UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA

in

STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

XXI CICLO

TESI DI DOTTORATO

IL PIANOFORTE E LA SUA MUSICA NELL'ITALIA POST-UNITARIA

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. ALESSANDRO BALLARIN

Supervisore: Ch.mo Prof. SERGIO DURANTE

Dottorando: Dott. VITALE FANO

ANNO ACCADEMICO 2009-2010

Indice

Introduzione 5

I – DALL'ACCADEMIA AL RECITAL

L'attività esecutiva: consuetudini, denominazioni e modelli 15

Il pianoforte in concerto nelle principali città italiane

Milano 27

Sala del Conservatorio 31

Società del quartetto di Milano 64

Napoli 117

Circolo Bonamici 125

Società filarmonica 134

Thalberg, Cesi, Martucci 138

Società del quartetto di Napoli 159

Altre sedi di concerto 178

Circoli musicali napoletani 182

Società del quartetto popolare – Quartretto di Napoli 194

Circolo Romaniello 199

Fine secolo 213

Roma 219

Mattinate musicali di Sgambati 221

Accademia di Santa Cecilia 262

Altri centri

Firenze 269

Bologna 289

II – LA MUSICA PIANISTICA DEGLI ANNI POST-UNITARI

Primo assetto delle forme compositive 303

Fantasie, trascrizioni 305

Danze e ballabili 314

Pezzi caratteristici 327

Studi, esercizi, preludi e fughe 344

Sonate 346

III – UN'ANALISI

I due *Studi da concerto* op. 10 di Giovanni Sgambati 355

IV – DIZIONARIO SINTETICO DEI PIANISTI ITALIANI (1861-1900) 365

Conclusioni 433

Bibliografia consultata 437

Indice dei nomi 447

INTRODUZIONE

L'esigenza di una ricerca sul pianoforte e sulla sua musica nell'Italia post-unitaria è dettata dalla constatazione che i decenni successivi all'unificazione, periodo di risveglio della produzione strumentale e di fondamentale rinnovamento della cultura musicale, non sono stati ancora adeguatamente inquadrati in relazione alle consuetudini esecutive e compositive dei pianisti italiani e alle modalità concertistiche adottate dalle istituzioni musicali.

La situazione di arretratezza in cui versa la musica strumentale in Italia verso la metà dell'Ottocento a causa principalmente dell'egemonia del melodramma, vede una prima significativa inversione di tendenza proprio a partire dagli anni Sessanta, periodo in cui si registra la nascita di enti, organismi, istituzioni e società concertistiche e orchestrali che, prima a livello elitario, poi in una dimensione più marcatamente pubblica, diffondono il repertorio strumentale mitteleuropeo e promuovono il recupero della tradizione strumentale italiana del Sei-Settecento. Questa aspirazione al rinnovamento ha anche funzione di stimolo per un fervore creativo riformato nei suoi orientamenti formali, che induce un buon numero di compositori a dar vita ad una produzione musicale aggiornata, che da un lato si allinea alla cultura d'oltralpe e dall'altro cerca di riannodare le fila con la tradizione italiana pre-ottocentesca definendo i caratteri di un nuovo stile 'nazionale'.

Il fenomeno riguarda la musica da camera e in particolare il quartetto – formazione prediletta dai promotori di questo risveglio, cui vengono intitolate le più importanti società organizzatrici di concerti – ma in breve si estende agli altri campi della musica strumentale, fino alla musica sinfonica, bisognosa di recuperare il ritardo con il resto d'Europa, sia per l'esplorazione del repertorio

che per il livello qualitativo delle orchestre italiane.

All'epoca il pianoforte riveste una molteplicità di ruoli sussidiari, perché oltre alla funzione di 'surrogato' dell'orchestra svolta nelle innumerevoli riduzioni pianistiche (a due, quattro, sei, otto e addirittura sedici mani) e in fase di lettura di una partitura orchestrale, è presente in pressoché tutte le formazioni cameristiche con l'importante eccezione del quartetto. A partire dagli anni successivi all'unificazione il suo impiego evolve sempre più nel senso di un'emancipazione dagli altri strumenti fino a raggiungere un inedito grado di autonomia. Ne consegue un nuovo modo di concepire i programmi di concerto, la scelta di repertorio da eseguire e la definizione di un 'canone' di musica per pianoforte: nell'arco di pochi decenni si assiste a una vera e propria trasformazione della figura del pianista sia dal punto di vista performativo che compositivo.

Questa evoluzione costituisce l'oggetto del presente studio, che mira a comprendere i meccanismi che l'hanno determinata, considerando il mutamento avvenuto nella cultura pianistica italiana anche nel quadro della ri-definizione della cultura nazionale. L'obiettivo che si pone la ricerca è ricostruire, attraverso lo studio capillare dei documenti e la ricognizione e il riordino delle notizie, i modi e le forme in cui la pratica del pianoforte definisce un proprio ruolo nella cultura musicale italiana. Non s'intende «avviare una sciagurata corsa alla 'riscoperta di capolavori'»,[1] ma indagare le modalità di esecuzione, composizione e recezione della musica pianistica attraverso l'osservazione dell'evolversi delle consuetudini e la comparazione delle costanti ambientali. Si vuole quindi ricostruire innanzitutto l'esperienza della musica, in particolare le scelte, le preferenze, le abitudini, i condizionamenti che hanno interagito nell'attività pianistica nei primi decenni dell'Italia post-unitaria.

Alla parte relativa alle prassi concertistiche viene fatta seguire una sezione dedicata alle forme compositive in uso nei primi anni Sessanta, desunta

[1] A. Rostagno, *La musica italiana per orchestra dell'Ottocento,* Olschki, Firenze, 2003, p. 1.

principalmente dallo spoglio del *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* del 1875 e dall'estrapolazione dei titoli funzionali alla ricerca. Si tratta di un vaglio iniziale delle preferenze dei compositori di musica pianistica dell'epoca ed è inteso come primo approccio ad un generale riordino dell'ingente produzione pianistica italiana per generi e per autori.

Completa il lavoro un *Dizionario sintetico dei pianisti italiani (1861-1900)* che presenta un quadro di oltre trecentocinquanta pianisti, concertisti e compositori di musica per pianoforte censiti nel corso della ricerca. Di ciascuno vengono documentate in forma essenziale la carriera e la produzione pianistica, colmando numerose lacune con nomi di musicisti non inclusi nei dizionari musicali pubblicati sinora.

Il proposito è riuscire a dare un contributo ad una lettura più articolata della storia della musica italiana nella fase di passaggio da un sistema marcatamente policentrico ad una più compiuta cultura musicale nazionale. Riferimento ideale di questo tentativo è lo studio *La musica italiana per orchestra dell'Ottocento* di Antonio Rostagno (che prende spesso in esame i medesimi autori e i medesimi contesti nell'ambito della musica sinfonica) assieme ad altri studi sulla musica strumentale dell'Ottocento che in questi ultimi anni hanno cercato di gettare nuova luce sulla produzione musicale italiana del diciannovesimo secolo.

Uno sguardo generale alla bibliografia sulla musica pianistica italiana del secondo Ottocento conferma che questa indagine non è ancora stata intrapresa a fondo; l'attenzione degli studiosi che si sono occupati precedentemente del pianoforte in Italia nell'Ottocento si è rivolta ad aspetti diversi da quello da me scelto. Fra gli studi più attinenti al campo di indagine si deve citare innanzitutto quello di Sergio Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*,[2] opera fondamentale che inquadra un intero secolo ed esamina il fenomeno del risveglio della musica strumentale nel suo insieme. Nel prendere in considerazione il secondo Ottocento, Martinotti affronta necessariamente problematiche legate al pianoforte

[2] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.

e tratta le figure di importanti musicisti fra cui Sgambati e Martucci, che non sono solo grandi pianisti, ma figure dedite ad ogni aspetto dell'attività musicale: concertismo, composizione, direzione d'orchestra e didattica. Il saggio delinea anche alcune poetiche compositive e individua nella pagina breve e nei toni tenui e smorzati dell'intimismo e del naturalismo i veicoli più diffusi dell'espressione pianistica italiana medio-Ottocentesca; presenta inoltre brevemente numerosi interpreti di quel momento di sviluppo, fra cui Ferdinando Bonamici, Costantino Palumbo, Beniamino Cesi, Nicolò van Westerhout, Alfonso Rendano, Giuseppe Buonamici, Francesco Sangalli, Carlo Andreoli, Carlo Rossaro, Giovanni Rinaldi, tutti concertisti e protagonisti dell'evoluzione del ruolo dell'esecutore da 'virtuoso' a 'interprete'.

Sono dedicati specificamente al pianoforte i saggi pubblicati negli anni Ottanta del Novecento da Piero Rattalino, lavori fondamentali che costituiscono un altro punto di riferimento per il nostro studio, ma che dedicano alla situazione italiana uno spazio piuttosto limitato. Nella sua *Storia del pianoforte*[3] sono evidenziati vari aspetti che delineano la storia dello strumento: costruzione e fabbricazione, letteratura, didattica, vita concertistica, come pure consuetudini esecutive e repertori dei grandi pianisti europei. L'ambito trattato è particolarmente ampio, ma alla situazione italiana del secondo Ottocento vengono dedicate solo due pagine nel capitolo *Le culture periferiche*.[4]

Nella parte dedicata all'Ottocento pianistico italiano del volume *La sonata romantica*,[5] che ha l'emblematico titolo *Pianitalietta*, Rattalino dedica ai compositori della seconda metà del secolo circa una ventina di pagine in cui cita brevemente diversi pianisti: Giuseppe Unia, Adolfo Fumagalli, Giulio Ricordi (in arte Julius Burgmein), Stefano Golinelli (su cui si sofferma con l'analisi di alcuni passi musicali), Carlo Rossaro, Beniamino Cesi, Giovanni Sgambati, Giuseppe

[3] P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, Milano, *Il Saggiatore*, 1982.

[4] Cfr. P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, pp. 248-250.

[5] P. Rattalino, *La sonata romantica*, Milano, *Il Saggiatore*, 1985.

Martucci, Carlo Andreoli, Costantino Palumbo, Alfonso Rendano, Ferruccio Busoni. Si tratta di un approccio più approfondito del precedente ad una situazione che appare all'autore più interessante e verso la quale le osservazioni, sempre piuttosto severe, sfociano in una conclusione che è opportuno riportare, perché segnale di un ripensamento su quella produzione a lungo disdegnata, che gli ultimi decenni del Novecento ha trovato l'interesse vivo di musicisti e musicologi:

> Ma dopo che li ho riletti, questi compositori italiani dell'Ottocento pianistico, che prima si fecero felicemente caudatari del melodramma e che poi tentarono velleitariamente di affrancarglisi, mi sono diventati più simpatici.[6]

Rattalino dunque rivede in parte la sua posizione, ma non affronta la tematica della rinascita del pianismo italiano in quanto fenomeno diffuso e capillare, asserendo che «i compositori italiani non creano [...] neppure il terreno su cui possa svilupparsi alla fine del secolo una cultura alternativa».[7] È questo un convincimento che cercherò di mettere in discussione, perché credo che l'affermazione della successiva 'generazione dell'Ottanta' trovi le sue radici culturali ed estetiche proprio nell'opera dei musicisti italiani del secondo Ottocento, la cosiddetta 'generazione del ponte'.

Fra le pubblicazioni che trattano più in dettaglio aspetti della storia del pianoforte in Italia nel periodo qui preso in esame è interessante anche *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento* di Vincenzo Vitale,[8] che percorre un secolo di pianismo napoletano attraverso i suoi interpreti principali, da Francesco Lanza alla triade Florestano Rossomandi, Alessandro Longo e Vincenzo Romaniello, oltre a Theodor Döhler, Sigismond Thalberg, Beniamino Cesi, Giuseppe Martucci, Costantino Palumbo e Alfonso Rendano. Attraverso questa serie di

[6] P. Rattalino, *La sonata romantica*, p. 251.

[7] P. Rattalino, *La sonata romantica*, p. 253.

[8] V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Bibliopolis, 1983.

'ritratti', l'autore tratteggia il brio e il dinamismo della vita musicale napoletana, che contribuì in misura determinante allo sviluppo del pianismo italiano.

Anche il libro di Alfredo Casella, *Il pianoforte*,[9] oltre che ai capitoli sull'esecuzione, l'insegnamento e la costruzione dello strumento riserva uno spazio alla storia della letteratura pianistica e ai grandi interpreti, nominando una rosa di pianisti italiani del secondo Ottocento che comprende, in ordine cronologico, Golinelli, Rossaro, Adolfo Fumagalli, Giovanni Rinaldi, Sgambati, Palumbo, Cesi, Giuseppe Buonamici, Rendano, Martucci, Rossomandi, Cesare Pollini, Ernesto Consolo e Attilio Brugnoli. Solo a quattro di questi (Sgambati, Martucci, Cesi e Consolo) l'autore dedica brevi descrizioni e riconosce il merito di essersi imposti alla generale ammirazione europea e americana mantenendo intatto il carattere della tradizione pianistica italiana, definendoli, inoltre, «gli artefici primi di quel ritorno italiano alla musica sinfonica e da camera che, da quel giorno, non ha cessato di ascendere con sempre maggior forza».[10] Casella presenta anche un articolato profilo biografico e artistico di Ferruccio Busoni .[11]

Precedente è la pubblicazione di Luigi Finizio, *Quello che ogni pianista deve sapere*,[12] che redige un lungo elenco cronologico di compositori, virtuosi e didatti e si sofferma sulle scuole pianistiche italiane del secondo Ottocento. Il testo si rivela di grande utilità per un inquadramento complessivo del nostro periodo e consente di reperire informazioni preziose sui pianisti cresciuti all'epoca nei maggiori conservatori italiani. Data la sua struttura chiara e schematica, il libro ha avuto larga diffusione fra i gli studenti e gli insegnanti dei conservatori, ed è arrivato nel 1989 alla sua quindicesima edizione.

Si può concludere questo percorso a ritroso nel tempo con il noto contributo di

---

[9] A. Casella, *Il pianoforte*, Roma, Tumminelli, 1939.

[10] A. Casella, *Il pianoforte*, p. 83.

[11] Cfr. Casella, *Il pianoforte*, pp. 83-88.

[12] L. Finizio, *Quello che ogni pianista deve sapere*, Milano, Curci, 1944; I ediz.: Napoli, Curci, 1922.

Luigi Alberto Villanis, *L'arte del pianoforte in Italia (da Clementi a Sgambati)*[13] pubblicato nel 1907. Dopo una prima parte di notizie generali sulla storia e la costruzione dello strumento e sulle principali forme compositive, il libro illustra con taglio idealistico vari esempi della produzione pianistica di un considerevole numero di compositori italiani dell'epoca, dei quali sono anche fornite notizie biografiche e informazioni sulla carriera concertistica e didattica. Il libro di Villanis si rivela un valido aiuto per l'identificazione dei musicisti meno conosciuti, per la comprensione della sensibilità musicale dell'epoca e per la ricostruzione di un ambiente culturale in cui l'autore, nato nel 1863, era nato e cresciuto.

Per tornare ai giorni nostri, ci sentiamo di concordare con l'affermazione di Pier Paolo De Martino che nel suo saggio *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca* scrive: «in campo pianistico mi sembra che gli studi si siano evoluti davvero poco negli ultimi decenni»,[14] e costatiamo che dagli anni Ottanta del Novecento compaiono piuttosto studi monografici sui singoli musicisti o su temi specifici, fra i quali citiamo soltanto i recenti studi di Folco Perrino sul pianista più autorevole di quel periodo (fra il 1992 e il 2009 sono usciti i quattro volumi della monumentale monografia su Martucci)[15] e, del 2008, il volume miscellaneo *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*,[16] atti del convegno svoltosi a Capua e Napoli nel 2006 in occasione del centocinquantesimo anniversario della nascita.

Attraverso una ricerca minuziosa di fonti d'archivio come pure di musica a stampa e manoscritta, programmi di concerto, periodici musicali, pubblicazioni

[13] L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte in Italia (da Clementi a Sgambati)*, Torino, Fratelli Bocca, 1907.

[14] P. P. De Martino, *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca*, in *Quaderni del Circolo Rosselli – John Rosselli nella cultura italiana*, Firenze, Alinea, 2005, pp. 155-166: 155.

[15] F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro studi martucciani, 1992, 1996, 2002, 2009.

[16] A. Caroccia, P Maione, F. Seller (a cura di), *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2008.

d'epoca, cataloghi editoriali, sono emersi in modo significativo i repertori eseguiti, le prassi esecutive, le abitudini di consumo. Detto materiale è stato reperito in quantità ingente presso numerose biblioteche italiane: a Roma la Biblioteca nazionale centrale, la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, la Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia, il Fondo Sgambati della Biblioteca Casanatense. A Napoli la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, la Biblioteca Lucchesi-Palli, l'Emeroteca Tucci. A Milano la Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, La Biblioteca nazionale braidense, l'Archivio della Società del Quartetto. E ancora la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, la Biblioteca del Conservatorio Cesare Pollini e la Biblioteca del Dipartimento di arti visive e dello Spettacolo dell'Università di Padova, il Centro internazionale di raccolta dei periodici musicali di Parma, e infine, a Venezia, la Biblioteca Marciana, la Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello, la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, l'Archivio Musicale Guido Alberto Fano.

I periodici di cui si è fatto lo spoglio di numerose annate sono l'*Archivio Musicale*, *L'Arte pianistica,* il *Boccherini*, il *Bollettino Musicale Romano*, *Eptacordo*, *Fanfulla*, la *Gazzetta musicale di Milano*, la *Gazzetta Musicale di Napoli*, *Lettere e arti, Il mondo artistico*, il *Monitore del Circolo Bonamici*, *La Musica*, *Napoli musicale*, la *Palestra musicale di Roma* e altri consultati in modo più parziale.

Si deve precisare che, pur nella consapevolezza dell'importanza delle questioni organologiche nell'evoluzione del pianismo ottocentesco, nel corso della ricerca esse non sono state prese in considerazione, sia per la necessità di delimitare il campo di indagine sia perché sono oggetto di studi sistematici da parte di altri studiosi.

Si aggiunge qualche nota sui criteri adottati per la trascrizione dei documenti che si è ritenuto significativo inserire nel testo: i titoli dei brani musicali dei programmi di sala sono stati di norma riportati fedelmente anche quando presentavano differenze e approssimazioni nelle diciture e nelle date, fornendo

eventualmente qualche chiarimento in nota; dal punto di vista redazionale sono stati normalizzati l'uso delle maiuscole e dei corsivi nel testo; i dati incerti sono stati messi fra parentesi quadre; inoltre, visto il considerevole numero di musicisti italiani e stranieri che rientrano nella ricerca, si è ritenuto opportuno riportare in nota qualche dato biografico per i meno conosciuti, mentre le notizie sui pianisti italiani sono raccolte nel dizionario sintetico loro dedicato.

I - DALL'ACCADEMIA AL RECITAL

L'ATTIVITÀ ESECUTIVA: CONSUETUDINI, DENOMINAZIONI E MODELLI

Al momento della nascita del Regno d'Italia, che avviene ufficialmente il 17 marzo 1861, il pianoforte è uno strumento ben radicato nella cultura musicale italiana, ed è presente nelle case aristocratiche e borghesi dove viene utilizzato principalmente per la circolazione della musica operistica fuori dell'ambito teatrale, per l'accompagnamento della musica strumentale e per l'educazione musicale dei giovani. L'attività musicale privata comporta l'allestimento di esecuzioni vocali e strumentali che a partire dagli anni Sessanta si spostano con crescente frequenza fuori dai salotti per dar vita a manifestazioni pubbliche di livello sempre più elevato.

La conoscenza delle modalità di programmazione degli eventi privati è fondamentale per comprendere le dinamiche della vita musicale, ma è purtroppo un fenomeno complesso da ricostruire in modo dettagliato a causa della dispersione dei fondi privati e della relativa esiguità della documentazione superstite, che consiste soprattutto in memorie epistolari e cronache mondane. Una testimonianza interessante ci è data da una lettera a Giulio Ricordi, pubblicata nella *Gazzetta musicale di Milano*, che rivela come la questione della pubblicizzazione degli intrattenimenti fosse sentita negli anni Sessanta dell'Ottocento:

> Caro Giulio!
> I giornali francesi e in generale tutti i fogli esteri che contengono la così detta *cronaca* hanno la buona abitudine di accennare alle private riunioni ove si coltiva e

> si eseguisce la buona musica. Quest'abitudine non ha ancora posta radice fra di noi: i diari artistici, se parlano di ciò, lo fanno timidamente, colle sole iniziali. Vorrei che la tua *Gazzetta* registrasse nella cronaca musicale anche le accademie private, quando realmente lo meritano: io te ne dò l'esempio annunciandoti che martedì sera in casa della principessa Cristina Belgioioso, illustre donna e come sai delle arti belle appassionata cultrice, ha suonato il pianista Carlo Andreoli ottenendo nuovi applausi dalle stesse dame che erano state presenti al concerto di lunedì.[1]

In realtà nella stampa dell'epoca non sono affatto rare le notizie sugli eventi musicali pianistici, anche se spesso si tratta di pochi riferimenti relativi ai padroni di casa, ai musicisti e agli ospiti, ma raramente ai brani eseguiti. Queste cronache restituiscono un quadro di attività esecutiva molto intensa e di buon livello, e testimoniano che nei ritrovi delle famiglie più in vista si esibiscono a volte anche pianisti di prim'ordine, chiamati a impreziosire le *performance* vocali e strumentali di professionisti, dilettanti e amatori. Il pianoforte diviene «lo strumento principe della cultura musicale borghese»[2] ed i pianisti circolano per i salotti inserendosi in esibizioni di ogni tipo e finendo per condizionarne la natura. L'espansione di questo fenomeno provoca anche sarcastiche reazioni giornalistiche di cui si trova qualche testimonianza ancora nelle colonne della *Gazzetta musicale di Milano*, che usa definizioni come «infinita litania dei moderni pianisti»,[3] e riporta una beffarda divisione in categorie redatta dal compositore e critico francese Oscar Comettant,[4] il quale fotografa ironicamente una situazione non solamente italiana.

