicologico, sia esecutivo.<sup>48</sup> Qui sottolineiamo soltanto che lo sviluppo inaudito dell'utilizzo della mano sinistra, nonché di tutti i più ardui meccanismi «trascendentali», furono, sì, ammirati da Liszt in una lettera del 1853, ma con un incoraggiamento a dedicarsi anche ad altri generi musicali rispetto alle parafrasi e alle fantasie su motivi d'opera.<sup>49</sup> È quanto Fumagalli s'impegnò a fare con *L'École moderne du pianiste* op. 100, secondo un piano che avrebbe dovuto comprendere 24 brani, ma che venne interrotto dopo il terzo gruppo (*cahier*) di sei. Un rapido sguardo ai titoli dei tre cahiers ci convince della profonda assimilazione del genere del *morceau caractéristique*, proteso a individuare soluzioni timbrico-armoniche e percorsi descrittivo-narrativi del tutto innovativi. I titoli sono:

Premier cahier<sup>50</sup>

1. Souvenir. Mélodie; 2. Les Troubadours. Ballade; 3. Solitude. Nocturne; 4. La señora. Boléro-Caprice; 5. Pourquoi je pleure? Rêverie; 6. Le papillon. Étude de salon

47 Cfr. Colombo: Antonio Angeleri, p. 11.

48 Bianca Maria Antolini: Pianisti italiani a metà Ottocento, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25 (1991), pp. 375–390; vedi anche la voce: Fumagalli – famiglia, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, online: [www.treccani.it/enciclopedia/fumagalli\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/fumagalli_(Dizionario-Biografico)) (13 giugno 2017); Ettore Borri: La scuola pianistica milanese. «L'École moderne du pianiste» op. 100 di Adolfo Fumagalli, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol. 2, Milano 2000, pp. 331–385; Adalberto Maria Riva: Adolfo Fumagalli. *Il Paganini del pianoforte*, Magenta 2009; Paola Aurisicchio: Un «Paganini del pianoforte» nell'Italia di metà Ottocento. Adolfo Fumagalli (1828–1856), tesi di Laurea in Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Chieti, 2003, in parte pubblicata come: Breve vita di Adolfo Fumagalli (1828–1856), in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 37 (2003), pp. 535–554. Tra le incisioni, si segnala il CD curato dal Comune di Inzago, in cui il pianista Adalberto Maria Riva esegue quattro brani dall'*École moderne du pianiste* e le fantasie su *Roberto il diavolo* e il *Profeta* di Meyerbeer.

49 La lettera di Liszt a Fumagalli è del febbraio 1853, ed è pubblicata in italiano nella *Gazzetta Musicale di Milano* del 24 aprile 1853, p. 15. La frase più significativa è: «Permettetemi di esortarvi seriamente a non ambire, in mala compagnia, i plausi immediati delle strade battute, ma a mirare più alto e più lontano».

50 La raccolta è dedicata all'Imperatrice Eugenia. In epigrafe di tutti i sei brani appaiono versi di Édouard Turquety. Il primo *Cahier* fu pubblicato nell'aprile del 1853.

Deuxième cahier<sup>51</sup>

7. Le cloître. Prière du matin; 8. Villanelle; 9. Près des flots. Étude maritime;  
10. Le réveil des ombres. Danse fantastique; 11. La Berceuse. Rêverie-Étude;  
12. Fête du village

Troisième cahier<sup>52</sup>

13. À une fleur. Rêverie; 14. La fille de l'air. Caprice de légèreté; 15. Regrets.  
Étude en re mineur; 16. Yelva. Mazurka; 17. La roche du diable. Étude de  
bravura; 18. Sérénade. Barcarolle

Tali composizioni costituiscono una vera e propria *summa* delle scritture pianistiche e delle «situazioni» poetiche che un pianista d'ingegno poteva aver assimilato, non solo durante i suoi lunghi soggiorni parigini, ma anche e prima dall'ambiente milanese in cui si era formato. Il critico Filippo Filippi, nel suo articolo in *mortem* di Adolfo Fumagalli, centrò con la consueta lucidità la sostanza di questo eclettismo: esserci in Fumagalli «otto generi pianistici: melodico, sentimentale, romantico, brillante, religioso, pastorale, campestre, e fantastico».<sup>53</sup>