> Secondo il signor Oscar Comettant si può dividere la massa dei pianisti in otto grandi categorie, cioè: il virtuoso che compone; il virtuoso che non compone; il

[1] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 1, 1.4.1866, p. 12, firmato A. A..

[2] P. P. De Martino, *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca*, pp. 155-166: 159.

[3] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 5, 3.2.1861, p. 19.

[4] Jean Pierre Oscar Comettant (Bordeaux, 18.4.1819 – Montvilliers, 24.1.1898), musicista e critico brillante e umoristico. Nel 1860 pubblica su *L'art musical* un articolo dal titolo *De l'influence du piano dans la famille*.

> virtuoso senza diti, altrimenti detto il pianista classico; l'accompagnatore; il professore che esegue; il professore che non esegue; il pianista per serata da ballo; il dilettante.
>
> A queste grandi divisioni, dice il *Guide musical*, si possono aggiungere certe specialità di pianisti che formano poche suddivisioni ma molto rimarchevoli, e sono: il pianista per ammalati e convalescenti; il pianista per seduzione; il pianista per vendetta; il pianista per far tutto; il pianista scroccone; finalmente il pianista polacco, il quale, il più sovente, non è polacco, non ha mai messo le mani sopra una tastiera, e non sa una nota di musica.[5]

La polemica è spassosa e punta a mortificare quel cumulo di esecutori mediocri che imperversano nella vita musicale salottiera, ma al tempo stesso sottolinea la molteplicità di aspetti impliciti nell'attività del pianista. Colpisce però, nella prima e meno burlona classificazione, il fatto che il «virtuoso senza diti» coincida con il pianista classico, come dire che il nuovo modo di concepire il repertorio collima con una rinuncia alle abilità acrobatiche tipiche del virtuoso; la metafora si può forse considerare un segno di consapevolezza di un'epoca in cui la stagione dei virtuosi sta volgendo al termine e si va facendo strada una nuova concezione dell'interprete.

Come già accennato, a partire dagli anni Sessanta il baricentro dell'esibizione musicale si sposta gradualmente dall'ambito privato a quello pubblico e i pianisti iniziano a far sentire il peso del loro crescente protagonismo anche nel contesto tradizionale dell'accademia strumentale, definita da Martinotti la «rassegna pubblica del talento cittadino (Golinelli a Bologna, il piccolo Martucci a Napoli e Sgambati a Roma) ed inoltre l'incentivo più sicuro al frequente dilettantismo».[6]

Uno dei segnali del cambiamento si coglie nella terminologia usata per indicare gli intrattenimenti musicali, che in questo periodo di transizione si viene precisando attraverso varie definizioni: accademia, intrattenimento (o intertenimento), audizione, beneficiata, serata, mattinata, tornata, esperimento,

[5] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 30, 28.7.1861, p. 121.

[6] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 56.

concerto, recital. Tali denominazioni non indicano eventi di natura diversa, ma riguardano piuttosto i differenti contesti e momenti in cui le esibizioni musicali hanno luogo: così il termine 'mattinata' (o il corrispondente vocabolo francese *matinée*) viene usato per i concerti pomeridiani, 'beneficiata' per quelli a vario scopo benefico, 'tornata' per quelli inseriti in un ciclo o in una stagione che comprende più appuntamenti. 'Intrattenimento' è parola più generica ed 'esperimento', come si vedrà meglio in seguito, viene usato solo dalla Società del quartetto di Milano.

I lemmi più interessanti relativi al pianoforte, quelli che finiranno per affermarsi e riusciranno ad arrivare ai nostri giorni, sono 'concerto' e 'recital'. Il primo si trova normalmente nei programmi di Sgambati a Roma già dal 1863 e diviene presto comune in Italia; tuttavia nel 1866 il suo uso è ancora poco familiare, come dimostra il corrispondente della *Gazzetta musicale di Milano* che illustrando i concerti parigini pone la questione del cambio di dicitura, premurandosi di chiarire che a Parigi la parola 'concerto' è ormai utilizzata abitualmente.

> Le accademie musicali a Parigi.
> Aprile 1866.
> In cambio d'*accademie* avrei dovuto dir *concerti*. E se mi si vuol concedere, mi varrò di questa seconda voce, non affatto propria, ma almeno generalmente adottata. Non sarà forse inutile né discaro ai vostri lettori, in specie agli artisti, a quelli più particolarmente che non ancora passarono le Alpi, aver un'idea più esatta dei famosi *concerti* che qui si danno in tanta abbondanza.[7]

La diffusione del termine 'concerto' nella seconda metà degli anni Sessanta aumenta in modo proporzionale al numero degli eventi organizzati a Milano, a Firenze, a Roma e in altri centri. Nel 1871 la quantità di concerti è tale che i giornalisti non riescono più a seguirli tutti, e cominciano a parlare

[7] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 5, 29.4.1866, pp. 37-38, firmato A. A. (corsivi nel testo).

polemicamente di ‘concertite’ e di ‘concerto-morbus’.

> A Firenze abbiamo il *concerto-morbus* che fa più strage del vaiolo. Se dovessi rendervi conto di tutti i concerti che intorbidano la nostra esistenza da quindici giorni a questa parte, non basterebbero dieci fogli della *Gazzetta musicale*.[8]

Il termine ‘recital’, invece, benché sia stato inaugurato da Liszt a Londra il 9 giugno 1840, in Italia rimane poco usato, e in ogni caso non si riferisce ancora necessariamente a un’esibizione integralmente eseguita da un concertista ma continua a identificare eventi in cui il pianista e il repertorio solistico sono protagonisti principali ma non esclusivi. Ne è testimonianza la corrispondenza da Londra di un concerto pianistico di Sgambati nel 1882, in cui sono evidenti sia la poca familiarità con la parola, sia il significato ancora approssimativo che le viene attribuito.

> Nella mia precedente lettera da Londra, parlando del successo ottenuto dallo Sgambati al Crystal Palace colla sua *Sinfonia*, aggiunsi che avrebbe dato anche un concerto per solo pianoforte, il quale ebbe luogo ieri, e non fece che confermare la grande impressione destata nei conoscitori e buongustai dal talento di compositore e di virtuoso dell’esimio artista romano. In questo suo concerto, o come qui lo chiamano recital, lo Sgambati fece udire il secondo suo *Quintetto*, ammirabilmente accompagnato da quattro bravi strumentisti, tra i quali il primo violino Papini, un altro insigne artista italiano, compositore ed esecutore serissimo anche lui, e molto apprezzato a Londra ove, da qualche anno, prese stabile dimora. Oltre questo *Quintetto* lo Sgambati fece udire alcune sue composizioni per pianoforte solo, molto ammirate, e poi si rivelò raro interprete dell’*Appassionata* i Beethoven e di tre pezzi di Chopin.[9]

Al di là degli aspetti lessicali, uno degli elementi fondanti della ricerca è l’indagine sui programmi di concerto e la ricognizione sistematica dei pezzi

[8] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 17, 23.4.1871p. 150.

[9] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1882, ritaglio di giornale senza testata, rubrica *Rassegna drammatico-musicale – Parigi e Londra*, 1882.

pianistici eseguiti. Tale esame chiarisce da un lato il livello di aggiornamento di musicisti, organizzatori e pubblico sulle novità della produzione europea ed italiana che prendono piede nella penisola, dall'altro dà la misura di una relazione mutevole fra il pianoforte e gli altri strumenti, che diviene sempre più una sorta di competizione per sancire rapporti di forza. Il peso dei brani per pianoforte all'interno di ciascun programma rivela il progressivo livello di autonomia conseguito dello strumento nel contesto concertistico rispetto agli altri, insieme causa ed effetto del prestigio conquistato dalla figura del pianista.

Il modello di esecuzione musicale più diffuso in Italia all'epoca dell'unificazione è quello dell'accademia vocale e strumentale, comprendente vari generi di musica assemblati in modo occasionale. L'accademia era in uso fin dal medio Settecento, ed era spesso organizzata con finalità benefiche; per garantire la maggior soddisfazione del pubblico era costituita in buona misura da musica vocale (arie, romanze, duetti e concertati) corredata da pezzi strumentali d'insieme che non di rado erano variazioni su temi d'opera. Era sempre coinvolta nell'esibizione una gran varietà di esecutori, cantanti, strumentisti, un ensemble di sostegno e, all'occasione, un interprete di fama di passaggio in città che contribuiva con qualche pezzo virtuosistico.

Il principio su cui si basava l'ideazione del programma era la varietà, che dettava l'esigenza di alternare continuamente genere e interprete; era infatti piuttosto raro che fossero poste in successione due arie per soprano o due brani per lo stesso organico strumentale. Altra caratteristica della programmazione delle accademie era la scelta di pezzi brevi che garantivano di non annoiare gli ascoltatori; pertanto i programmi risultavano composti di un numero di brani che poteva avvicinarsi alla ventina.

In una situazione così definita un pianista poteva avere poca iniziativa, e il suo ruolo era principalmente di accompagnatore delle voci o di coesecutore con altri strumenti; talvolta poteva eseguire uno o due pezzi da solo tratti ancora dal repertorio operistico. Non si sottraevano a queste condizioni nemmeno i pianisti

di fama, tanto che Liszt, quando nel 1839 si trova nelle condizioni di dover sostenere alcuni concerti da solo, riferisce in una lettera alla principessa Belgioioso l'eccezionalità della situazione.

> Non potendo comporre un programma che avesse senso comune, ho osato dare una serie di concerti da me solo, dicendo cavallerescamente al pubblico come Luigi XIV: «Il concerto sono io».[10]

Poche righe dopo il musicista definisce queste esibizioni con il termine «soliloqui» («soliloques musicaux»),[11] lasciando trapelare quanto la modalità solistica fosse all'epoca difficile da concepire anche per lui e di conseguenza quanto la situazione italiana non fosse sostanzialmente diversa da quella europea. Si può anzi notare che potrebbe essere proprio l'Italia il paese che ospita il primo recital solistico, perché oltre al concerto romano di Liszt citato poc'anzi c'è traccia di un lontano precedente consistente in un concerto di Francesco Lanza a Napoli nel 1804.[12] A parte questi due episodi nella prima metà dell'Ottocento l'uso del pianoforte come strumento solista capace di sostenere l'intero programma pare essere del tutto sconosciuto e, per quanto riguarda l'Italia, i due casi riportati non hanno alcun seguito per decenni.

Nel resto d'Europa il concerto solistico comincia lentamente a circolare negli anni Quaranta dell'Ottocento, entrando nelle consuetudini di alcuni grandi pianisti fra cui lo stesso Liszt e Ignaz Moscheles, considerati gli inventori del recital.[13] Ad essi si devono aggiungere Clara Schumann e Anton Rubinstein, che fra il 1850 e il 1869, quando Liszt si è ormai ritirato dall'attività concertistica, riescono a «dimostrare che il recital poteva evolversi e poteva diventare

[10] A. De Angelis, *La musica a Roma nel sec. XIX*, Roma, Bardi, 1935, p. 24.

[11] Cfr. A. De Angelis, *La musica a Roma nel sec. XIX*, , p. 24; P Rattalino, *Pianisti e fortisti*, p. 13.

[12] Cfr. V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, p. 15. L'episodio è riportato più in dettaglio nel capitolo su Napoli.

[13] Cfr. P. Rattalino, *Pianisti e fortisti*, Miano, Ricordi – Bmg Ricordi, 1990-1999, p. 13.

veramente un'istituzione permanente della vita musicale».[14]

Rispetto a questa evoluzione l'Italia è in ritardo di vari decenni, tuttavia a partire dalla metà dell'Ottocento le consuetudini pianistiche cominciano a mutare anche nel nostro paese e, a partire dagli anni Sessanta, con la nascita dei primi organismi associativi che redigono anche programmi esclusivamente strumentali, si assiste ad una presenza sempre più significativa del pianoforte.

Nei concerti di musica da camera i modelli di programma che si affermano nel corso di una quindicina d'anni hanno modalità leggermente diverse da città a città; progressivamente e sempre con qualche differenza avviene anche il fenomeno della sostituzione della musica di derivazione operistica con pezzi del repertorio classico e romantico.

Un primo segno del cambiamento consiste nell'inserire nel programma di musica da camera di un pezzo per pianoforte; se ne trova traccia nell'annuncio dei violinisti Ferdinando Giorgetti e Giovacchino Giovacchini,[15] che nel 1850 progettano a Firenze una serie di accademie nelle quali «si eseguiranno due composizioni del genere classico ed un pezzo brillante, sia per violino, come per pianoforte, violoncello etc.».[16] Nel 1862 il modello viene esportato a Napoli dalla

[14] P. Rattalino, *Pianisti e fortisti*, p. 17. Per ulteriori informazioni sulla nascita e lo sviluppo del recital pianistico in Europa si veda: il capitolo *Premessa metodologica; 'recital pianistico' e cultura musicale di massa* contenuta in P. Rattalino, *Pianisti e fortisti*, pp. 11-41; J. Ritterman e W. Weber, *Origins of the Piano Recital in England, 1830-1870*, in T. Ellsworth e S. Wollenberg (edited by), *The Piano in Nineteenth-Century British Culture*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 171-192.

[15] Ferdinando Giorgetti (Firenze, 25.6.1769 – ivi 22.3.1867), violinista e compositore dedito soprattutto all'insegnamento e all'organizzazione di concerti a Firenze.

Giovacchino Giovacchini (Firenze, 3.6.1825 – ivi, 8.1.1906), violinista, allievo di Giorgetti, per molti anni professore di violino al Regio Istituto di Firenze.

[16] Cfr. *Il monitore toscano*, n. 256, 31.10.1850, citato in P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, p. 767-768.

Società del quartetto di Emanuele Krakamp,[17] e l'anno successivo Sgambati occupa un'intera sezione del concerto (diviso solitamente in tre o quattro parti) con un pezzo per due pianoforti o per pianoforte e orchestra in versione ridotta. Nel 1864, nei primi concerti della Società del quartetto di Milano, una sezione del programma è riservata a uno o più pezzi per pianoforte solo.

Nel giro di pochi anni il nuovo assetto diviene abbastanza stabile a Milano, Roma e Firenze, mentre a Napoli tarda a consolidarsi a causa della breve durata dei primi organismi associativi. Nei concerti della prima metà degli anni Sessanta si rileva mediamente la presenza di un pezzo pianistico, e anche con qualche sovrabbondanza, come nel concerto di Carlo Ducci a Firenze del 19 gennaio 1864 in cui si esegue un pezzo di musica da camera, un pezzo per pianoforte solo e uno per pianoforte e orchestra in versione ridotta.[18]

Al concerto cameristico con inserimento di un pezzo per pianoforte, si affianca a Roma un modello di concerto misto, diviso in quattro sezioni di cui due di musica da camera e due di musica per pianoforte, configurazione in cui il pianista arriva ad occupare circa metà del concerto.

L'arrivo di Bülow a Milano nel 1870 inaugura ancora un nuovo tipo di programma che porta il pianoforte a un passo dalla conquista dell'intero concerto: si tratta di un recital solistico aperto o inframmezzato da un pezzo di musica da camera; qui le parti si sono ormai invertite ed è l'esibizione pianistica ad accogliere un elemento di varietà. Martucci e Sgambati ne faranno uso frequente inserendo talora un pezzo cameristico di propria composizione in modo da rimanere protagonisti anche nel momento d'insieme.

A metà degli anni Settanta è Rubinstein a portare con grande successo il recital in Italia, in una *tournée* concertistica che tocca varie città e che consegue ovunque un successo straordinario. Ciò incoraggia anche i nostri pianisti a cimentarsi in questo modello di esibizione, fra i primi c'è Alfonso Rendano, che

[17] Vedi capitolo su Napli.

[18] Vedi capitolo su Firenze.

si presenta nel concerto della Società del quartetto di Milano del 20 dicembre 1874 con un programma di musiche di Mozart, Scarlatti, Mendelssohn, Beethoven, Martini, Schumann, Chopin, Henselt e Bach.

Il sorgere delle società orchestrali e l'espansione dell'attività sinfonica fanno consolidare l'espansione delle esecuzioni di pezzi per pianoforte e orchestra del repertorio classico e romantico. Per un certo periodo vengono abbinate ai concerti sinfonici anche composizioni per pianoforte solo, e l'accostamento dello strumento solista all'orchestra avviene con modalità diversificate. Per esempio nel concerto del 15 dicembre 1869 della Società del quartetto di Milano fra il primo e il secondo brano sinfonico Carlo Andreoli esegue pezzi per pianoforte di Chopin e di Gottschalk, mentre nel concerto di Ferruccio Busoni a Bologna del 19 marzo 1882 il programma prevede un pezzo di musica da camera, uno per pianoforte solo e uno per orchestra (*Quartetto* op. 47 per pianoforte, violino e violoncello di Schumann, *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn nella trascrizione di Liszt e quinta *Sinfonia* di Beethoven).

Malgrado la comparsa e l'iniziale circolazione di queste nuove forme, va precisato che per tutto l'Ottocento il programma misto è quello che mantiene la maggior diffusione e che molti pianisti non modificano il loro programmi nella struttura, talvolta ne aggiornano però il repertorio. E così la scomparsa (o quasi) delle vecchie accademie vocali e strumentali, l'omogeneità e la coerenza dei concerti di musica da camera, la diffusione degli autori europei e l'affermazione di alcuni pianisti, che arrivano talora a svolgere il ruolo di «protagonisti indisturbati»[19] dell'evento concertistico, sono elementi che danno la misura di un'eccezionale evoluzione del rapporto fra gli strumenti che attribuisce al pianoforte un ineguagliabile grado di autonomia.

Per procedere con un'indagine più dettagliata è necessario a questo punto addentrarsi nelle situazioni dei grandi centri attraverso la consultazione di programmi, critiche e altra documentazione raccolta. Milano, Napoli e Roma

[19] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 255.

sembrano le città più adatte ad appurare i mutamenti avvenuti in quei decenni, sia per la ricchezza dell'attività musicale realizzata, sia perché le esecuzioni si sviluppano principalmente a fianco delle grandi scuole pianistiche; ma sono state vagliate anche le situazioni di vari altri centri di cui si presentano qui gli esiti relativi a Firenze e Bologna, avendone ottenuto un quadro sufficientemente significativo.

Si deve precisare che la divisione per centri non intende affatto delineare le storie dei diversi localismi, ma al contrario mira ad individuare analogie e differenze nel cambiamento degli usi e nella diffusione dei repertori, per comprendere quali siano state le scelte e le figure che hanno avuto la forza di incidere nella storia del pianismo italiano tanto da arrivare a conferirle una fisionomia unitaria.

IL PIANOFORTE IN CONCERTO NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

MILANO

Nella città del Teatro La Scala e di Casa Ricordi, capitale dell'opera e dell'editoria musicale, anche lo sviluppo del pianismo assume nel secondo Ottocento un rilievo particolare, grazie all'intensa attività concertistica organizzata principalmente nella Sala del Conservatorio. La vita musicale milanese si contraddistingue per tre aspetti fondamentali riguardanti il pianoforte: 1) è la città che compie i passi più rapidi verso l'emancipazione dello strumento, già a metà degli anni Sessanta infatti i concerti di musica da camera includono di frequente sezioni significative di pezzi per pianoforte solo; 2) vi si registra il maggior numero di recital solistici, che iniziano a comparire con una certa consuetudine verso la metà degli anni Settanta e si affermano con maggior regolarità negli ultimi due decenni dell'Ottocento; 3) la presenza dei pianisti stranieri nei concerti milanesi è più consistente che in altre città d'Italia, tanto da offuscare, in alcuni momenti, la pur intensa attività dei pianisti italiani.

In linea con le maggiori città europee, fin dalla prima metà del secolo si tengono alla Scala alcuni concerti pianistici: tre di Liszt nel 1838 (in cui il pianista esegue qualche movimento di sonata di Beethoven), uno di Sigismond Thalberg nel 1841, uno di Theodor Döhler, oltre ad altri di grandi solisti come i violinisti Niccolò Paganini e Ede Reményi e il violoncellista Alfredo Piatti. Nonostante questi precedenti il concerto solistico rimane un evento raro e le accademie vocali e strumentali continuano a non riscuotere il favore del pubblico, che in genere vi accorre poco numeroso. Tuttavia, il fatto che all'alba del nuovo Regno d'Italia Milano non sia nuova ai concerti, favorisce la crescita di iniziative che a vario titolo ravvivano «l'amore della buona musica in questa nostra Milano, dove ormai è generale la sazietà delle scolorite composizioni

teatrali ».[1]

I concerti si svolgono per la maggior parte nei circoli privati e sensibilizzano sempre più musicisti e amanti della musica alla necessità di risollevare la tradizione strumentale più elevata. Con la loro vivacità intellettuale i salotti danno un importante contributo anche alla causa della musica pianistica, come testimoniano alcuni eventi del più celebre dei salotti milanesi, quello della contessa Clara Maffei, da lei stessa denominato 'salottino cosmopolita'. È qui, infatti, che nella prima metà del secolo suonano Liszt e Thalberg, mentre negli ultimi anni di vita della nobildonna (che si spegne nel 1886) si ha notizia di «schiere di pianiste» e di nomi illustri della vita musicale italiana, fra cui il pianista Carlo Andreoli e il compositore Alfredo Catalani.

> Nell'ultimo periodo del salotto, si eseguì molta musica eccellente. Carlo Andreoli sedeva al pianoforte spiegando il suo magistero di musicista serio e profondo. Alfredo Catalani, cereo, sparuto, coi segni della morte vicina sul volto inspirato, suonava al piano sue delicatissime composizioni, aneliti vaghi a sfere lontane, a velati paradisi d'amore. Egli ci ricordava un altro giovane d'ingegno portentoso, il povero Adolfo Fumagalli, rapito a soli ventisette anni! [...] Nella schiera delle pianiste emergevano una delle signorine Garavaglia, la signorina Fumagalli, e donna Vittoria Cima, amica affezionatissima della Chiarina, una fra le più colte signore della società milanese. Tutte le novità musicali piovevano sul pianoforte del salotto, come tutte le novità letterarie piovevano sul tavolino da lavoro della contessa. Ogni estate, prima di partire per la villeggiatura di Clusone, la Maffei radunava gli amici e le amiche per offrir loro una serata musicale.[2]

Fra gli altri salotti noti che ospitano convegni musicali ci sono quelli di Teresa Stolz, di Vittoria Cima, dei fratelli Junk, di Gustavo Adolfo Noseda; e inoltre serate e mattinate musicali si svolgono in un'infinità di sale: al Teatro La Scala, alla Cannobbiana, al Carcano, al Re, al Santa Radegonda, al Dal Verme, al Filarmonico, al Manzoni, a quello dei Giardini Pubblici, a casa Ricordi, e in

[1] *Gazzetta musicale di Milano*, II, n.15, 9.4.1843, p. 61.

[2] R. Barbiera, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Fratelli Treves, 1895, p. 306.

molte altre associazioni. L'attività è talmente fervida e produttiva che il critico Filippo Filippi, come ricorda Martinotti, nel 1881 parla di «grande progresso della cultura e del gusto musicale a cui ha contribuito il teatro ma soprattutto l'istituzione di società che eseguono buona musica, ora patrimonio di tutti».[3]

Il pianoforte non è però sempre al centro dell'attenzione degli organizzatori; solo alcuni eventi sono utili allo sviluppo del pianismo, e sostanzialmente sono due le istituzioni che maggiormente hanno contribuito all'evoluzione del ruolo dello strumento e della figura dell'interprete nell'arco cronologico preso in esame: il Conservatorio e la Società del quartetto di Milano.

Gli elementi raccolti per tutti gli anni Sessanta e per i primi anni Settanta riferiscono di un'attività pianistica abbastanza diffusa ma poco strutturata, ancora legata a una concezione spettacolare con saldi legami con il mondo del teatro. Ad esempio la *Gazzetta musicale di Milano* dà notizia di concerti tenuti da istituzioni minori, come l'Istituto per ciechi, che apre nel 1868 e ha al suo interno una scuola musicale che organizza dei saggi. In uno di questi l'allievo Cigolini (che è anche flautista) suona uno dei difficili pezzi di Adolfo Fumagalli, *La danza delle silfidi*.[4]

Un'altra manifestazione che attira l'attenzione del cronista per la sostanziosa presenza del pianoforte è quella del Collegio Calchi-Taeggi (istituzione risultante dalla fusione di due diversi collegi avvenuta nel 1791), «un'accademia veramente notevole, perché avrebbe potuto contentare i più sottili».[5]

> I maestri Truzzi, Mazzuchelli, Pagnoncelli e Prima suonarono con la nota loro abilità due pezzi a otto mani su due pianoforti, e specialmente la *Trascrizione variata del Don Carlo* fatta appositamente dal Pagnoncelli fu giudicata squisita. Anche un duetto per due piani sopra motivi di Verdi, suonato da Truzzi e

[3] F. Filippi, *La musica a Milano nel 1881*, Milano, 1881, p. 275, citato in S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.

[4] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 36, 6.9.1868, p. 291, firmato Edwart.

[5] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 10, 8.3.1868, p. 78.

> Mazzuchelli, fu applauditissimo, per la fattura del pezzo e per la brillante esecuzione.[6]

Il pesante fardello di trascrizioni e fantasie che il pianoforte eredita dalla prima metà del secolo si fa sentire con maggiore evidenza proprio nelle istituzioni più piccole, che non hanno la possibilità di ospitare eventi ideati e gestiti da artisti più aggiornati sulle ultime acquisizioni del repertorio, né hanno la forza programmatica di uscire da un'impostazione musicale ormai consolidata da decenni.

Ma siamo ormai vicini a un nuovo modo di concepire l'esibizione pianistica e i programmi da offrire al pubblico; a imitazione delle programmazioni della Società del quartetto, la Società del Giardino, il Circolo degli Artisti, le case Basevi, Vita, Erba, Talacchini, Ripamonti, «si fanno con lodevole gara apostoli della buona musica.[7]

I concerti si succedono «con tal frequenza da far parere meno ingrata la miseria dei nostri teatri»,[8] malgrado ciò le resistenze del pubblico non sono facili da superare e si mostrano in modo talvolta inaspettato. Il 13 ottobre 1872 una pianista francese di passaggio, Anne-Marie Gaillard, nota come Nina De Villard, musicista e letterata, annuncia un concerto al Teatro Milanese e mette in programma, fra l'altro, il *Concerto* in Sol minore di Mendelssohn,[9] ma dalla *Gazzetta Musicale di Milano*» apprendiamo che il concerto

> non ebbe luogo; fu un avvenimento impreveduto ed irrimediabile, peggio che una storta o un'infreddatura. Giudicatene voi: all'ultimo momento mancò… il pubblico![10]

---

[6] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 10, 8.3.1868, p. 78.

[7] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 14, 3.4.1870, p. 115.

[8] *Ibidem.*

[9] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 41, 13.10.1872, p. 340.

[10] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 42, 20.10.1872, p. 347, firmato S. F..

Nonostante la situazione bizzarra e l'ironia del critico, non ci si deve troppo stupire se la frequentazione delle sale da concerto non è ancora una consuetudine consolidata, specialmente se si tratta dell'esibizione di una pianista straniera e se c'è anche un biglietto da pagare.

Ci sono però anche esibizioni apprezzate: nel 1873 arriva a Milano Julius Buths, pianista di Wiesbaden poco più che ventenne, che esegue la *Sonata* op. 57 di Beethoven in casa del console d'Olanda, signor Struthe, e dà «saggi mirabili del suo talento di interprete dei classici e di compositore».[11]

Un concerto dal ricco contenuto pianistico è quello tenuto al Salone dei Giardini, da Sadlerche esegue il 4 aprile 1873, fra altre musiche cameristiche, il *Notturno* in Si maggiore, la *Mazurka* in La minore e la *Ballata* in Fa maggiore di Chopin, l'improvviso *Les Alouettes* di Theodor Leszetycki,[12] l'*Invitation à la danse* di Weber (con arabeschi di Tausig), e il poema sinfonico *Les Preludes* di Liszt in trascrizione per due pianoforti eseguito con il signor Shakespeare. Sadler si fa molto applaudire ma anche in questo caso il pubblico è «in dosi veramente omeopatiche».[13]

SALA DEL CONSERVATORIO

Il luogo milanese dove si svolgono gli eventi più importanti per lo sviluppo della musica strumentale, e di riflesso anche per l'evoluzione del pianismo italiano, è certamente la sala del Conservatorio. Oltre ad accogliere i saggi annuali tenuti dagli allievi delle scuole strumentali, la sala è sede abituale della Società dei concerti classici del Conservatorio, che inizia la sua attività il 23 febbraio 1851,[14] ed è anche concessa regolarmente in uso o in affitto a varie

[11] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 5, 2,2,1873, p. 40.

[12] Theodor Leszetycki (Lancut, 22.6.1830 – Dresda, 14.11.1915), pianista e compositore polacco.

[13] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 14, 6.4.1873, p. 112.

[14] G. Salvetti, a cura di, *Milano e il suo Conservatorio 1802-2002*, Skira, Milano, 2003, p. 19.

istituzioni milanesi, tra cui la più importante è la Società del quartetto di Milano.

Solo nella seconda metà del secolo il Conservatorio di Milano si apre così alla città e contribuisce sensibilmente allo svecchiamento dei programmi e delle modalità di fruizione della musica strumentale. Ciò si deve al ventennio di direzione di Lauro Rossi (1850-1871), cui succedono Alberto Mazzucato (1871-1877), Stefano Ronchetti-Monteviti (1878-1882), Antonio Bazzini (1882-1897). Queste figure illustri della vita musicale milanese contribuiscono a superare la vecchia impostazione che considerava il Conservatorio come luogo di apprendistato per futuri cantanti e orchestrali dei teatri d'opera. La riforma dei regolamenti e dei programmi da loro attuata determina un ampliamento di prospettive e di repertori eseguiti e la collocazione della vita del conservatorio al centro della vita musicale della città. Dopo un lungo periodo di rigidità di indirizzi in cui l'istituzione viene vista come una «caserma»,[15] la seconda metà del secolo rappresenta dunque per l'istituzione milanese un periodo di grande crescita e rinnovamento.

I saggi degli allievi, le esercitazioni e le accademie pubbliche danno la misura di una progressiva evoluzione dei programmi di insegnamento e quindi dei repertori che gli interpreti presentano al pubblico nelle fasi finali del loro periodo di apprendistato.[16] Tali manifestazioni stimolano l'attenzione dei cronisti i quali ne indicano gli elementi di novità rispetto alle consuetudini performative precedenti, segnalando anche una lenta ma sensibile trasformazione delle abitudini di ascolto dei frequentatori delle sale da concerto.

> Oggidì tutto l'interesse musicale si è concentrato nelle accademie mattinali del Regio Conservatorio: non si può dire con quale foga si accaparrino i biglietti e con qual premura la folla delle signore e dei buongustai accorra ad affrontare gli ardori

[15] Cfr. S.Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 70.

[16] Per l'elenco completo dei programmi dei saggi degli allievi del Conservatorio di Milano si veda *Cronologia dei saggi degli allievi dal 1809 al 1896*, in G. Salvetti (a cura di), *Milano e il suo conservatorio 1808-2002*, Appendice IV nel CD-Rom allegato, Milano, Skira, 2003.

> della canicola nelle tre ore più infocate della giornata. La musica ed il *gratis* operano di questi prodigi. Questa benevola accoglienza del pubblico deve essere un eccitamento per l'Istituto ad offrire periodicamente il saggio dei progressi fatti dagli allievi. Ma non vorremmo che questa specie di popolarità guastasse gl'intendimenti primi e più efficaci di questi esercizi musicali, che si devono fare per il maggior progresso dell'arte, pel perfezionamento, l'emulazione e l'istruzione degli allievi, non pei facili lenocini degli applausi, o per altri motivi non solo estranei ma dannosi all'arte. Purtroppo abbiamo notato nel pubblico non solo una deplorabile facilità di applaudire tutto e tutti, buono e cattivo, ma persino organizzati dei piccoli partiti per acclamare un'esecuzione a preferenza dell'altra.[17]

La critica mostra che sono già attuali alcuni aspetti importanti relativi alla diffusione della musica da camera: la questione dell'affluenza e della vendita dei biglietti (elemento di distinzione fra l'evento privato e quello pubblico); il ruolo e l'importanza dei concerti del Conservatorio nella formazione dei giovani musicisti, e al tempo stesso il pericolo che divengano occasioni di mero esibizionismo; l'affinamento del gusto del pubblico contro la tendenza alla partigianeria faziosa.

In genere solo una piccola parte dei programmi di queste manifestazioni è composta di pezzi pianistici, e gli autori più eseguiti sono Henri Herz, Frédéric Kalkbrenner e Johann Nepomuk Hummel, di cui sono molto amati i concerti di bravura per pianoforte e orchestra, non di rado in riduzione per due pianoforti. Non mancano le fantasie su temi d'opera di Adolfo e Disma Fumagalli, ancora gradite dal pubblico e occasione per gli interpreti di dar prova di virtuosismo.

Di Herz, pianista compositore vissuto a Parigi ma di origine viennese, sono presenti nei saggi: il primo tempo di un *Concerto* (1861), una *Polonese* (1861), le *Variazioni per due pianoforti sopra motivi della Donna del lago* (1862), le *Variazioni sulla marcia dell'Otello* (1862), le *Variazioni brillanti sull'aria «Ma Fanchette est charmante»* (1864), la *Polonese brillante* (1870), *Gran duetto per due pianoforti* (1872).

[17] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n 28, 14.7.1861, p. 112.

La stampa musicale è generalmente benevola verso i giovani interpreti, ma talvolta esprime il suo dissenso sulle scelte dei brani eseguiti. È proprio il caso della recensione all'esecuzione del primo tempo del *Concerto* di Herz, eseguito il 26 agosto 1861, che, secondo la cronaca,

> non fu bene scelto, essendo musica convenzionale e leggera ad onta delle forme pretenziose, musica che per piacere e fare effetto esige una bravura, una scioltezza di esecuzione, che un allievo del Conservatorio non ha, né può avere, a meno d'ingegno e disposizioni singolari.[18]

La critica, che si configura più come un rimprovero all'insegnante che un biasimo all'allievo, viene ammorbidita nel numero successivo, dove il recensore ribadisce «l'ammirazione e la stima per quei professori che le meritano, ed ai quali non ci siamo mai lasciata sfuggire occasione di lode illimitata e profusa».[19] Ma non migliora il giudizio su Herz, di cui nel secondo saggio viene eseguita una *Polonese*.

> L'allievo Rinaldi suonò con bel tocco e delicata leggerezza la *Polonese* per pianoforte di Herz, pezzo di qualche effetto, ma che non sceglieremmo giammai perché di gusto barocco e passeggero.[20]

Ben più benevolo il giudizio su Hummel, di cui vengono eseguiti nei saggi degli anni Sessanta il *Concerto* in La minore, (1861 e 1868), *Les adieux*, (1862), il *Gran concerto per pianoforte* in La bemolle maggiore (1863).

> L'allievo Truzzi suonò con rara maestria il grande *Concerto* in la minore di Hummel, pezzo ben scelto, [...] Che l'Hummel sia classico, accordiamo, ma che lo sia Herz, lo neghiamo non solo coll'autorità dello scarso buon gusto che abbiamo, ma con quella di tutti i critici più colti ed assennati.[21]

---

[18] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 35, 1.9.1861, p. 140.

[19] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 36, 8.9.1861, pp. 144-145.

[20] *Ivi*, p. 145.

[21] *Ivi*, pp. 144-145.

I pezzi di Kalkbrenner eseguiti nei saggi sono un non meglio specificato *Concerto per pianoforte e orchestra* (1861),[22] il *Concerto* in Re minore (1862), il *Duetto a due pianoforti* op. 128 (1863), e un generico 'Brano per pianoforte e orchestra' (1864). L'autore viene incluso nei saggi ancora fino ai primi anni Settanta – *Quarto concerto* (1871), *Gran duetto* per due pianoforti (1872) – e poi viene dimenticato.

Sul versante degli autori italiani sono molto apprezzate le composizioni di Adolfo Fumagalli, e in particolare le sue fantasie su temi d'opera, che ricorrono nei programmi dei saggi per più di due decenni. Gli allievi del Conservatorio eseguono, infatti, la *Fantasia per due pianoforti sui Puritani* (7 luglio 1861, Eugenio Mazzucchelli, Giovanni Battista Sardi), la *Gran fantasia di concerto sulla Norma* (31 agosto 1864, Adele Angeleri), la *Fantasia sulla Sonnambula* (28 agosto 1868, Gaetano Caporali), la *Fantasia sul Profeta* (8 agosto 1873, Giulietta Gallone), la *Polonese 'Laura'* per pianoforte a quattro mani (13 agosto 1877, Rosa Tibaldi, Italia Tramontini), *À un fleur*, (23 agosto 1878, Gorno) e *Rêverie* (11 luglio 1883, Emilia Geloso).

Benché le fantasie sui temi d'opera rappresentino un retaggio da superare, la critica mostra ancora un certo favore verso questo genere che mantiene vivo il legame con il mondo del melodramma e con la dimensione spettacolare dell'esibizione pianistica, spesso a quattro o a più mani.

> I signori Mazzucchelli e Sardi suonarono a memoria con vera perfezione l'elegante *Fantasia* a due pianoforti sui *Puritani* del compianto Fumagalli. Com'è ingegnosa, gentile, accurata, di squisita fattura questa bella composizione! Peccato che la vastità della sala, e anche una certa disattenzione del pubblico occupato a rinfrescarsi, togliessero di afferrare tutte le finezze così della composizione così dell'esecuzione: l'esimio professore Angeleri ha gran parte del merito.[23]

In questa critica trapela anche la poca abitudine del pubblico ad ascoltare

[22] Curiosamente la critica della *Gazzetta musicale di Milano* non parla di questo pezzo.

[23] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 28, 14.7.1861, p. 113.

rispettosamente gli interpreti, ma la disponibilità ad un ascolto più attento e silenzioso si perfezionerà nel volger di un decennio.

Disma Fumagalli, fratello di Adolfo, è in quegli anni uno dei tre insegnanti di pianoforte al Conservatorio (gli altri due sono Antonio Angeleri e Francesco Sangalli), egli fa eseguire ai suoi allievi alcune sue composizioni in un contesto e in un momento in cui sono ancora rare le esecuzioni di pezzi di autori italiani contemporanei: il *Duetto sul Roberto e il diavolo* per pianoforte a quattro mani (1862), il *Concerto* in Do (1868), la *Fantasia originale* (1869), il *Duetto* per due pianoforti (1872).

L'unico pezzo di un pianista compositore allievo del Conservatorio inserito in programma è la *Fantasia sulla Luisa Miller* per pianoforte e orchestra di Giovanni Menozzi (allievo di Angeleri), eseguita da lui stesso l'8 settembre 1861.

> Il signor Menozzi pianista di molte promesse, eseguì una sua bella fantasia per pianoforte, accompagnato dall'orchestra, sulla *Luisa Miller* del Verdi: è composizione piana, poco all'infuori delle solite forme, ma pure elegante, di effetto, e suonata con un tocco, una grazia, una bravura che onorano lo scolaro ed il maestro che lo ha indirizzato a tanta perfezione.[24]

Il giudizio è moderatamente positivo e sembra incoraggiante, ma il genere compositivo è destinato ad estinguersi, e non si vedono ancora chiari segnali dell'evoluzione che avverrà in seguito.

Altri pezzi pianistici eseguiti in questi anni sono la *Fantasia sulla Semiramide* (1869) e la *Fantasia sulla Sonnambula* (1869) di Thalberg, il *Capriccio, studio sulla Sonnambula* di Emile Prudent (1863) e la *Fantasia sulla Figlia del reggimento* di Jean-Delphin Alard (1869).

I saggi e le esercitazioni del Conservatorio, il pubblico che affluisce più numeroso, l'attenzione sistematica degli organi di stampa, sono il segno di un

[24] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 36, 8.9.1861, p. 145.

crescente interesse per la musica che si svolge al di fuori dei teatri, e che si diffonde fra i cultori dell'arte musicale. In questo contesto favorevole il repertorio pianistico conquista gradatamente spazio e prestigio. A stretto contatto con la musica da camera, il pianoforte si allontana sempre più dalla connotazione di strumento a servizio di una voce o di un ensemble, e diviene veicolo di contenuti artistici sempre più attuali e specifici, andando ad abbracciare totalmente la letteratura romantica europea e aspirando alla produzione di un nuovo repertorio italiano.