La nostra breve storia era iniziata con un grande didatta, Francesco Pollini, mai entrato come insegnante nel Conservatorio di Milano. Adolfo Fumagalli, allievo di Angelieri in Conservatorio, non insegnò mai in quell'istituto. Questa constatazione ci ha permesso di allargare lo sguardo alla complessità degli ambienti e delle situazioni in cui poter valutare qualità e quantità della presenza del pianoforte nella civiltà musicale milanese di primo Ottocento. Abbiamo segnalato alcune punte di qualità, che ci dovrebbero stimolare a «dissodare» davvero la quantità di musiche pianistiche (anche nella formazione del trio e del quintetto con pianoforte) che aspettano di essere conosciute e valutate. Per quanto riguarda la quantità, la musica pianistica a Milano è nettamente soverchiata – se si pensa a Parigi o a Vienna – da altri generi, incentrati sulle arie d'opera. In tanti salotti, anche importanti, non si ha notizia di importanti esecuzioni pianistiche. Nelle varie

- 51 La raccolta (precedente al 1854) fa riferimento, con le sue dediche a salotti e mecenati quasi tutti milanesi: il n. 7 è dedicato alla marchesa Vittoria Carandani; il n. 8 alla signorina Annetta Cattaneo; il n. 9 alla Signora Luisa Bisleri; il n. 10 a Joséphine Porro-Trivulzio e ha in epigrafe una «prosa di A ... B ...»; il n. 11 alla mecenate triestina Clementina Hierschel de Minerbi; il n. 12 alla signorina Adele Cagnola.
- 52 Postumo. Il n. 13 ha in epigrafe versi di Joseph Méry; i n. 14 e 15 hanno in epigrafe versi di Alphonse de Lamartine; il n. 16, che ha in epigrafe versi di Joseph Méry, ha lo stesso titolo usato da Joseph Ascher (1829–1869), musicista al servizio dell'imperatrice Eugenia; il n. 17 ha in epigrafe versi di Victor Hugo ed è dedicato «à son ami Liszt»; il n. 18 ha in epigrafe un'ottava di Édouard Turquet.
- 53 Filippo Filippi: Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli, in: *Gazzetta Musicale di Milano* (1857), pp. 58–59.

Filarmoniche, che si succedono dai tempi del Pio Istituto Filarmonico, fondato nel 1783,<sup>54</sup> dominano sinfonie e brani sacri e profani con coro.

Si potrebbe quindi registrare un certo ritardo nell'introduzione del repertorio pianistico, non tanto nell'uso domestico e privatissimo, quanto nelle manifestazioni aperte al pubblico. Questo può forse spiegare come, in ritardo rispetto alle altre Società del Quartetto sorte all'indomani dell'Unità d'Italia, quella di Milano inserirà nel suo cartellone un recital pianistico solo nel 1875, e con un pianista, Alfonso Rendano, che proveniva dalla scuola napoletana di Sigismondo Thalberg. Da quella stessa scuola verranno nel decennio successivo anche Giuseppe Martucci e Beniamino Cesi, nel 1885. Una «scuola pianistica milanese», se mai c'era stata, si doveva essere estinta.

54 Si tratta di liete formazioni di dilettanti a cui si uniscono alcuni professionisti: si citano l'Accademia Moller, la Società del Giardino, la Nobile Società del Casino, la Società Filarmonica denominata «Gli Orfei», la Società degli artisti, la Società filarmonica detta anche «Unione per gli esercizi musicali».

# Inhalt

**Introduction** 7

**Vorwort** 12

**Pierre Goy** Beethoven et le registre qui lève les  
étouffoirs – innovation ou continuité? 18

**Jeanne Roudet** La question de l'expression au piano.  
Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850) 45

**Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller** Quels doigtés pour quelle interprétation?  
Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes  
de pianoforte au début du XIX<sup>e</sup> siècle 64

**Edoardo Torbianelli** Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des  
années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines 86

**Yvonne Wasserloos** Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule 111

**Guido Salvetti** Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese» 124

**Bianca Maria Antolini** Editori musicali e didattica pianistica  
nella prima metà dell'Ottocento 145

**Martin Skamletz** »Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgeteilt, was meine  
Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen  
übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von  
Johann Peter Pixis für den englischen Markt 161

**Leonardo Miucci** Le sonate per pianoforte di Beethoven.  
Le edizioni curate da Moscheles 193

**Namen-, Werk- und Ortsregister**  
**Index des noms, œuvres et lieux cités** 236

**Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 246

## GUIDE-MAINS

Contexte historique et enseignement du piano  
au XIX<sup>e</sup> siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht  
im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo  
Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli  
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach  
und Nathalie Meidhof

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 11



Dieses Buch ist im Oktober 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany      ISBN 978-3-931264-91-8