Il pianista milanese più rappresentativo di questi anni è Carlo Andreoli, che dopo il debutto al Teatro di Santa Radegonda nel 1858 intraprende numerosi *tour* di concerti in Inghilterra e in Francia, per poi tornare stabilmente a Milano, per svolgere attività di pianista, insegnante e organizzatore di eventi musicali. Il programma del suo concerto del marzo 1866 è decisamente innovativo e per l'epoca: dopo un inizio con un *Trio* di Mendelssohn (eseguito con il violinista Bassi e il violoncellista Truffi) non prevede altro che brani per pianoforte:

Mendelssohn	*Trio* in Do minore op. 66
Liszt	*Marcia del Tannhäuser* (trascrizione)
Hiller	*La Guitare* (impromptu)
Prudent	*Le Réveil des Fées*
Andreoli	*Pièces caractéristiques* n. 1: *Ricordanze*
	Marche Militaire
Liszt	*Illustrazioni dell'Africana* (*Marcia indiana* e *Settimino*)

L'evento può essere considerato uno dei primi esempi di concerto quasi totalmente dedicato al pianoforte e non manca di stimolare il commento della critica, pronta ad approvare la coraggiosa scelta dell'interprete.

> Il programma poscia non era composto che di pezzi per pianoforte: e fece ottimamente l'Andreoli di escludere i soliti riempitivi, i soliti pleonasmi delle romanze e delle cavatine per canto. Tutti i pezzi piacquero il furore ed erano interrotti da esclamazioni, da mormorii di approvazione, e alla fine applauditissimi

> dal pubblico che voleva vedere e rivedere l'artista: il quale veniva da una porticina e rientrava facendo un volo da quella specie di finestra che comunica col palcoscenico. Onde si può dire che entrava uomo usciva angelo, forse per forza degli incantevoli sguardi e sorrisi che ogni volta lo accoglievano.[25]

La scelta dei brani ha un duplice indirizzo: da un lato comprende ancora trascrizioni e 'illustrazioni' di brani d'opera, dall'altro propone pezzi originali, di propria composizione e di autori in voga all'epoca, come Émile Prudent, virtuoso del pianoforte molto produttivo anche sul versante creativo. Il concerto tributa un completo trionfo dell'interprete, testimoniato dalle acclamazioni e dalle iterate richieste di bis del pubblico, e dalle dettagliate recensioni giornalistiche.

> Non saprei dire quali pezzi il pubblico preferisse: ma più ammirabili per bravura fenomenale di esecuzione apparvero le trascrizioni di Liszt, e *Le reveil de feu* di Prudent, preso quest'ultimo pezzo con una rapidità vertiginosa e insieme con una nettezza da non perdere una nota. [...]
>
> Piacque anche immensamente quel grazioso pezzo caratteristico ch'è *La Guitare* di Ferdinando Hiller e le due eleganti composizioni dello stesso Andreoli, scritte con ottimo stile e con gentile, vaporosa idealità. Le *Ricordanze* specialmente paiono come l'eco d'un dolce e caro passato, si direbbe che riflettono le onde d'un lago ed una purissima e distesa serenità di cieli.
>
> Dopo la marcia indiana di Liszt, dopo le acclamazioni e le domande iterate di bis, Andreoli suono un'altra sua romanza senza parole, bella e nello stile della *Fileuse* di Mendelssohn.[26]

La lettura di un altro passo del resoconto della serata rivela come i concerti pianistici riempiano le sale da concerto solo quando l'ingresso è gratuito, mentre risulti molto più faticoso attirare un folto pubblico quando c'è un biglietto da pagare, e questo anche quando a esibirsi è un nome che ha già conquistato una grande notorietà.

---

[25] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 1, 1.4.1866, p. 5.

[26] *Ibidem.*

> La sala del Conservatorio è zeppa di gente, quando si danno concerti, accademie od esercitazioni: tale miracolo lo si deve attribuire al *gratis et amore Dei*, giacché questa gran folla non c'è che alle esercitazioni annuali dell'Istituto, alle accademie finali, e alle mattinate della Società del quartetto. E perché? Perché l'amore della buona musica è allora in simpatica conciliazione coll'economia, e non c'è che il fastidio di procurarsi un biglietto, retribuendolo di un *grazie!* Ma gli è un altro paio di maniche se si tratta di snocciolare quattrini: allora il più piccolo pretesto, la più lieve nuvola del cielo, bastano perché si possa addurre per scusa, che non si aveva tempo, o che la strada era lunga, o che i marciapiedi erano inzaccherati. [27]

Il prestigio della sede e l'attenzione della stampa cittadina verso gli avvenimenti musicali che vi si svolgono fanno sì che la sala divenga un importante banco di prova per la nuova generazione dei pianisti italiani, che si esibiscono per la maggior parte in concerti cameristici in cui una sezione è lasciata al pianoforte solo, ma anche, talvolta, in programmi che, pur comprendendo ancora pezzi in ensemble, si vanno avvicinando sempre più al recital solistico.

Il 13 gennaio 1867, si presenta in conservatorio il giovane pianista emiliano Stanislao Ficcarelli per un'esecuzione assieme ai violinisti Angelo Fano e Giovanni Rampazzini, al violista Pasotti e al violoncellista Guglielmo Quarenghi. La parte pianistica è in verità ancora molto legata al gusto per le fantasie e le trascrizioni, ma dedica uno spazio significativo anche alla letteratura romantica (presente con Chopin) e alla produzione italiana contemporanea o recente, di cui sono in programma due pezzi di Adolfo Fumagalli (da poco scomparso) e uno del critico-compositore Filippo Filippi. Il concerto è molto apprezzato dalla stampa, che mette in evidenza le differenze fra questa iniziativa e le «mistificazioni» che spesso si celano sotto la veste del concerto o dell'accademia strumentale.

> Domenica scorsa fummo chiamati al Regio Conservatorio da un concerto offertoci

[27] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 1, 1.4.1866, pp. 5-6.

> dal pianista Stanislao Ficcarelli, e cosa strana! non ci avvenne di assistere ad una di quelle mistificazioni che vengono ammannite così di sovente in Italia.
> Trovammo uno scelto e numeroso uditorio, ed avemmo campo di ammirare dei veri e valenti artisti. […] Il Ficcarelli riscosse molti applausi nella *Ballata* in la bemolle di Chopin, suonata da lui con finitezza ed intuizione di stile. […]
> […] Il concertista Ficcarelli ne fece gustare uno dei pezzi più simpatici, più descrittivi del compianto Adolfo Fumagalli: la *Serenata barcarola*. È una breve composizione, in cui tutto è indovinato. Ci sentiamo cullati deliziosamente da una barca, al chiaro di luna, sotto la finestra della bella: tutto il pezzo è improntato di un sentimento d'amore misterioso, il quale si chiude efficacemente col lontano suono di una campana che forse segna un'ora di suprema bellezza. Noi avemmo la fortuna di udire questa serenata eseguita dall'autore, e lasciò in noi un'impressione incancellabile.
> Dopo Fumagalli, venne la volta di un critico-compositore, vogliamo dire del dottor Filippi, che il Ficcarrelli ci presentò con una *Marcia Eroico-Trionfale*. Anche questa composizione che udimmo più volte eseguita dall'autore con effetto, sotto l'agile mano del Ficcarelli, brillò come sempre.[28]

L'osservazione sulle «mistificazioni» si giustifica probabilmente col fatto che nel fervore di rinnovamento che si diffonde in città, sia in ambito privato che pubblico, e che coinvolge molteplici forze individuali e collettive, si realizzano manifestazioni di ogni genere e di ogni livello qualitativo. Da questo punto di vista il conservatorio e gli enti che orbitano attorno alla sua sala garantiscono, di norma, un'attenzione particolare alla qualità delle manifestazioni, e conseguono frequentemente, stando a quanto riferisce la stampa specialistica, risultati eccellenti nella diffusione della musica pianistica e nell'elevazione del gusto del pubblico in questa direzione.

In particolare si nota nei programmi riportati in questi anni dalla *Gazzetta musicale di Milano* l'aspirazione a valorizzare la nuova generazione dei pianisti italiani che si trova subito in concorrenza agguerrita con i grandi concertisti stranieri, presenti in gran numero a Milano negli ultimi tre decenni

[28] *Gazzetta Musicale di Milano*, XX, n. 3, 20.1.1867, p. 21.

dell'Ottocento, spesso invitati dalla Società del quartetto ad esibirsi proprio alla sala del Conservatorio.

Uno dei più valenti esecutori italiani che viene a Milano negli ultimi anni Sessanta è il napoletano Costantino Palumbo, già noto in città per una precedente visita al Conservatorio, durante la quale colpì molto positivamente il pubblico. Il 30 gennaio 1868 il pianista esegue nella sala del Conservatorio musica di Liszt, Bach e di propria composizione, inframmezzata da pezzi vocali.

> Nella sala del R. Conservatorio, giovedì scorso, il pianista Costantino Palumbo dava il suo concerto. Fin da quando egli veniva a Milano accompagnando la deputazione napoletana che visitava il nostro Conservatorio, gl'intelligenti invitati all'esperimento che il Palumbo faceva di sé, applaudivano all'ingegno del giovane pianista.
>
> Stavolta egli fu davvero ammirato. Nella trascrizione di Liszt sulla stupenda marcia di Wagner egli fè pompa di rarissima abilità nel sorpassare colla massima disinvoltura le scabrose difficoltà onde essa è ripiena, e renderla in tutta la sua potenza.
>
> Nella *Sonata* di Bach, cambiando affatto stile, ne provò come egli suoni i classici secondo le buone tradizioni, né soltanto i pezzi che corrono ordinariamente, me le fughe del Bach di cui ci ricordiamo fin dalla prima volta ch'egli si faceva sentire a Milano come alunno del R. Conservatorio di Napoli.
>
> È notissima nel Palumbo la sua maniera di cavata, tanto che anche dai pianoforti i più ingrati egli sa produrre effetti di coloriti, di smorzandi, di pianissimi non a tutti comuni.
>
> Anche come compositore il Palumbo si fa distinguere: quel suo *Impromptu* è cosa graziosissima tanto nell'idea che nella fattura pianistica. Pochi lavori egli diede finora alla luce, ma questi fanno di lui sperar bene.[29]

Il pianista napoletano torna a Milano qualche anno dopo, nel 1872, e in questa occasione prende parte a un concerto del violoncellista Alberto Boubée,[30]

[29] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 5, 2.2.1868, p. 37.

[30] Alberto Boubée (Napoli, 1850 - [Londra] 1909), violoncellista napoletano stabilitosi a Londra nel 1867 e naturalizzato inglese.

inserendo in programma una fantasia di Thalberg che riscuote il pieno consenso del pubblico e della critica.

> In questo concerto fu ammirato nuovamente il Palumbo. Egli suonò la *Fantasia sull'Elisir d'amore* del Thalberg, e nell'introduzione vinse la natura medesima dello strumento, ché ne cavò un canto sovranamente legato e continuo; scoppiarono ad ogni tratto gli applausi, ma erano tosto frenati dal timore di perdere qualche nuova bellezza. Ed infatti questa nota fantasia, sotto la potenza delle sue dita, acquistò tale grandiosa impronta di novità che a tutti sembrò di udirla la prima volta.[31]

Nelle accademie finali del Conservatorio del 1868 compare fra i pezzi la *Grande polonaise* op. 22 di Chopin, eseguita dall'alunno Remigio Vitali nel saggio del 28 agosto. Chopin era già stato eseguito diverse volte a Milano fin dal 1864 nei concerti della Società del quartetto e in altri al Conservatorio, ma non ancora dagli allievi; ora entra a far parte dei programmi di insegnamento e di quelli dei saggi finali, seguito in breve tempo da altri nomi della letteratura romantica europea.

> L'alunno Caporali suonò con garbo una fantasia del Fumagalli su temi della *Sonnambula*, e la Gilardi, allieva dell'Angeleri, spiegò un'agilità ed una franchezza sorprendente in un concerto [*Les Adieux* di Hummel] con accompagnamento di orchestra. [...] Brillante per spigliatezza di maneggio si rivelò il Vitali sul pianoforte nella *Polonaise*.[32]

Il favore crescente che riscuote la cosiddetta 'musica classica' coincide con il declino delle fantasie su temi d'opera, che iniziano a venire fortemente criticate e ritenute sempre meno degne di essere eseguite. Così si esprime il critico della *Gazzetta musicale di Milano* all'indomani dei saggi del 1869.

> Il resto del programma non possiamo dire che riuscisse migliore di quello della

[31] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 12, 24.3.1872, p. 98, firmato Acuto.

[32] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 35, 30.8.1868, p. 283, firmato Ghislanzoni.

> prima accademia. La lunga lista delle fantasie faceva pompa di sé. Noi nutriamo speranza che esse saranno un altr'anno del tutto bandite e che vi sarà sostituita della musica più degna di figurare su dei programmi d'un conservatorio.[33]

E in effetti la direzione del concertismo pianistico si sta delineando sempre più chiaramente, come si può rilevare dai concerti dei pianisti più rinomati di passaggio a Milano. Il 18 agosto 1869 si esibisce nella sala del conservatorio il pianista ungherese Henri Ketten,[34]che in un lunghissimo programma della durata di circa tre ore esegue musiche di Mendelssohn, Chopin, Bach, Hummel, Liszt, e pezzi di sua composizione. Le motivate critiche che il recensore della *Gazzetta musicale di Milano* muove all'esecuzione di alcuni brani dimostrano come il repertorio sia ormai entrato a far parte del bagaglio culturale degli ascoltatori, al punto di esigere un'esecuzione opportuna e stilisticamente adeguata.

> Queste restrizioni ci sono dettate dalla maniera con cui il Ketten suonò il *Valzer in* Re bemolle di Chopin. Forse la smania di cavarne effetto nuovo e maggiore lo spinse a precipitarne un pochino il movimento e ad imprimergli un certo che di assai lezioso, a scemare la spontaneità dell'uscita cantabile della seconda parte che noi amiamo lenta e carezzevole, come forse la suonava Chopin.
>
> Anche nell'esecuzione della *Marcia* del Wagner trascritta da Liszt avremmo a dire qualche cosa. Secondo noi, ci pare che questo pezzo abbia il signor Ketten un po' svisato il carattere austero e pomposo rendendolo forse eccessivamente saltellante e leggero. Anche qui parreci che il movimento fosse preso eccessivamente presto appunto a discapito della grandiosità della marcia.
>
> Con ciò la nostra critica è esaurita. È un mal vezzo il nostro di far della critica, ma sta scritto che la perfettibilità non è di questo mondo.

Ketten torna alla sala del conservatorio anche l'anno successivo, il 26 giugno 1870, e questa volta la critica è più benevola; in particolare ciò che colpisce di questo concerto è la *Rapsodia ungherese* di Liszt, che viene definita «un vero capolavoro».

---

[33] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 36, 5.9.1869, p. 314, firmato Edwart.

[34] Henri Ketten (Baja, Ungheria, 25.3.1848 – Parigi, 1.4.1883), pianista e compositore.

> Se quella ha da essere la musica dell'avvenire batto le mani anch'io; vi è sentimento, vi è melodia, vi è pompa di coloriti, energia di stile, e tutto ciò fuso insieme meravigliosamente.[35]

Torna ancora nel 1871 eseguendo sedici pezzi, undici di sua composizione e *La fileuse* di Henry Litolff, un *Notturno* di Chopin, una *Romanza senza parole* di Mendelssohn, la *Rapsodia Ungherese n. 2* di Liszt e la *Fantasia sulla Sonnambula* di Thalberg, «tutta, o quasi tutta, musica che si è già udita suonare in più d'un concerto e, se non m'inganno, dallo stesso Ketten. L'esecuzione di questi pezzi fu al solito brillantissima».[36]

Un altro grande pianista del momento è il triestino Alfred Jaëll, che il 1° maggio 1870 si esibisce alla sala del conservatorio in duo con la moglie, anch'ella virtuosa del pianoforte: il pubblico non è molto numeroso, a causa del fatto che l'offerta di concerti concomitanti in città è cospicua, ma il livello dell'esecuzione dei due coniugi concertisti risulta essere di gran lunga superiore alla concorrenza, come nota il critico della *Gazzetta musicale di Milano* che è particolarmente polemico con «certi pianisti esotici» di dubbio livello che intasano le sale concertistiche milanesi.

> I cartelloni di concerti ingombravano da lunga pezza gli angoli delle nostre vie, e se fra quelli (vogliam dire fra quei concerti) brillò un artista di grandissima fama e valentia, altri ve ne furono in cui il pubblico fu, ben si può dire, indegnamente corbellato. Piovvero fra noi certi pianisti esotici i quali parvero non tenere conto dell'arte se non come pretesto ad implorare danaro, danaro e danaro.
>
> Il nome di Jaëll è però fra noi notissimo. Di lui noi ci risovveniamo quando dette a Milano una lunga sequela di concerti al modesto Teatro di Santa Radegonda.
>
> Stavolta però egli ci capitò col prestigio di una gentile ed insieme potente ausiliare, la signora Maria Jaëll-Trautmann della quale noi fummo incantati.[37]

---

[35] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 27, 3.7.1870, p. 218.

[36] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 38, 17.9.1871, p. 320.

[37] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 19, 8.5.1870, pp. 153-154.

Il duo esegue un *Duetto patetico* di Liszt, la *Chaconne* di Joachim Raff, alcuni pezzi dello stesso Jaëll tra cui *Al lago di Zurigo*, e *Home sweet home* (da una melodia nazionale inglese), la trascrizione dell'adagio della sinfonia di *Tannhauser* (di cui viene chiesto e ottenuto il bis), un *Valzer* di Chopin (la cui esecuzione non convince del tutto il critico), e la *Marcia alla turca delle rovine d'Atene* di Beethoven, di cui viene fatto anche il bis fra gli applausi entusiastici.[38]

Per tornare alle accademie finali del Conservatorio, negli anni Settanta le novità nella scelta fra gli autori dei brani pianistici sono, oltre a Chopin, anche Mendelssohn, Bach, Schumann, Liszt, Mozart, Weber, Rubinstein e Handel. Come si può vedere si tratta di un universo pianistico del tutto nuovo rispetto a quello del decennio precedente, che si presenta alle stagioni concertistiche cittadine nella ridefinizione dei parametri di ascolto e delle consuetudini esecutive.

Ancor più negli anni Settanta Chopin è autore scelto e studiato per i saggi finali: vengono eseguiti infatti un *Concerto*,[39] il *Rondò*, le *Variazioni brillanti* per due pianoforti, la *Polonaise* in La bemolle, l'*Andante spianato e polonaise* op. 22, la *Ballata* op. 23, la *Barcarola*, il *Notturno* op. 48, il *Notturno* op. 62 n. 1, la *Polonese* op. 26, il *Primo scherzo* in Si minore, la *Ballata* op. 52, il *Rondò per due pianoforti* op. postuma, lo *Scherzo* op. 20, la *Sonata* op. 58, lo *Studio* in Do diesis minore, lo *Studio* in Do minore, lo *Studio* in La bemolle maggiore, lo *Studio* in La minore, la *Berceuse*.

Di Mendelssohn si trovano in programma nello stesso periodo il *Concerto* per pianoforte e orchestra,[40] il *Pezzo di concerto*, il *Concerto* in Sol minore, il *Capriccio* in Fa diesis minore, l'*Andante cantabile* e *Presto agitato*, il *Capriccio* in Fa diesis minore, il *Capriccio* in si minore, il *Concerto* in Sol minore, il *Moto perpetuo* op. 119, il *Preludio*, il *Rondò capriccioso*.

[38] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 19, 8.5.1870, pp. 153-154.

[39] Non è specificato quale.

[40] Non è specificato quale.

Molto consistente è anche la presenza di Bach, con il *Concerto per tre pianoforti*,[41] la *Fantasia* in Do minore (eseguita il 10 giugno 1875 da Alfredo Catalani), un *Preludio e fuga*, la *Fantasia e fuga* in Sol minore (trascrizione di Liszt), il *Concerto italiano*, il *Preludio e fuga* in Fa minore.

Schumann fa la sua comparsa nei saggi nel 1874, con il *Concerto* in La minore, e poi diviene fra i più eseguiti con l'*Andante con variazioni* per due pianoforti, gli *Studi sinfonici*, l'*Introduzione ed Allegro appassionato* op. 92 per pianoforte e orchestra, la *Romanza* in Re minore, l'*Andante e variazioni* op. 46 per due pianoforti, la *Fantasia* op. 17, *Non piango, no?*, la *Sonata* in Sol minore.

Poco dopo, nel 1875, anche Liszt diviene oggetto di studio e di esecuzione per i saggi finali, con il *Gran concerto*, *Due studi di Paganini*, la *Fantasia su motivi di Schubert*, il *Secondo Concerto*, il *Galop cromatique*, *Au bord d'une Source*, *Dans les bois*, *Les Patineurs*, *Liebesträume*, il *Mèphisto valse*, il *Notturno n. 3*, la *Ronda degli gnomi*, *S. Francesco* (*Predication aux oiseaux*) e *S. Francesco che cammina sulle onde*.

Un aspetto interessante è la presenza di alcuni brani di Mozart, autore la cui musica pianistica non ha avuto in Italia molta diffusione nel corso dell'Ottocento. Nei programmi riportati figurano alcuni *Concerti* per pianoforte e orchestra o per due pianoforti.

La *Gazzetta musicale di Milano* del 4 settembre 1870 riporta l'esito delle accademie finali del Conservatorio, e tesse le lodi di alcuni bravi pianisti, fra cui Teresa Contini, che esegue con molta agilità e con molto brio una *Polonese brillante* di Herz, Gabriele Picozzi, che suona con lodevole precisione un *Concerto* di Mendelssohn, e Lodovico Breitner che esegue un *Concerto* di Chopin dando prova di possedere le doti d'un vero pianista e meritando applausi prolungati e insistenti chiamate. Il cronista lamenta il troppo pubblico dovuto all'ingresso gratuito.[42]

[41] Non è specificato quale.

[42] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 36, 4.9.1870, p. 289.

Nell'accademia finale del 1871 si esibisce il pianista Giuseppe Pirovano, che non entusiasma la critica perché ha «il tono floscio e sbiadito lo stile»;[43] esegue il primo tempo del gran Concerto in La minore di Hummel,

> pezzo molto celebre, ma d'un genere disusato, e per giunta monotono e diffuso. Fu sonato tante e tante volte che sarebbe proprio tempo di lasciarlo dormire in biblioteca, per tutti i secoli di là da venire.[44]

La necessità di abbandonare i vecchi repertori emerge ormai in molte occasioni; il pubblico si fa più esigente e la critica più attenta anche all'esecuzione pianistica, mostrandosi talvolta più severa e scrupolosa. Ne a le spese un'allieva di Sangalli, Tecla Vigna, che non soddisfa «per il poco brio e la non troppa chiarezza dell'esecuzione»[45] del primo tempo del *Concerto* del suo maestro, Francesco Sangalli, «esimio compositore, non conosciuto ed apprezzato quanto meriterebbe per la sua eccessiva e riguardosa modestia».[46]

Alla fine di novembre del 1873 Anton Rubinstein si esibisce in alcuni concerti: nel primo di questi esegue una ventina di pezzi fra cui un *Rondò* di Mozart, la *Marcia turca* di Beethoven («che, interpretata da Rubinstein, incomincia come tuono e finisce come soffio, allontanandosi sempre più e mantenendo sempre la chiarezza della nota»),[47] *Warum?* e l'*Oiseau prophète* di Schumann, un *Notturno* di Chopin, e le sue *Melodie*, *Bacarolle*, *Tarantella* e *Valzer*, oltre ad altri di Handel e di Liszt. La critica apparsa sulla *Gazzetta musicale di Milano* riferisce di un successo clamoroso e di un entusiasmo di pubblico senza precedenti.

> Il trionfo di aver tenuto un pubblico di parecchie centinaia di persone per due ore e

[43] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 35, 27.8.1871, p. 294.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*.

[46] *Ibidem*.

[47] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n . 48, 30.11.1873, p. 382.

> mezza, ad udire estasiato una ventina di pezzi per solo pianoforte, è più grande che non paia, e si spiega solo colla mirabile versatilità del talento musicale del pianista russo, versatilità che gli permise di passare per tutte le zone della musica per pianoforte, dalla zona temperata e piuttosto freddina di Handel alla zona torrida di Chopin, dal classicismo di Beethoven al romanticismo di Schumann, dal sereno Mozart al Liszt pazzerello.[48]

È curioso il modo con cui il recensore descrive la musica di Handel, che non sembra essere nelle grazie degli ascoltatori, ma ancor di più colpisce il modo in cui parla di Schumann, che per la prima volta ottiene l'applauso generale dopo essere stato considerato a lungo «un importuno in mezzo a pochi ferventi ammiratori ed a tutto un pubblico imbronciato».[49] Parole che evidenziano una situazione ancora transitoria, in cui certa musica sta conquistando i suoi estimatori ma è ancora ostica per buona parte del pubblico.

Nel secondo concerto Rubinstein ripropone un analogo *tour de force* di tre ore di musica per solo pianoforte eseguendo, fra le altre cose, una *Romanza senza parole* e le *Variations sérieuses* di Mendelssohn, un altro *Notturno* di Chopin, *Le roi des Aulnes* (ripetuto per richiesta al pari della *Marcia Turca* di Beethoven) e la *Marcia di nozze* nel *Sogno d'una notte d'estate* di Liszt.

> Rubinstein ha dato un secondo concerto, superiore al primo per il successo veramente colossale. Questa volta le feste furono all'altezza del santo; non erano applausi; erano grida ed esclamazioni. La sala del conservatorio, che la prima volta pareva piena, conteneva un terzo in più di gente, e molti se ne dovettero tornare a casa per mancanza di spazio.[50]

Non altrettanto favorevole è il giudizio del terzo concerto, che si tiene il 29 dicembre con il seguente programma:

---

[48] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n . 48, 30.11.1873, p. 381.

[49] *Ibidem*.

[50] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 49, 7.12.1873, p. 389.

29 dicembre 1873 – Terzo concerto Rubinstein[51]

I.	
Bach	*Preludi e fughe*
	Giga
Haydn	*Tema e variazioni*
Beethoven	*Sonata*
II.	
Mendelssohn	*Romanze senza parole*
	Scherzo a capriccio
Chopin	*Valzer*
	Mazurka
	Studi
III.	
Schumann	*Studi di pedale*
Schubert	*Fantasia*
IV.	
Rubinstein	*Sarabande*
	Passe-pied
	Courrente
	Gavotte
	Romanza
	Studio

Il recensore rimprovera al pianista di aver impostato un programma troppo lungo e impegnativo, e rivela nelle sue parole quanto sia ancora in fase di lenta acquisizione da parte del pubblico la dimestichezza con le complessità delle grandi opere pianistiche.

> Se dicessi che questo concerto ebbe il successo trionfale dei primi, non sarei nel vero; tanto più che, essendo l'ultimo, doveva essere più trionfale ancora. La colpa è del programma, in cui non si ebbe alcun riguardo ai profani. Far accettare una ventina di pezzi lunghi e classici per pianoforte è un miracolo che riuscì due volte benissimo a Rubinstein; e gli sarebbe riuscito anche la terza se avesse avuto le

[51] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 52, 28.12.1873, p. 415.

> stesse avvertenze delle prime volte. I preludi e le fughe di Bach, gli *Studi* di Chopin, gli *Studi di pedale* di Schumann saranno e sono bellissime cose per uno studioso e come unità isolate, ma messi in mezzo ad una ventina di pezzi severi, fanno l'uffizio di spegnitoio d'ogni profano entusiasmo. Anche la lunga *Fantasia* di Schubert non piacque moltissimo. Piacquero invece infinitamente la *Sonata* di Beethoven, certe variazioni leggiadrissime di Haydn, ed alcune brevi composizioncelle assai pregevoli dello stesso Rubinstein.[52]

Il 27 dicembre 1874 è Alfonso Rendano, che pochi giorni dopo il recital tenuto per la Società del quartetto[53] è chiamato ad esibirsi una seconda volta nella sala del Conservatorio, e lo fa con un nuovo programma:

Mendelssohn	*Romanze senza parole*
	n. 6 del 3° libro
	n. 2, 3, 4, 5 del 4° libro
	n. 6 del 5° libro
	Preludio e fuga
Beethoven	*Sonata* op. 31 n. 3
Rendano	*Romanza*
	Trois pétites pièces (n. 2: *Inquiètude*)
	Alla gavotta e canzone calabrese
Bach	*Preludio e fuga*
	Gavotta
Chopin	*Berceuse*
Schubert	*Moment musicale*
Rossini	*Profond sommeil*
Scarlatti	*Sonata* in La[54]

Questo secondo recital conferma il raggiungimento della totale autonomia del pianoforte dagli altri strumenti. Benché le varie tipologie di programma continuino ad alternarsi e a convivere ancora per molti anni, si può affermare che

[52] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIX, n. 1, 4,1,1874, p. 3.

[53] Vedi capitolo sulla Società del quartetto di Milano.

[54] *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 52, 27.12.1874, p. 426.

dalla metà degli anni Settanta dell'Ottocento il concerto pianistico è a Milano una manifestazione dai contorni abbastanza definiti, sia per quanto riguarda la scelta dei pezzi che per ciò che concerne il ruolo dello strumento e dell'interprete. Quasi del tutto scomparse le fantasie e i concerti misti con molti interpreti, anche nelle mani dei pianisti italiani il pianoforte è sempre di più lo strumento che diffonde la musica 'classica' e afferma il prestigio e la preminenza dell'interprete pianista, che spesso è anche compositore.

Nel 1875 arriva a Milano il maggiore dei pianisti italiani del momento, Giuseppe Martucci, che l'11 e il 19 aprile si esibisce alla sala del Conservatorio. Preferisce suonare un paio di pezzi con l'ausilio di altri musicisti, per cui il suo concerto si configura come un recital 'spurio'; ma una rapida occhiata al contesto denuncia chiaramente che tutto ruota attorno al pianoforte, compresa la collocazione dei brani di musica da camera nell'ordine di esecuzione. Entrambi i programmi sono infatti divisi in tre sezioni, di cui la prima e l'ultima – che sono le più consistenti – solo pianistiche, mentre quella centrale è dedicata a un pezzo cameristico; la scelta dei pezzi per pianoforte è operata in modo tale da essere rappresentativa dei maggiori autori classici, romantici e contemporanei, con un ampio spazio dedicato entrambe le volte alle composizioni dell'interprete:

11 aprile 1875 – Primo concerto Martucci

I.	
Beethoven	1° tempo della *Sonata* op. 78
Field	*Notturno*
Mendelssohn	*Capriccio* op. 16
Martucci	1ª *Melodia*
	Improvviso
	Capriccio di concerto
II.	
Rubinstein	Allegro, Adagio e Presto del *Trio* in Sol minore
	(con il violinista Rossi e violoncellista Truffi)
III.	
Thalberg	*Romanza senza parole*

Schumann	*L'uccello profeta*
Liszt	*Marcia del Tannhäuser*

19 aprile 1875 – Secondo concerto Martucci

I.	
Mozart	Adagio della *Sonata* K333
Beethoven	*Sonata* op. 53
Chopin	*Due Preludi*
	Scherzo in Si bemolle minore
Rubinstein	Quarta *Barcarola*
	Studio op. 23
II.	
Mozart	*Quartetto* in Sol minore
III.	
Martucci	*Prima Melodia*
	Improvviso
	Capriccio di concerto (tutti tre a richiesta)
	Seconda Melodia
	Barcarola
	Studio di concerto

Il diciannovenne Martucci conquista il pubblico e la critica milanese; per il «carattere italianissimo dell'ingegno», il giovane capuano viene paragonato ad Adolfo Fumagalli, e sul suo modo di suonare si spendono le parole più lusinghiere.

> Martucci è un pianista di prim'ordine, corretto fino allo scrupolo, appassionato fino all'entusiasmo, sereno, mesto, scherzoso, brillante, tutto… fuorché manierato. Egli fa grandissimo onore al Cesi suo maestro, e farà, non ne dubito, grandissimo onore all'Italia nel suo giro artistico all'estero. Interpreta i classici, i romantici, gli scapigliati e sé medesimo collo stesso amore, colla stessa sicurezza di grande artista. La parola è scritta, e ci può stare benissimo: Martucci è un grande artista e lo fanno più grande i suoi cari 19 anni.
>
> Questo giovinetto non è solo un valente pianista, è anche un compositore. Chi non scrive pel pianoforte? Ma anche qui *multi sunt vocati, pauci vero electi*. Martucci è

> uno scrittore eletto. Le sue *Melodie* affettuose, delicate, il suo *Capriccio* bizzarro, la sua graziosa *Barcarola*, il suo difficilissimo *Studio di concerto*, sono pezzi che faranno invidia a molti maestri provetti. C'è dentro ispirazione e colorito, affetto ed effetto, idee e forma elegantissima: perché, curioso a dirsi, a 19 anni il Martucci ha uno stile.
>
> Il numeroso pubblico che assisteva al secondo concerto, applaudiva con entusiasmo febbrile.[55]

La *Gazzetta musicale di Milano* del 18 aprile 1875 in prima pagina annuncia che «in seguito al grande successo ottenuto dall'egregio pianista compositore Giuseppe Martucci nei suoi concerti al R. Conservatorio di Milano, l'editore Tito di Gio. Ricordi ha acquistato la proprietà esclusiva per tutti i paesi di tutte le sue composizioni già scritte e da scriversi». Il successo di Martucci è strepitoso, e tale si mantiene anche negli anni successivi, quando il pianista torna con nuovi programmi che confermano la medesima impostazione. Rispetto ai concerti di due anni prima si nota, in entrambi i programmi del 1877, la presenza di musica clavicembalistica del primo Settecento – Bach nel primo caso e Scarlatti nel secondo – testimonianza di un crescente interesse verso l'età preclassica e la possibilità di affrontare il repertorio clavicembalistico con il pianoforte.

11 marzo 1877 – Primo concerto Martucci

1.	
Clementi	*Adagio della sonata* in Sol maggiore
Bach	*Preludio e fuga*
Schubert	*Minuetto*
Tausig	*3 preludi*
Weber	*Polacca*
2.	
Martucci	3° *Notturno*
	Agitato in La bemolle
	4ª Romanza

[55] *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 17, 25.4.1875, pp. 136-137.

	1° Pensiero musicale
	2ª *Barcarola*
3.	
Schumann	*Quartetto* op. 47
	(con Rampazzini, Truffi e De Angelis)
4.	
Chopin	*Notturno* in Si maggiore
Liszt	*Studio di concerto*
Hiller	*Improvviso*

18 marzo 1877 – Secondo concerto Martucci

1.	
Scarlatti	*Siciliana*
Schumann	*Romanza*
	Canzone del cavaliere
	Di sera
	Fine della canzone
Chopin	*Tre Preludi*
	Due Studi
2.	
Martucci	*Fantasia* in Re minore per due pianoforti
	(con Vincenzo Appiani)
3.	
Mendelssohn	*Sonata* per violoncello e pianoforte
	(con Isidoro Truffi)
4.	
Rubinstein	*3ª Barcarola*
	Studio in Do diesis minore
Liszt	*Studio di concerto*
Weber	*Polacca*

In occasione dei due concerti il critico Filippo Filippi dedica a musicista un lungo articolo sulla *Gazzetta musicale di Milano*, dal titolo *Giuseppe Martucci e i suoi due concerti a Milano | L'esecutore – Il compositore*. Il giudizio verso

l'esecutore è espresso in termini entusiastici, e il pianista viene definito «straordinario, forse il primo oggigiorno in Italia»;[56] di lui colpiscono l'eleganza, la vigoria e la tempra artistica, la precisione di meccanismo, la «giusta e bella intuizione dei diversi stili», e infine i progressi che fanno sperare di lui «un artista addirittura colossale».

> Le qualità di esecutore del Martucci sono rare e riunite in un complesso di più armonici e simpatici. Egli possiede prima di tutto la meccanica del suo strumento in modo perfetto e assoluto. Non vi sono passi, né combinazioni farraginose che lo spaventino. Scale in tutte le fogge, note doppie, triple, quadruple, arpeggi, note ribattute, sono a lui famigliari come a me il primo esercizio delle cinque note… ed anche meglio. [...] Come interpretazione, stile, colorito, espressione [...] il Martucci è anzitutto elegantissimo, più elegante anzi che focoso.[57]

Questa selezione di alcuni passi della critica all'interprete dà la misura di un successo straordinario, condiviso dal pubblico e dagli altri critici presenti. Anche come compositore Martucci riceve da Filippi un apprezzamento sincero, che non è però condiviso unanimemente da altri critici che segnalano nei pezzi una carenza di originalità.

> Il Martucci è venuto a Milano stavolta con un bel corredo di sue nuove composizioni. A questo proposito, e della negatagli originalità, ripeterò quanto dissi altrove:
> Gli ultimi lavori del Martucci sono molto seri, di uno stile elevato, elegantissimi, qualche volta originali. Con una sola udizione distratta, impaziente, non si possono giudicare. Io li ho uditi parecchie volte, e ad ogni udizione scopersi nuove bellezze. Bisogna pensare che il Martucci ha vent'anni. Alla sua età non si è, né si può essere originali. Coll'originalità non si nasce. Questa verità elementare la dissi cento volte, ma giova sempre ripeterla. L'originalità, in musica, si acquista per gradi, imitando gli altri, e allontanandosi a poco per volta dai modelli, per entrare, a così dire, in sé medesimi. [...] Il Martucci è ora nel periodo più fervido

[56] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXII, n. 12, 25.3.1877, p. 93.

[57] *Ibidem*.

dell'imitazione.[58]

La recensione si addentra poi nell'analisi dei pezzi, cosa che avviene con una certa regolarità sulle colonne della *Gazzetta musicale di Milano* quando ci sono autori italiani da incoraggiare, e la conclusione dell'articolo è un inno a colui che incarna l'aspirazione dell'Italia ad avere un grande compositore anche nel campo della musica per pianoforte.

> Milano applaudendo il Martucci e la critica lodandolo unanimemente fecero cosa giusta e decorosa pel nostro paese: incoraggiando un giovine di tanto ingegno e di così grandi speranze si è incoraggiato un artista che onora l'Italia.[59]

Nell'ultimo quarto di secolo gli eventi musicali si succedono con particolare intensità, tanto che risulta assai problematico renderne conto nel dettaglio, per cui ci limiteremo a segnalare i più significativi.

Nel 1877 Giovanni Rampazzini e Carlo Andreoli annunciano, sull'esempio della Società del quartetto, l'inizio di un ciclo di mattinate di musica da camera che, a partire dal 14 gennaio, si svolgono presso la sala del Conservatorio con lo scopo di «diffondere e ravvivare le gloriose tradizioni di quegl'illustri che saranno sempre oggetto di studio e di meditazione».[60] Il programma del primo concerto include fra i brani di musica da camera un pezzo per pianoforte, la *Sonata* n. 3 op. 40 di Clementi, e nessuna composizione di autori italiani contemporanei; la critica, sempre presente e attenta, non manca di sottolineare la poca attenzione verso la produzione dei nostri giovani compositori.

> Si sono inaugurati con fortuna i *Concerti popolari* degli egregi signori Andreoli e Rampazzini, al Conservatorio. Il programma era classico, molto, e non dirò troppo, come disse taluno. Popolari quanto volete, i concerti in un Conservatorio devono formare il gusto, non già accarezzare gli orecchi pigri e distratti. Ad ogni modo,

[58] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXII, n. 12, 25.3.1877, p. 93.

[59] *Ivi*, p. 94.

[60] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXII, n. 2, 14.1.1877, p. 12.

> anche scegliendo nel repertorio classico, bisogna aver riguardo ai profani; per esempio… lo dico? Per esempio, molto Mozart prima di amministrare il Bach non sarà male; e i concerti saranno belli egualmente se si permetterà a qualche italiano non classico di far la sua figura accanto ai romantici Raff, Schumann e Mendelssohn.[61]

Si tratta però di appunti che riguardano la musica da camera in generale, non specificatamente in particolare, che non sembra essere messo in primo piano dai programmi di Andreoli e Rampazzini (i cui concerti, peraltro, non vengono recensiti nei numeri successivi della *Gazzetta musicale di Milano*).

Gli anni Ottanta segnano l'importante ingresso, nelle accademie finali del Conservatorio della musica pianistica di Beethoven, che compare per la prima volta il 10 agosto 1879, con una non meglio specificata *Sonata* in Do eseguita da Ida Pirovano («scolasticamente bene, ma senza quella favilla artistica che nelle scuole difficilmente s'impara»),[62] allieva di Disma Fumagalli. Gli altri pezzi beethoveniani eseguiti nei saggi in quegli anni sono: la *Sonata* op. 81a *'Les adieux'* (eseguita il 23 agosto 1879 da un giovane Marco Enrico Bossi); il primo tempo del *Concerto* in Sol maggiore (1883); la *Fantasia* op. 80 per pianoforte, coro e orchestra (1886); il primo tempo della *Sonata* op. 2 n. 3 (1889); la *Sonata* op. 101 (1889); la *Sonata* op. 2 n. 2; il *Rondò* (1890); la *Sonata* op. 28 (1890), la *Sonata* op. 78 (1892); il primo tempo della *Sonata* op. 10 n. 3 (1892).

Gli eventi più significativi riguardanti il pianoforte che hanno luogo alla sala del Conservatorio nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, sono i recital di alcuni grandi pianisti italiani e stranieri, fra cui un sedicenne Busoni, che nel gennaio 1882 dà due concerti in cui entusiasma il pubblico ma non conquista grande spazio sulla *Gazzetta musicale di Milano*, che liquida la sua esecuzione con poche righe.

> Il giovine pianista compositore, Ferruccio Busoni, ieri [27 gennaio 1882] nella sala

[61] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXII, n. 3, 21.1.1877, 19.

[62] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXIV, n. 22, 10.8.1879, p. 282.

del Conservatorio ha dato un altro concerto; ha suonato, applauditissimo, alcune composizioni proprie, e il *Preludio e fuga* in La minore di Bach.[63]

Al contrario, al concerto che Luisa Cognetti tiene il 18 marzo 1882 la stampa dedica molto spazio, dilungandosi non solo sulle ottime qualità tecniche e interpretative della pianista ma anche sulla natura dei pezzi, fra i quali c'è anche una *Gavotta* di Sgambati; ancora una testimonianza di un tentativo di diffusione della musica degli autori italiani viventi, che pur trovando molti sostenitori non riesce mai ad affermarsi in modo definitivo.

Abbiamo avuto ieri sera nella sala del Conservatorio un concerto dell'esimia pianista Luisa Cognetti, allieva prediletta del Liszt. Anche qui dobbiamo dolerci che il pubblico fosse scarso; se dicessimo che era eletto, non saremmo certi di consolarci. La Cognetti è pianista di prima forza, che non teme il confronto delle più celebrate. Fà certi salti d'ottava colle mani incrociate, con una sicurezza da sbalordire.

Lo *Studio* in Do maggiore di Rubinstein, un po' arido, *Les Patineurs* di Meyerbeer-Liszt e l'*Étude de Concerto* di Liszt, sono pezzi di difficoltà prodigiosa che la Cognetti suonò colla massima disinvoltura; ma il pezzo in cui apparve tutta la sua forza è quell'indiavolata *VI Rapsodia Ungherese* di Liszt, quasi tutta ottave e salti pericolosi, in un movimento rapido, che alla stretta diventa vertiginoso. Fu il trionfo della bella serata; i duecento spettatori batterono le mani come duemila. Gl'intelligenti hanno però gustato molto il delizioso *Notturno* in Do minore di Chopin, la *Melodia* di Gluck trascritta dallo Sgambati, e la *Gavotta* dello stesso Sgambati, che è una cosina delicata e piena di grazia. La *Gran Sonata* [n. 1 op. 11] di Schumann riusciva nuova anche ai dilettanti di musica classico-romantica. È un'opera originale, che non ha le forme prolisse di molte sonate classiche, ma è, al contrario, rapida e nervosa; ogni parte si conchiude in maniera nuova, quasi strana – ma già era sempre un po' strano l'ingegno di Schumann. Mi piacquero singolarmente l'introduzione, lo scherzo e il finale potente e difficilissimo.

La signorina Cognetti ha dato a tutti questi autori un'interpretazione corretta, elegante e piena di vita; dimostrandosi non solo pianista dotata d'una tecnica

[63] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXVII, n. 5, 29.1.1882, p. 40.

straordinaria, ma musicista piena di gusto e di sentimento.[64]

I concerti si susseguono con sempre maggiore frequenza, e con questi crescono anche i recital pianistici, che divengono il banco di prova preferito dai pianisti affermati e da quelli in cerca di successo. Dai programmi si ricavano i gusti e le predilezioni artistiche degli interpreti, che tendono a circoscrivere la scelta degli autori ai grandi nomi del repertorio. È il caso del concerto di Gemma Luziani, che il 15 marzo 1884 esegue la *Sonata* op. 31 n. 2 di Beethoven, il *Preludio e fuga* in Re maggiore di Bach, la *Gavotta variata* di Handel, le *Variations sérieuses* di Mendelssohn e l'*Impromptu n. 3* op. 142 di Schubert, mantenendosi quindi in un repertorio sicuro e consolidato.

Più originale e coraggioso è Federigo Bufaletti, che nel gennaio 1886 si cimenta in un recital idealmente composto di due sezioni, una che comprende la *Sonata* op. 27 n. 2 di Beethoven, la romanza senza parole *Su l'ali del canto* e le *Variations sérieuses* di Mendelssohn, il *Coro delle filatrici dal Vascello fantasma* e *L'usignolo* di Liszt; l'altra dedicata a compositori italiani Palumbo, il suo maestro, Golinelli e lo stesso Bufaletti.

Anche la milanese Marta Cassinelli esegue musica di Martucci e del suo maestro Andreoli a fianco delle grandi composizioni di Bach, di Brahms (le *Variazioni su tema di Handel*, dove «affrontò le difficoltà meccaniche con sicurezza, fu energica, brillante»)[65] e di Chopin, attirando un folto pubblico, specie di giovani, e ottenendo un buon successo.

In questi anni si afferma la consuetudine di eseguire i due maggiori compositori italiani contemporanei, (Martucci e Sgambati), nei saggi finali del Conservatorio. Di Martucci vengono eseguiti lo *Scherzo* in Mi maggiore (5 luglio 1884, Matilde Muchall), il *Duetto* in Re minore per due pianoforti (7 luglio 1885, Pierina Cattaneo, Enrichetta Viglezzi), il *Moto perpetuo* op. 63 (10 luglio 1886,

[64] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXVII, n. 12, 19.3.1882, p. 100.

[65] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 6, 10.2.1889, p. 86.

Marta Casinelli), lo *Studio di concerto* op. 9 (13 luglio 1887, Federico Salerni; 30 aprile 1895, Maria Annovazzi; 7 luglio 1888, Dina Zanoli). Di Sgambati il *Concerto in sol: 1° tempo* (8 luglio 1882, Ida Bosisio), il *Preludio e fuga* (11 agosto 1880, Albino Gorno), il *Preludio* (11 luglio 1883, Emilia Geloso), e la *Toccata* op. 18 (8 luglio 1893, Cesarina Chierichetti).

Alla fine degli anni Ottanta si intensifica anche l'interesse per il primo Settecento e per le epoche precedenti, e si nota nei programmi una maggiore presenza di autori pre-classici. Ne è un esempio il concerto del sedicenne pianista Luigi Gustavo Fazio, *enfant prodige* napoletano già noto alla stampa milanese per aver suonato all'età di sei anni in un concerto privato:

17 marzo 1889 – Concerto Fazio

1.	
Beethoven	*Sonatina* in Re minore
2.	
Grazioli (1755-1820)	*Allegretto*
Galuppi (1703-1785)	*Andante*
Scarlatti (1683-1757)	*Minuetto – Studio* in La maggiore
3.	
Chopin	*Studio* in Do diesis minore (secondo libro)
	Polacca in La bemolle maggiore
4.	
Palumbo	*Di notte*
	Cavalieri arabi
5.	
Liszt	*Gran Concerto* in Mi per pianoforte solo

Il programma abbraccia un notevole arco cronologico, e il pianista vi include anche due brani del suo maestro, Palumbo, che gli procurano applausi entusiastici.

> Al concerto di domenica egli sbalordì laddove il meccanismo, la spigliatezza, l'agilità, la forza, a quell'età emergono facilmente. [...] Il suo successo come

> pianista nello *Studio* di Scarlatti, nelle composizioni di Palumbo, *Di notte* (una cosa bellissima) e *Cavalieri arabi,* è stato clamoroso; ed ha sorpreso addirittura nell'esecuzione della *Polacca* di Chopin e di quel *Concerto* di Liszt, pezzo antiquato, ma gremito di raccapriccianti difficoltà, dal Fazio superate con una naturalezza più unica che rara.[66]

Poco dopo, il 31 marzo un altro pianista napoletano, Gustavo Tofano propone un programma che arriva fino a Frescobaldi, e poi dedica uno spazio considerevole al Settecento prima di affrontare Beethoven, Chopin e Liszt:

31 marzo 1889 – Concerto Tofano

1.	
Frescobaldi	*Corrente*
Rossi	*Allegro*
Couperin	*Soeur Monique*
Rameau	*Le rappel des oiseaux*
Scarlatti	*Studio* in Sol maggiore
Bach	*Giga* in Si bemolle maggiore
	Concerto italiano
	Fuga in Sol maggiore
Handel	*Tema e variazioni* in Mi maggiore
2.	
Beethoven	*Concerto* op. 37 (con doppio quintetto a corda).
3.	
Chopin	*Ballata* in Sol minore
Schumann	*Di Sera – Slancio – Capricci - Perché?*
	L'uccello profeta – Romanza in Re minore
4.	
Liszt	*Rapsodia ungherese*

Il programma si ricollega vagamente al principio del 'concerto storico', che si propone di ripercorrere le varie tappe dello sviluppo del repertorio attraverso

[66] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 12, 24.3.1889, p. 193.

l'esecuzione. Come nota Paola Carlomagno,[67] l'esecuzione dei brani clavicembalisti al pianoforte lascia perplessi pubblico e critica, ma nel complesso il pianista viene molto applaudito e apprezzato.

> Comunque sia, il Tofano ha interpretato ogni autore con stile castigatissimo, senza nessuna di quelle drammatiche pose, oggi tanto di moda. [...] è un esecutore forse un poco freddo, ma eminentemente artistico, meritevole della rinomanza che gode e dei successi che sempre riporta nei suoi concerti.[68]

Negli ultimi anni del secolo si fa sentire sempre più forte la moda dei pianisti stranieri, che si esibiscono di frequente a Milano. L'8 e l'11 dicembre 1889 dà due concerti Vladimir de Pachmann, pianista di corte della regina d'Inghilterra, che esegue musiche di Bach, Beethoven, Weber, Schumann, Chopin, Henselt, Raff, Liszt, Rubinstein, Moscheles e di sua composizione, e viene definito dalla critica

> esecutore perfetto fino allo scrupolo padrone del meccanismo fino al possibile, coloritore addirittura sorprendente.[69]

Fra i pianisti italiani segnaliamo Maria Rex, che nel gennaio esegue musiche di Beethoven, Chopin, Rubinstein, Liszt e composizioni di Gallotti e di Frugatta.[70] Il 5 marzo 1893 si esibisce la pianista Margherita Galeotti con musiche di Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Chopin.[71]

> Meno pubblico accorse al concerto della pianista Margherita Galeotti. Si rivelò in più pezzi per un'esecutrice seria, che possiede una buona tecnica e sentimento

[67] P. Carlomagno, *Le istituzioni concertistiche*, in *Milano musicale*, a cura di B. M. Antolini, Milano, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 156-157.

[68] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 14, 7.4.1889, p. 222.

[69] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 51, 15.12.1889, p. 827.

[70] Cfr. *Il mondo artistico*, XXVII, nn. 6-7, 3.2.1893 p. 6.

[71] *Il mondo artistico*, XXVII, nn. 11-12, 5.3.1893, p. 3.

d'interpretazione.[72]

A conclusione di un percorso che abbiamo tracciato sull'emergere dei repertori pianistici e sull'affermarsi della figura del concertista ci piace segnalare un ultimo concerto realizzato nella sala del Conservatorio da Alessandro Longo con un programma interamente composto da sue composizioni, prevalentemente pianistiche; inoltre, a conferma di un consolidato gradimento circa il tipo di programma, sottolineiamo anche l'enfasi dell'annuncio che parla di «vera, autentica festa dell'arte».[73]

> Avviso ai cultori dell'arte musicale in generale e del pianoforte in particolare.
> Alessandro Longo, il geniale e squisito compositore di musica da camera, darà domenica, un concerto di sue composizioni nella sala del Conservatorio, alle ore 15.[74]

Il concerto si svolge l'11 marzo 1900, e coinvolge, assieme a Longo, il pianista Vincenzo Appiani e il violinista Gerolamo De Angelis per l'esecuzione dei pezzi in duo. Il programma prevede l'esecuzione della *Suite di stile antico* op. 31, della *Suite* op. 33 per violino e pianoforte, della *Sonata* op. 32, della *Suite* op. 25 n. 5 e del *Tema con variazioni* op. 30 per due pianoforti.

> Il successo, lo dico subito con vivissima soddisfazione, è stato trionfale: dalla prima all'ultima nota del programma un crescendo d'interesse e di ammirazione che giunse infine all'entusiasmo.[75]

La *Sonata* op. 32 viene definita da Anfossi (autore della critica) come un «poderoso lavoro in cui il superbo *Andante con Variazioni* emerge per abbondanza di fantasia e potenza di colore»,[76] la *Suite romantica* «una

[72] *Il mondo artistico*, XXVII, n. 15, 26.3.1893, p. 6.

[73] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 10, 8.3.1900, p. 138, firmato Anfossi.

[74] *Ibidem*.

[75] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 11, 15.3.1900, p. 152, firmato Anfossi.

[76] *Ibidem.*

squisitezza pianistica»[77] e il *Tema con variazioni* «un pezzo di grande e sicuro effetto».[78]

I termini entusiastici con cui viene accolta l'esecuzione di Longo sono indice dell'impegno appassionato del mondo musicale milanese a promuovere la musica pianistica italiana, impegno che consegue risultati significativi e consegna al nuovo secolo una generazione di compositori autorevoli e motivati, pronti a confrontarsi col difficile mercato editoriale del Novecento.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO

All'atto di stilare il manifesto programmatico della fondazione della Società del quartetto di Milano, reso pubblico il 1° settembre 1863, il firmatario Tito Ricordi ha l'idea di chiamare le future esecuzioni musicali con la definizione paradigmatica di «pubblici esperimenti».[79] Il termine 'esperimento', che anticipa in modo inequivocabile lo spirito innovativo e di ricerca che animerà le scelte della società, fa la sua apparizione ufficiale nella prima manifestazione organizzata dal neonato organismo il 29 giugno 1864, e rimane in uso fino al 1897: trentatré anni, quindi, durante i quali le consuetudini concertistiche vengono rifondate e aggiornate. In verità, nel traslitterare i principi programmatici nello statuto, la definizione 'esperimento' viene tramutata in quella di 'concerto'; l'articolo 2, infatti, prescrive di «incoraggiare e diffondere il culto della buona musica: a) con pubblici e privati concerti; b) col mezzo di concorsi a premio».[80]

---

[77] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 11, 15.3.1900, p. 152, firmato Anfossi.

[78] *Ibidem.*

[79] Il termine esperimento era stato usato anche per i concerti della Società filarmonica fiorentina a partire dal 1825. Cfr. *Gazzetta di Firenze*, 25.8.1825, citato in P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 5, settembre/ottobre 1971, p. 755.

[80] Statuto della Società del quartetto di Milano, in *Società del quartetto di Milano: Cenni*

Quanto ai propositi riguardanti le scelte musicali, l'articolo 22, capo IV («Dei Concerti pubblici e privati»), dello statuto prescrive quanto segue:

> Tanto nei concerti pubblici che nei privati si eseguiranno pezzi scelti di musica, particolarmente nel genere del Quartetto e della Sinfonia.[81]

Questa disposizione non sembra lasciare molto spazio al pianoforte, tuttavia, fin dai primi 'esperimenti' la presenza di pezzi pianistici si registra in modo piuttosto sistematico, circostanza che rende il ruolo della Società del quartetto di Milano, di importanza fondamentale nella diffusione del repertorio cameristico e sinfonico, e di conseguenza determinante anche nello sviluppo del pianismo e nella ridefinizione del ruolo dello strumento e dell'interprete. In particolare si rileva, con una certa chiarezza, che i primi anni di attività dell'organismo rendono solidi e abituali alcuni progressi che riguardano la prassi di eseguire brani per pianoforte solo all'interno dei programmi di musica da camera, con la scelta di repertori che attingono a quel patrimonio di «buona musica» (o «musica scelta») cui fa riferimento lo statuto della società.

A un indirizzo iniziale così favorevole per il pianoforte ha probabilmente contribuito la presenza, nella «rappresentanza sociale» che si istituisce nei primi mesi del 1864, di due colti pianisti Giulio Ricordi e del suo maestro Filippo Fasanotti, . Secondo lo statuto, tale rappresentanza sociale è composta: «1° da un Presidente; 2° da un Vicepresidente; 3° da un Segretario; 4° da una Commissione composta di dodici membri»,[82] quest'ultima con un compito ben preciso.

> È ufficio della Commissione di fissare i Programmi dei Concorsi a premio, e quelli di tutti gli esperimenti, di designare gli esecutori per questi; di giudicare se e

---

storico-artistici dalla fondazione (anno 1864) al 30 aprile 1892, Milano, Stabilimento Tipografico Enrico Reggiani, 1892, p. 19.

[81] *Ivi*, p. 22.

[82] *Ivi*, p. 20.

quando i pezzi provati possano prodursi.[83]

I programmi dei concerti sono dunque stabiliti da questa commissione che comprende, oltre ai nominati Ricordi – che ne è segretario – e Fasanotti, altri musicisti autorevoli come Lauro Rossi, direttore del Conservatorio, Alberto Mazzucato e Stefano Ronchetti-Monteviti, «due professori del conservatorio di opposte tendenze»,[84] Marco Sala, compositore di ballabili di successo, e altre figure dell'aristocrazia e della borghesia milanese. Nel modello di programma che l'organismo adotta per gli esperimenti dei primi anni, il ruolo del pianoforte assume un rilievo ben maggiore di quello riconosciutogli di norma nelle accademie degli anni precedenti: fra i brani di musica da camera sono spesso presenti uno o più pezzi originali per pianoforte solo, scelti fra il repertorio classico o romantico; inoltre la scelta di forme di ampie dimensioni rende evidente che il pezzo pianistico non ha più il solo scopo di dare varietà all'intrattenimento musicale.

Al primo esperimento, che ha luogo al Conservatorio di Milano il 29 giugno 1864, prendono parte Nicola Bassi e Giovanni Andelmann (violini), Giuseppe Santelli (viola), Isidoro Truffi (violoncello), Luigi Negri (contrabbasso), Luigi Bassi (clarinetto), Antonio Torriani (fagotto), Giuseppe Mariani (corno) e Rita Montigiani (pianoforte). Dopo un *Quartetto* di Mozart, il *Quartetto con pianoforte* op. 2 di Mendelssohn ed il *Settimino* op. 20 di Beethoven, l'«esimia»[85] pianista Rita Montignani esegue con «dilicata amabilità»[86] la *Sonata*

[83] *Società del quartetto di Milano: Cenni storico-artistici dalla fondazione (anno 1864) al 30 aprile 1892*, p. 20.

[84] G. Confalonieri, prefazione a *Cento anni di concerti della Società del quartetto di Milano*, Milano, 1964, p. XXXII.

[85] *Ivi*, p. XXXIV: «Soltanto Rita Montignani, pianista, viene indicata nelle relazioni dell'epoca come "esimia"; ma noi non potremmo dire se questo fosse in causa di fondati motivi artistici o solo in causa di cavalleria ottocentesca».

[86] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, I, n 1, 10.7.1864, p. 5.

op. 31 n. 2 di Beethoven. L'inclusione nel lungo programma di un'intera sonata per pianoforte rappresenta, per l'epoca, un avvenimento assai raro, segnale di un disegno innovatore ambizioso e versatile. Ottemperato con i due quartetti il dettato statutario, il programma prosegue nelle due direzioni estreme, l'allargamento a sette interpreti da un lato e la focalizzazione sul solista dall'altro, con la scelta emblematica di una sonata che nella produzione beethoveniana segna un passo decisivo verso l'emancipazione della forma e l'affermazione dell'espressione.

Il commento sul *Giornale della Società del quartetto* – l'organo della società il cui primo numero esce il 10 luglio 1864, poco più di dieci giorni dopo il primo esperimento – sottolinea la poca frequentazione di Beethoven a Milano, e mostra il compiacimento per «la musica che ci fu dato d'udire e pel diletto profondo che ne cogliemmo».[87] Proprio riguardo alla *Sonata*, il critico sembra rivendicare per la musica pianistica, rispetto all'opera, pari dignità di considerazione e apprezzamento da parte dei cultori dell'arte musicale.

> Il primo tempo specialmente è turgido così di passione e d'ansia che le macchine e d'Erard e di Pleyel sono ancora poco per esso; v'è in quei recitativi angosciosi, in quei movimenti trememondi, in quei singulti, in quei sussulti, il compendio di tutta la moderna ritmopea dei più sublimi melodrammi odierni.[88]

In questo esperimento la scelta degli interpreti ricade curiosamente su pianisti meno noti, fra cui, in particolare, Rita Montignani che non si può certo considerare una figura rappresentativa della vita musicale milanese, dal momento che non ci sono quasi altre notizie sulla sua attività concertistica. Forse una certa impazienza, dovuta al desiderio di inaugurare l'attività concertistica prima dell'estate, ha portato la commissione a una selezione sbrigativa, metodo che, di norma, non si ripeterà nei concerti successivi; infatti, come sottolinea

[87] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, I, n 1, 10.7.1864, p. 5.

[88] *Ibidem*.

Confalonieri, «l'avvento dei grandi virtuosi era tuttavia imminente».[89]

Al secondo esperimento, che ha luogo il 20 novembre 1864, prendono parte il noto violinista Antonio Bazzini, e una promessa del pianismo italiano dell'epoca, il ventisettenne milanese Luca Fumagalli. La scelta di tenere fermo un brano pianistico fra i pezzi di musica da camera (in questo caso di Schumann, Mozart, Bazzini e Beethoven) trova qui riscontro nel *Notturno* op. 15 n. 2 in Fa diesis maggiore di Chopin e nello *Scherzo* op. 16 in Mi minore di Mendelssohn.

Il commento di Mazzucato, pubblicato nel *Giornale della Società del quartetto di Milano*, parrebbe rivelare, fra le righe, il perdurare dell'idea che i pezzi per pianoforte siano inseriti con la funzione di mitigare l'uniformità di un programma di musica da camera, e non come repertorio autonomo. Ma il giudizio critico sui pezzi eseguiti, che si articola in poche parole di valutazione 'olfattiva' sul brano di Chopin, e in un più attento e favorevole apprezzamento della musica di Mendelssohn, va nella direzione opposta, e benché sia sempre nello stile della lettura psicologica e sentimentale, si rivela decisamente interessante, perché indice di una crescente considerazione verso la letteratura pianistica.

> I non pochi pezzi ad arco del programma furono verso la fine intercalati da due composizioncelle, assai note di Chopin e di Mendelssohn, piccole di mole, ma grandi di valore e profonde di sentimento. Sono il *Notturno* in Fa diesis del primo, e del secondo lo *Scherzo* in Mi minore: quello spirante quasi un profumo orientale; questo, apparentemente festivo, ma con un substrato di quella melanconica religiosità che quando più quando meno contraddistingue tutte le opere dell'autore del *Paulus*. Il Fumagalli, che fu uno degli eccellenti esecutori del quartetto di Schumann, lo fu anche di questi due brevi pezzi, dove si rivelò non solo esecutore sicurissimo, ma altresì sobrio, contegnoso, penetrantissimo de' diversi stili, ardui assai inoltre a rendersi. […]
>
> E dopo tutto questo, le nostre felicitazioni alla numerosa adunanza, che tutto non

[89] G. Confalonieri, prefazione a *Cento anni di concerti della Società del quartetto di Milano*, p. XXXIV.

solo ascoltò religiosamente, ma tutto comprese; persino l'incomprensibile.[90]

Nel terzo esperimento che si svolge l'11 dicembre 1864, siede nuovamente al pianoforte una brava dilettante, la pianista Cirilla Cambiasi,[91] nota a Milano per il suo salotto che ospita incontri musicali in cui la signora si esibisce con le tre sorelle, anch'esse musiciste. A detta del recensore, la scelta del pezzo di Hummel non si presta allo stile «verboso» della pianista, tanto che l'interprete viene apprezzata più per il pezzo in trio che per quello a solo.

> Ivi sempre l'arte classica, ammirabilmente eseguita da quattro sorelle, che Milano non oblierà agevolmente, e nelle quali l'arte era una seconda natura.
> Tra queste, valentissima è Cirilla Cambiasi; la stessa che la Giunta artistica della nascente nostra Società invitò a rendere più bello e variato il suo terzo esperimento. Forse il pezzo a solo dall'egregia dilettante prescelto, appartenente alla scuola pura sì, ma poco ideale di Giovanni Napolumeno Hummel, non perfettamente si accomodava allo stile verboso dell'esecutrice, il quale all'opposto si rivelò pienamente nel gran *Trio* in Si bemolle di Beethoven, che aprì il concerto, ed in cui la Cambiasi gareggiò di fuoco e di sentimento coll'inappuntabile archetto di Nicola Bassi […] e con quello incantevole di Alfredo Piatti.[92]

Il quarto e ultimo esperimento della prima annata si svolge l'8 gennaio 1865, e include ancora due pezzi pianistici, la *Romanza* in La maggiore di Mendelssohn e *La caccia* di Heller, eseguiti ancora da Luca Fumagalli, sempre oltremodo apprezzato dalla critica, in particolare per l'interpretazione del primo pezzo.

> Il signor Luca Fumagalli ci fece inoltre udire la famosa *Romanza* in La maggiore di Mendelssohn, quel soffio di primavera, quel sospiro di lodola, quella carezza di fiore. Fin dai primi tocchi della soavissima melodia le gentili dame della sala

[90] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, I, n. 12, 1.12.1864, p. 91, firmato Mazzucato.

[91] Cirilla Cambiasi, nata Branca, dedicataria della *Fantasia sull'opera Ernani* op. 43 di Golinelli e di *L'Orage* di Hummel.

[92] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, I, n. 13, 15.12.1864, p. 99.

> sorrisero e dondolarono il capo come a cosa ben nota e già molte volte deliziosamente ammirata.[93]

Registriamo quindi che la celebre *Romanza senza parole* è già molto nota e amata e che Mendelssohn è fra i compositori all'epoca più diffusi in Italia. Altro musicista eseguito da Fumagalli è Heller, grande didatta del pianoforte del quale Mazzucato tesse le lodi nella sua critica consigliandone vivamente la frequentazione a chi si dedica allo studio del pianoforte.

> Heller, questo moderno *classico del cembalo*, che ci fu presentato con tanto bella maestria, grazia e vigore dal signor Fumagalli, è di quella grande famiglia di musicisti che ha per archimandrita Rameau, e poi Clementi e Moscheles e Cramer e Chopin e Schumann per gloriosi campioni.
> *La Caccia* di Heller che applaudimmo tutti all'ultimo esperimento è da senno una nobile e vasta concezione; e non temiamo dirla forse superiore a quell'altro studio descrittivo di caccia del nostro grande Mendelssohn-Bartholdy.
> Consigliamo calorosamente ai molti i quali si dedicano al paziente e difficile esercizio del cembalo, consigliamo Heller come autore a cui si deve ammirazione e studio profondo.
> Heller è al Conservatorio di Parigi uno dei testi di insegnamento.[94]

Il corrispondente del *Boccherini* è talmente colpito dal pezzo di Heller da liquidare Mendelssohn con due parole e dedicare alla *Caccia* tutta la sua critica, ponendo l'accento, oltre che sulle caratteristiche descrittive del brano, sul fuoco e sulla vigoria dell'interprete.

> Luca Fumagalli deliziò suonando la *Romanza* in la di Mendelssohn, e lo studio di Heller intitolato *La caccia*: di quest'ultimo se ne volle la replica, essendo cosa difficile d'udire tanto fuoco, tanta vigoria. Questo studio è un vero gioiello, e rade volte un titolo fu tanto bene appropriato: ci par di sentire il galoppar dei cavalli, lo squillar de' corni, l'ansia dei cacciatori, ed infine quella confusione, quelle grida

[93] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, II, n. 1, 15.1.1865, p. 6, firmato Mazzucato.

[94] *Ibidem*.

che accennan alla vittoria.[95]

In conclusione la prima annata di esperimenti dà vita a quattro appuntamenti di notevole portata innovativa: i titoli per pianoforte solo si attestano intorno al 25-30% del totale dei pezzi eseguiti, percentuale che rappresenta un segnale di forte considerazione dello strumento nella sua veste solistica, ed è determinante per la successiva evoluzione del ruolo dello strumento anche nelle altre città d'Italia, dove, negli stessi anni, i pezzi per pianoforte sono presenti nei programmi di concerto in modo ancora sporadico e in quantità di gran lunga inferiore.

Oltre che nelle esecuzioni, la Società tiene in considerazione il pianoforte anche nell'organizzazione dei concorsi di composizione previsti dallo statuto. Durante l'estate del 1864, il *Giornale* della società pubblica il «Regolamento disciplinare per l'esame dei lavori presentati ai concorsi e per l'aggiudicazione dei premi», e diffonde i primi due bandi, uno riservato alla composizione di un *Quartetto* per archi, l'altro dedicato alla composizione di un *Concerto per pianoforte con accompagnamento di quartetto d'archi*.[96] Il concorso dedicato al pianoforte è proposto da Luigi Erba, socio della Società, «valentissimo pianista e compositore di gusto»,[97] (dedito agli affari e al commercio di pianoforti più che all'attività musicale), che offre 300 Lire come primo premio da assegnare al vincitore. La commissione esaminatrice, che comprende al suo interno gli autorevoli pianisti Fasanotti, Angeleri, Luca Fumagalli e Sangalli, non assegna il primo premio ma solamente il secondo (di 150 Lire messe a disposizione dalla Società), che va ad Alberto Cunio di Vigevano, il cui *Concerto* sarà inserito in programma un paio d'anni più tardi.

Il fervore di attività legate al pianoforte di cui abbiamo fin qui riferito rappresenta, però, solamente un primo passo, che l'anno seguente non trova una

[95] *Boccherini*, III, n. 21, 15.1.1865, p.89, firmato R..

[96] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, I, n. 1, 10.7.1864, p. 8.

[97] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 3, 19.1.1868, p. 20.

conferma piena e convincente. Nel 1865, infatti, la Società incrementa il numero dei concerti da quattro a cinque, ma limita la presenza del pianoforte a due soltanto; in quell'anno entra nella commissione artistica della società Fasanotti assieme a un nome illustre del mondo musicale milanese, quello di Arrigo Boito.

Il minor rilievo quantitativo dato allo strumento è compensato però da alcune interessanti novità, la prima delle quali è il livello dei pianisti che cresce notevolmente. Il primo esperimento della seconda annata, quello del 6 aprile 1865, ha come interprete Carlo Andreoli, come s'è visto uno dei concertisti più apprezzati a Milano negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento.

> La nuova rappresentanza, o a meglio dire la rappresentanza rieletta, non istette colle mani alla cintola, e già allestì il primo esperimento del secondo anno sociale, che avrà luogo il 6 entrante aprile, e del quale sarà uno de' principali ornamenti il giovane Andreoli, uno de' più valenti compositori-pianisti italiani del giorno, educato alla celebre scuola del Cav. Angeleri nel nostro Conservatorio.[98]

La seconda novità è che accanto al *Quartetto* op. 44 n. 2 di Mendelssohn, al *Quintetto* di Schumann e alla *Sonata* op. 47 per pianoforte e violino di Beethoven, Andreoli esegue, oltre alla *Gavotta* in Sol minore di Bach (dalle *Suites inglesi*) e la *Polacca* op. 40 n. 1 di Chopin, ben cinque pezzi pianistici di sua composizione: le *Romanze senza parole* op. 17 n. 3 e n. 4, il *Valzer* op. 15 n. 2 e la *Marcia militare* op. 20. Questo programma rappresenta un primo passo in direzione della valorizzazione della musica dei compositori italiani contemporanei rafforzato anche dalla non consueta sistemazione dei pezzi nuovi alla fine del concerto; non si sarebbe potuto dare maggior rilievo, se non con un recital solistico, al pianista-compositore, attorno alla cui esibizione si crea una rimarchevole aspettativa.

> Una folla immensa, composta di quanto v'ha di più eletto nel mondo elegante ed artistico milanese, accorse ad ammirare il giovane pianista Andreoli, già cara

[98] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, II, n. 6, 31.3.1865, p. 45.

conoscenza, perché educato alla musica in Milano, e che ora ritornava con bella fama. Esso superò d'assai l'aspettativa. Quale intuizione artistica! Quanto fuoco, espressione, e quanta sicurezza! Egli non cerca di imporre al pubblico con abusi di sonorità, con rimbombanti fortissimi, o con esagerati pianissimi, ma percorre la tastiera limpido e veloce come un torrente. L'Andreoli ha prodotto una profonda sensazione, e venne immensamente acclamato e festeggiato. [...] Chiusero questo bell'esperimento quattro brevi composizioni dell'Andreoli stesso, il quale avrebbe fatto meglio a farcele gustare in principio del concerto, e non dopo le potenti creazioni dello Schumann, e del Beethoven. Seppe egli nondimeno riscuotere caldi applausi, specialmente col *Valzer* in do, modellato alla scuola di Chopin, e che incontrò assai il gusto del pubblico: ma a parer mio il miglior pezzo è la *Romanza* n. 3 in Sol che è un vero gioiello di grazia, di voluttà, e che suonata in piccolo recinto produce grandissimo effetto.[99]

Nel resoconto del concerto sul giornale societario, Boito (qui in veste di critico musicale) si dilunga non poco a dialogare a distanza (per non dire polemizzare) con il critico della *Perseveranza* sui pezzi di musica da camera. Così risulta un po' sacrificato lo spazio dedicato ad Andreoli.

[…] e partecipiamo alla sua eccellente opinione intorno al bello stile dell'Andreoli che con tanto sapere eseguì la *Gavotte* di Bach e la *Polonaise* di Chopin.

Partecipiamo altresì alle lodi che lo stesso appendicista dirige intorno a quelle piccole composizioncelle che l'Andreoli ne regalò dopo la *Sonata* in La maggiore; se non che avremmo caldamente consigliato il giovane pianista, se ne fosse stato possibile, di suonare que' suoi leggiadri pezzi in un'altra occasione, dove lo spaventoso confronto dei grandi che lo precedettero alla nostra mattinata fosse stato meno immediato e tremendo.

Questo pensiero esce anche da un periodo del critico suaccennato, in cui lodando i pezzi dell'Andreoli osserva che sono «leggiadrissimi, specialmente se suonati nell'intimità di pochi amatori, piuttosto che in un gran concerto, framezzo ai colossi».[100]

[99] *Boccherini*, IV, n. 3, 18.4.1865, pp. 10-11.

[100] *Giornale della Società del quartetto di Milano*, II, n. 7, 15.4.1865, p. 52.

Il giudizio, apparentemente amichevole, scava un solco profondo fra la produzione del povero Andreoli e gli altri pezzi eseguiti, e risuona come una condanna senza appello, fors'anche un po' troppo severa, a restare relegato al livello di compositore per salotti borghesi. È vero che il confronto con Bach, Beethoven e Chopin è ingrato, e si deve anche ricordare che il termine «composizioncella» viene usato all'epoca anche per i pezzi brevi dei grandi maestri, ma abbiamo l'impressione che né Boito né il critico della *Perseveranza* ammirino le doti creative del pianista al pari delle qualità esecutive. Per fortuna con Andreoli è più benevolo il pubblico che gli tributa applausi e apprezzamenti calorosi.

Nel terzo esperimento del 14 maggio, si ripresenta al pubblico milanese Luca Fumagalli, che ripete *La caccia* di Heller (evidentemente incoraggiato dal successo dell'esecuzione precedente) affiancata stavolta dall'*Improvviso* in Do diesis minore op. postuma di Chopin. Ancora Fumagalli suona in occasione del primo esperimento dell'anno successivo, il 25 marzo1866; include nel programma la *Sonata* op. 27 n. 1 di Beethoven, *Quasi una fantasia*, ma dopo questi due concerti il suo coinvolgimento nella società diminuisce; il pianista partecipa ancora il 25 novembre dello stesso anno all'esecuzione di un *Quartetto con pianoforte* di Beethoven – con Bazzini, Cavallini e Truffi – e poi il suo nome sparisce per alcuni anni.

Nel 1866 l'attenzione riservata al pianoforte cresce nuovamente, e lo strumento è presente con brani solistici in quattro concerti su otto: dopo quello di marzo con Fumagalli se ne registrano due in aprile, il primo dei quali contraddistinto dal ritorno di Andreoli. L'8 aprile il pianista esegue il *Quartetto* op. 47 per pianoforte e archi di Schumann – con Bassi, Santelli e Truffi – e due pezzi per pianoforte solo: il *Fabbro armonioso* di Handel (*Tema con variazioni* dalla *Suite* in Mi maggiore HWV430), e lo *Scherzo fantasia* op. 16 di Mendelssohn.

L'Andreoli è uno di quei rari artisti per cui la musica classica è un campo sicuro

> ove pochi o nessuno potrebbe venire a tenzone con lui. […]
> L'Andreoli oltre l'*Aria variata* di Handel, eseguita con tutto il profumo dell'epoca, con tutte le delicatezze del genere, con tutte le esigenze dello stile legato, suonò un piccolo *Capriccio* in Mi minore di Mendelssohn, di cui l'udienza sorpresa, estatica, volle a gran grida la replica. E invero più prodigiosa esecuzione nonché udire, non si può nemmeno immaginare. Il pezzo, bellissimo, brioso, e insieme dolce e patetico, a vederlo stampato non pare difficile, e non lo è se lo si suona con tutti i propri comodi. Ma l'Andreoli lo rese impossibile suonandolo con rapidità vertiginosa e insieme con una nettezza da non andar perduta una nota. Il cembalo di Erard si prestò anche ad ottenere tutti quegli effetti di note ribattute, staccate, e di quell'arpeggio volante, leggero, che serve di perorazione all'elegantissimo scherzo.[101]

Più del *Capriccio* di Mendelssohn, autore già piuttosto frequentato all'epoca dai pianisti, è interessante l'altro brano del programma che Andreoli porta all'attenzione del pubblico milanese, il *Fabbro armonioso* di Handel, pubblicato da Ricordi nel primo volume dell'antologia *L'arte antica e moderna* e destinato ad avere molta diffusione nei concerti dell'intera penisola, anche grazie a una revisione di Hans von Bülow. Il pezzo conferma la pluralità di indirizzi verso cui si muove la proposta di repertorio pianistico europeo, che riserva uno spazio non irrilevante alle composizioni clavicembalistiche degli autori barocchi del primo Settecento, di cui Bach e Handel sono certamente i più rappresentativi.

Due settimane dopo si esibisce al pianoforte Ficcarelli, che verrà invitato più volte a Milano e diverrà per un certo periodo uno dei più apprezzati ospiti degli esperimenti della società. Il 22 aprile 1866 Ficcarelli, poco più che ventenne, esegue il *Concerto per pianoforte e archi* di Angelo Cunio, vincitore del concorso di composizione nel 1864, e inserito in programma, per regola della Società, in una delle stagioni successive.

> Il terzo esperimento della società del quartetto fu notevole per l'udizione di due dei lavori premiati nei concorsi 1864 e 1865. Sono de pezzi l'uno di pregevole fattura e

[101] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 3, 15.4.1866, p. 20.

> l'altro d'ideale ispirazione: il *Concerto* per cembalo del maestro Cunio con accompagnamento di quartetto, e il *Quintetto* di Bazzini. Anche l'esecuzione contribuì all'ottimo effetto, ed a mettere in chiaro le non facili bellezze dei due componimenti: lo stesso Bazzini eseguì, con quella tutta sua ineffabile espressione, la parte di primo violino nel quartetto, ed il giovane pianista Ficcarelli la parte di cembalo nel concerto, in un modo da non paventare il recente confronto dell'Andreoli, il quale meglio non avrebbe potuto suonare. E si tratta di un genere di musica meccanicamente difficilissima, giacché contiene tutte le più ardue combinazioni di passi doppi e intrecciati, pei quali ci vuole quella ferrea elasticità delle dita, quell'indipendenza, quella precisione elegante e quella intuizione degli stili che a dir vero è il segreto della scuola dell'Angeleri. [102]

Il successo conseguito dal giovane Ficcarelli vale al pianista altri due concerti alla ripresa invernale degli esperimenti: il 16 e il 22 dicembre egli si esibisce nuovamente nella sala del Conservatorio, ma solo nel primo di questi due appuntamenti esegue brani per pianoforte solo, mentre nel secondo la sua partecipazione si limita all'esecuzione di una *Sonata* per pianoforte e violoncello di Mendelssohn con il violoncellista Quarenghi.

La struttura del programma del 16 dicembre è particolarmente interessante, perché prelude singolarmente al modello di concerto sinfonico oggi largamente adottato per presentare un concertista che si esibisce con l'orchestra: un primo brano senza il solista, un secondo con la sua presenza (in questo caso il *Capriccio brillante* op. 22 di Mendelssohn), due brevi brani per strumento solo (che assomigliano molto allo spazio lasciato oggi ai bis del solista) e infine un nuovo brano orchestrale. Si cominciano quindi a delineare, benché ancora con tentativi non ben definiti, alcune forme di programma che prenderanno piede nel Novecento, sostituendo del tutto le accademie settecentesche e le loro propaggini ottocentesche.

Il programma dà prova inoltre della consuetudine nell'Ottocento di eseguire composizioni per pianoforte e orchestra con la parte orchestrale ridotta per

[102] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 5, 29.4.1866, pp.36-37, firmato Filippi.

quartetto d'archi o formazioni simili, e conferma la diffusione di alcuni pezzi di Mendelssohn, noti a «tutti i dilettanti di buona musica».[103]

> L'aspettativa generale era volta al Ficcarelli, e questa non andò delusa, in quanto l'egregio pianista ritragga nel suo metodo di esecuzione tutto il prestigio della scuola Angeleri. Morbidezza, precisione di tocco, agilità, brio, tutto egli possiede in grado distinto. Il Ficcarelli, a quanto sembra, è sdegnoso di ricorrere agli effetti del pedale, effetti di cui troppo si è abusato da alcuni con sensibile disturbo delle armonie e dei ritmi. Non è però detto che questa risorsa del pianista debba affatto trascurarsi perché altri ne fece mal uso. Vi hanno delle gradazioni, delle mezze tinte, dei contrasti di sonorità dove il pedale è chiamato a rappresentare una parte efficacissima; e ci offrono esempio quelle deliziose composizioni del Mendelssohn che il Ficcarelli ci ha fatte gustare. Noi crediamo che, senza l'oblio dell'accennata risorsa, il pianista avrebbe cavato maggior effetto da quei tre pezzi.
>
> Il *Capriccio brillante* op. 22 di Mendelssohn, eseguito dal Ficcarelli, ebbe singolare risalto dall'accompagnamento degli istrumenti ad arco. Rare volte ci avvenne di provare sensazioni così deliziose – questo del Mendelssohn fu certo un capriccio di amore felice.
>
> Non giova parlare delle due *Romanze senza parole* dello stesso autore – tanto la prima in Fa, come l'altra che s'intitola *La fileuse* sono note a tutti i dilettanti di buona musica. Il signor Ficcarelli le eseguì del miglior garbo, e può gloriarsi d'essere stato, domenica scorsa, il protagonista del concerto.[104]

Nel 1866 il pianoforte è protagonista di entrambi i concorsi banditi dalla società, uno dei quali richiede la composizione di sei *Romanze senza parole*, l'altro di un *Concerto* per pianoforte e orchestra, voluto e finanziato anche questa volta da Luigi Erba. I quattro concerti presentati non vengono ritenuti idonei, per cui nessun premio viene assegnato per il secondo concorso. Fra le *Romanze senza parole* viene assegnato il secondo premio ad Andreoli, seguito da un altro pianista milanese, Edoardo Perelli.

Fra concerti e concorsi la Società del quartetto promuove l'esecuzione e la

[103] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 34, 23.12.1866, p. 266.

[104] *Ibidem*.

composizione di molta musica pianistica, sostenendo e incoraggiando, accanto all'affermazione della figura del solista, un nuovo repertorio italiano.

Nel 1867 la Società del quartetto inizia a occuparsi anche di musica orchestrale, e include nella sua programmazione il primo concerto sinfonico, iniziativa che riscuote un considerevole successo e che si replica per due volte a distanza di una decina di giorni (21 marzo il primo, 31 marzo il secondo). Poche settimane dopo si riprendono i concerti di musica da camera, con il pianista Andreoli che suona in duo con Bazzini, assieme ad altri musicisti il 22 aprile; nel programma è incluso soltanto un pezzo per pianoforte, la *Leggenda San Francesco di Paola che cammina sulle onde* di Liszt, che viene posto in ultima posizione dopo i consueti brani di musica da camera, e che entusiasma il pubblico e la critica.

> La Leggenda di Liszt, *San Francesco che cammina sulle onde* […] è notevole per originalità di concezione e anche per gli insoliti effetti che l'autore ha saputo ottenere dal pianoforte. L'abate Liszt volle esprimere musicalmente il trionfo della fede sulla furia degli elementi; ma noi, obliando San Francesco, personaggio d'altronde poco interessante, non abbiamo ammirato che l'arte descrittiva dell'abate Liszt e la miracolosa esecuzione del pianista Andreoli, il quale ci ha fatto sentire sul pianoforte tutte le furie di un mare in tempesta.
>
> L'Andreoli è un artista in progresso. Ogni anno, tornando a noi dalle sue brillanti escursioni all'estero, egli ci si presenta vestito di nuovi talenti. Oggimai lo si può chiamare un pianista completo; eppure non ci farebbe meraviglia se, fra uno o due anni, egli venisse a Milano per darci una solenne smentita co' suoi nuovi progressi.[105]

Un secondo concerto si tiene il 28 aprile, in programma un *Valzer* di Brahms a quattro mani che Andreoli esegue con Carlo Rovere; in quegli anni non è ancora così frequente vedere musica di Brahms inserita nei programmi concertistici, per cui questa esecuzione si può considerare, in certo modo, originale e anticipatrice.

[105] *Gazzetta musicale di Milano*, XXII, n. 17, 28.4.1867, p. 133, firmato A. Ghislanzoni.

Dopo parecchi mesi di inattività della Società del quartetto, il 26 gennaio 1868 torna al pianoforte Ficcarelli, incluso in un programma cameristico cui prendono parte anche Bazzini, Quarenghi, Rampazzini, Santelli, Pasotti e Truffi. Ficcarelli esegue il *Trio* op. 15 di Rubinstein e un brano per pianoforte solo, il *Saltarello* op. 77 di Heller, tratto da un tema di Mendelssohn. Nell'ultimo appuntamento della stagione, che ha luogo il 9 febbraio, si esibisce Palumbo, già noto ai milanesi per aver suonato precedentemente nella sala del Conservatorio; il pianista esegue il *Trio* op. 66 di Mendelssohn con Bazzini e Quarenghi, il *Quartetto* op. 74 di Beethoven con Bazzini, Rampazzini, Santelli e Quarenghi, e una non meglio precisata *Suonata inedita* di Bach per pianoforte solo.

Negli anni successivi si rileva un certo incremento dei concerti sinfonici organizzati dalla Società del quartetto (tre su cinque nel 1868 e cinque su otto nel 1869) dovuto all'importante impegno di rilanciare la musica orchestrale, e per un certo periodo ciò toglie spazio al pianoforte, facendo sparire quasi totalmente i brani solistici. Ne rimane qualcuno soltanto nell'esperimento del 5 dicembre 1869, eseguito dal solito Andreoli, pianista ormai molto amato in città come dimostra l'auspicio-annuncio di un suo concerto comparso sulla *Gazzetta musicale di Milano* in un periodo di inattività della Società del quartetto.

> Carlo Andreoli, il valentissimo pianista, è giunto fra noi, e dicesi voglia passare parte della stagione invernale nella nostra città: speriamo aver dunque il piacere d'udirlo in qualche concerto. La Società del quartetto, che dorme il sonno del giusto, non dovrebbe lasciarsi sfuggire questa bella occasione, e dar qualche segno di vita.[106]

Assieme a Bazzini, Rampazzini, Cavallini e Truffi, Andreoli presenta un programma diviso in tre parti, di cui l'ultima riservata esclusivamente al pianoforte: *Quartetto* in Do di Bazzini, *Trio* n. 1 in Si bemolle di Schubert, Romanza n. 2 in Fa e *Romanza* n. 6 in Fa diesis di Andreoli (due di quelle

[106] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 45, 7.11.1869, p. 394.

premiate al concorso di composizione del 1866), *Coro delle filatrici nel Vascello Fantasma di Wagner* di Liszt.

Proprio durante l'esecuzione di uno dei suoi pezzi, un vuoto di memoria gioca un brutto scherzo al pianista.

> La terza parte dell'esperimento era tutta riservata all'Andreoli. Ma che? Appena mette le mani sulla tastiera, sembra confondersi, non ricorda più i toni. Il pubblico, sorpreso dapprincipio, pure si mise ne' panni del concertista. Erano là schierate davanti a lui, lunghe file di gentili dame… Uno sguardo forse soverchiamente prolungato può ben riuscire fatale ad umano cervello. Il tono cercato non doveva proprio più rinvenirsi, talché l'Andreoli saltando di piè pari la sua *Romanza* in Fa, suonò l'altra pur bella in Fa diesis maggiore e la trascrizione di Liszt, ingegnosissima e scabrosa, sul *coro delle filatrici nel Vascello fantasma* di R. Wagner. Non scemò certo qui la valentia del pianista, ché anzi suscitò nel pubblico il desiderio di sentirlo più a lungo e deplorò che in tale circostanza egli non abbia saputo trovare un'altra e qualunque composizione da sostituire a quella mancata.[107]

La trascrizione di Liszt, traduzione fedele del brano operistico, mostra come anche i più tenaci alfieri della musica strumentale siano sensibili al gusto per la musica pianistica di derivazione teatrale, benché la scelta di un brano wagneriano si possa in fondo considerare un segnale di distacco dalle vecchie parafrasi e fantasie sui temi d'opera più noti del melodramma nazionale.

Nei due concerti successivi, del 12 e 15 dicembre, Andreoli viene inserito nel programma dei concerti sinfonici ed esegue per due volte, con l'orchestra diretta da Raffaele Terziani,[108] la *Serenata ed Allegro gioioso* di Mendelssohn.

> Il pezzo nel quale l'Andreoli emerse specialmente per quell'artista ch'egli è, si fu nella *Serenata ed allegro gioioso*. Il pubblico lo interruppe molte volte co' suoi applausi e lo chiamò con insistenza, finito che ebbe il pezzo. L'Andreoli è uno dei pochissimi pianisti che si sentono volentieri per lunghe ore senza che mai un eccessivo frastuono stanchi ed annoi come alla maggior parte de' pianisti accade.

[107] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 50, 12.12.1869, p. 438.

[108] Raffaele Terziani (Roma, 23.4.1860 – ivi, 6.1.1928) compositore e direttore d'orchestra.

> L'Andreoli accarezza suonando e blandisce: à la musica che egli Fa sentire e non è vuoto fracasso.[109]

Nella replica del concerto il pianista aggiunge al programma alcuni brani per pianoforte solo: un *Notturno* e un *Valzer* di Chopin, e la *Danse Ossianique* di Gottschalk, pianista americano dal virtuosismo talvolta spericolato, soprannominato lo «Chopin delle Americhe».

> Parve a noi che del *Notturno* in Do minore di Chopin egli avesse preso il movimento un po' troppo presto, onde la frase lenta e lamentevole sfuggiva quasi al pubblico, per cui nel pubblico stesso non poté essere suscitata quella emozione dolorosa che Chopin voleva pure suscitare. Questo leggero appunto potremmo anche riferire alla prima parte del *Valzer* in Do diesis minore tutto languidamente triste.
>
> Del resto è proprio da deplorarsi che Andreoli non si faccia udire fra noi che così raramente ed in pezzi, eminentemente artistici sì, ma troppo rapidamente fuggitivi.[110]

Gli anni Settanta si aprono con i soliti italiani e grandi nomi stranieri: ad Andreoli, Fumagalli e Ficcarelli si affiancano pianisti come Bülow, Rubinstein, Jaëll e altri; la società sembra prendere la consuetudine di inaugurare l'annata con un concerto offerto da un grande interprete.

Il primo è Hans von Bülow, che si esibisce a Milano a marzo e a dicembre del 1870, conquistando fama e ammirazione quasi da leggenda.

> Hans de Bülow è uomo sulla quarantina: piccolo, nervoso, mobilissimo. È sdegnoso di presentazioni: non suona mai quando lo pregano di suonare; in compenso, però, suona alla distesa quattro ore di seguito quando non è pregato da nessuno. Possiede una memoria prodigiosa. Le fughe di Bach sono per lui ninnoli da bimbo. La misura di tale meravigliosa memoria si è che egli può suonare senza

[109] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 51, 19.12.1869, p. 446.

[110] *Ibidem*.

musica tutte le opere di Wagner. Possibile? [111]

I concerti del 25 e 27 marzo hanno entrambi la medesima struttura, che porta la Società del quartetto a un passo dal recital solistico: un brano di musica da camera in apertura e poi esclusivamente musica per pianoforte solo, un modello che abbiamo già definito come 'recital spurio', e che il pubblico milanese ha già avuto modo di apprezzare in un concerto tenuto da Andreoli qualche anno prima (aprile 1866) nella sala del Conservatorio. Qui notiamo che il grande pianista tedesco ripete la medesima impostazione per due volte, a due giorni di distanza, pur con programmi totalmente diversi:

25 marzo 1870 – Primo concerto Bülow

Beethoven	*Trio* op. 97 (eseguito con Rampazzini e Truffi)
Mendelssohn	*Variazioni in stile serio* op. 54
Bach - Liszt	*Gran preludio e fuga* in la minore
Beethoven	*Sonata* op. 81a
Liszt	*Fantasia – Venezia e Napoli*
	Due Studi da concerto: *Nel bosco – Danza degli Gnomi*

27 marzo 1870 - Secondo concerto Bülow

Raff	*Quintetto* in la minore per pianoforte e archi (eseguito con Rampazzini, Ferrari, Cavallini e Truffi)
Mozart	*Fantasia* in Do minore n. 3
Beethoven	*Adagio e Variazioni* op. 34
Mendelssohn	*Preludio e fuga* op. 35
Schumann	*Romanza* op. 28
	Novelletta op. 21
Chopin	*Allegro di bravura*
Liszt	*Venezia e Napoli* [112]

[111] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 13, 27.3.1870, p.105.

[112] Il programma riportato nella pubblicazione *Cento anni di Società del quartetto* contiene la *Sonata* op. 110 di Beethoven, il Notturno op. 37 n. 2 di Chopin, la *Barcarola* op. 45 di

Si tratta di due programmi di straordinario impegno esecutivo per il pianista, dove il pianoforte è protagonista indiscusso ed esclusivo. La scelta di iniziare con un brano cameristico può essere dettata sia dall'esigenza di non discostarsi troppo dal gusto del pubblico m, forse non ancora abituato a un programma esclusivamente pianistico, sia dell'opportunità di consentire agli strumentisti milanesi di esibirsi in concerto assieme ad un grande pianista straniero. In poco più di una decina d'anni la trasformazione delle consuetudini performative e di ascolto sono radicalmente mutate, e il terreno per la completa emancipazione del pianoforte è ormai pronto. Pubblico e critica rimangono particolarmente colpiti da quanto può trasmettere un grande pianista in concerto:

> Il resto del concerto fu tutto occupato dal de Bülow. Egli ci fece sentire un'opera eminente, sconosciuta dai più; le *Variazioni in stile serio* di Mendelssohn (re minore). Venne poi un *Preludio e fuga* di Bach in La minore. Lavoro sublime nel genere, poco adatto al pubblico. Esecuzione meravigliosamente sicura e chiara. Completarono l'interessantissimo concerto, la *Sonata* di Beethoven, col titolo L*'addio, l'assenza, il ritorno*, e tre studi di Liszt, dei quali, uno più bello dell'altro. Gli è il De Bülow un pianista il cui talento multiforme mal si saprebbe degnamente e completamente apprezzare in una sola udizione.[113]

Anche il secondo concerto si impone all'attenzione del pubblico e della critica, anche se «di questo genere di musica così proficuo e così bello, più nessuno si occupa in Italia»; [114] in particolare il cronista apprezza proprio la scelta dei brani, meno noti di quelli del concerto precedente.

> Con finissimo pensiero ebbe egli l'idea di scegliere musica meno conosciuta in Italia: scelse difatti una *Fantasia* in Do minore n. 3 che non trovammo nella nostra raccolta delle sonate di Mozart; un *Adagio e variazioni* in Fa di Beethoven; un

---

Rubinstein e la *Polacca eroica* di Liszt, ma la critica sulla *Gazzetta Musicale di Milano* rileva che tale programma fu cambiato.

[113] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 13, 27.3.1870, p. 105, firmato Edwart.

[114] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 14, 3.4.1870, p. 113, firmato Edwart.

> *Preludio e fuga* di Mendelssohn, assai più facile e popolare che non quella suonata nel primo concerto di Bach; una *Romanza e Novelletta* di Schumann. Il resto del programma venne modificato, sostituendo alla *Sonata* di Beethoven op. 110, un *Allegro di bravura* di Chopin. Vennero poi il *Notturno* in Sol di Chopin stesso e due *Studi* di Liszt fra cui la replica di quello su una canzone popolare, intitolato *Venezia e Napoli*, certamente destinato dal de Bülow come regalo alle signore. [115]

Luigi Erba riesce ad accaparrarsi il «portentoso pianista» anche per una serata esclusiva nel suo salotto privato, nel corso della quale viene forse recuperata, per una cerchia ristretta, l'esecuzione dell'op. 110 di Beethoven.

> Qualcune delle ultime sonate di Beethoven vennero poi da lui stesso eseguite lunedì sera (28) in casa dei signori Erba, i quali gentilmente avevano accolto quasi tutti gli artisti ed offerto così a loro un mezzo d'ammirare una volta di più il portentoso pianista. Si spera ch'egli ritorni fra noi a maggio e che egli possa dirigere un concerto sinfonico.[116]

L'auspicio del cronista si realizza e Bülow torna effettivamente a Milano per dirigere due concerti sinfonici, con programma interamente dedicato a Beethoven nel centenario della nascita. Ciò avviene il 4 e l'8 dicembre dello stesso anno; in entrambi i concerti - con programmi identici ad eccezione di una romanza per violino e orchestra eseguita da Rampazzini – Bülow cede la bacchetta a Franco Faccio per sedersi al pianoforte e suonare il quinto *Concerto* per pianoforte e orchestra, presentando al pubblico milanese uno dei capolavori del genio beethoveniano, ancora ineseguito in città .

> Venne secondo il quinto *Concerto* in Mi bemolle per pianoforte con accompagnamento d'orchestra. Il de Bülow sedeva alla tastiera; a Franco Faccio era affidata la direzione orchestrale. A noi non fu dato di sentire tutti i concerti per pianoforte di Beethoven e non possiamo dire se veramente questo sia il più bello, come ci fu detto. Certo è che ci apparve bellissimo. Nessuno seppe adoperare così

[115] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 14, 3.4.1870, p. 113, firmato Edwart.

[116] *Ibidem* .

> maestrevolmente quei due opposti elementi che sono l'orchestra ed il pianoforte, nei quali uno parrebbe eliminare l'altro. Qui è il vero dialogo; qui la musica non è fatta ancella della valentia del pianista, qui non è scopo, o meglio pretesto, a mettere in mostra la bravura meccanica, come suolsi ordinariamente fare in questo genere di componimenti. Il concerto è in tre tempi; un allegro di carattere focoso ed elaboratissimo; un adagio di genere quieto, delicato, quasi religioso; una briosissima polacca dal de Bülow suonata con una vena ed un accento straordinari.[117]

Dopo i successi di Von Bülow, che chiudono la stagione 1870, l'inaugurazione dell'annata successiva viene affidata dalla Società del quartetto nuovamente ad Andreoli. Il 5 gennaio 1871 il pianista si presenta al pubblico in un concerto eseguito assieme ad altri interpreti fra cui il violoncellista Gaetano Braga, in cui le musiche per pianoforte sono una *Polacca* di Chopin, *Les adieux à Varennes* di Liszt e un pezzo non precisato di Schubert. L'esecuzione riscuote applausi entusiastici: «è impossibile suonare meglio di quello che fecero questi due elettissimi ingegni».[118] Una divertente rubrica della *Gazzetta musicale di Milano*, firmata con lo pseudonimo «Il matto», ironizza sul fatto che l'esecuzione della trascrizione di Liszt del quartetto del *Rigoletto* (forse eseguita come bis, visto che non è inclusa nel programma) non abbia suscitato scandalo fra i 'classicofobi' ma abbia al contrario provocato applausi entusiastici e perfino 'fremiti' di piacere:

> Agenzia generale d'annunci del matto
>
> Mancia di 20.000 lire a chi porterà alla Commissione artistica della Società del quartetto *di Milano* Kilogrammi 500 di scandalo, stati smarriti dai classicofobi nella sala del R. Consevatorio il giorno 6 corrente, e precisamente al momento in cui il pianista Andreoli ebbe l'audacia di suonare il quartetto del *Rigoletto* di Verdi trascritto da Liszt. Quando scoppiarono fragorosi gli applausi alla fine di questo pezzo vennero altresì perduti dagli apostoli dell'avvenire, altri Kilo 375 di fremiti.

[117] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 50, 11.12.1870, p. 409.

[118] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 2, 8.1.1871, p. 18.

> Si avverte però che per questi ultimi non vi è mancia alcuna, confidandosi solo nell'onestà di chi li abbia ritrovati.[119]

La divertente provocazione testimonia come sia ancora viva nel pubblico dell'epoca la diatriba fra i sostenitori del nuovo repertorio pianistico emergente e gli appassionati del mondo del melodramma, avversi alla musica strumentale soprattutto quando questa si appropria dei tesori della musica operistica.

Scaramucce a parte, nell'anno 1871 c'è spazio per altri due interventi del pianoforte nella programmazione della società: il 16 aprile fa una sporadica comparsa a Milano un pianista ungherese stabilitosi a Trieste, Edoardo Bix, che fra un *Quintetto* di Schubert e uno di Mendelssohn, e la *Sonata* op. 30 per pianoforte e violino di Beethoven, esegue la *Novelletta* in Mi maggiore di Schumann e *Les Fileuses* di Wagner-Liszt, mostrando doti di tecnica e di interpretazione.

> Dicemmo già che è un valentissimo esecutore. Anche in questo artista, oltre le solidissime doti dell'ingegno e dell'anima, oltre quelle del meccanismo, vuolsi ammirata la gran quantità di svariatissime composizioni che egli suona a memoria e con grande indifferenza.[120]

L'anno dopo Andreoli prende parte al concerto inaugurale che si svolge il 25 febbraio, e pure al secondo concerto che ha luogo il 3 marzo; il programma comprende tre composizioni per pianoforte, la *Marcia religiosa del Lohengrin* di Wagner-Liszt, il *Preludio* in Si minore di Bach-Liszt, e l'*Allegro* in Re di Clementi. I primi due pezzi mostrano che il favore di cui godono le trascrizioni operistiche, cui si aggiungono quelle di brani per altri organici, è ancora vivo, nonostante il fatto che la tendenza sia quella di ridurre sempre più la presenza di questo genere di composizioni.

> Il pubblico affollato non si saziò di far feste ad un vecchio amico, l'Andreoli, e ad

[119] *Ivi*, p. 20.

[120] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 17, 23.4.1871, p. 148.

> una nuova conoscenza, il violinista Papini. […] L'Andreoli suonò con insuperabile maestria. Gli applausi proruppero spontanei ad ogni pezzo. L'esito di questo concerto sembra aver sciolto la questione della località; si sa che la Società del quartetto pende incerta tra la sala del Conservatorio e quella dei vecchi giardini pubblici; questa è più elegante, ma quella è cento volte più raccolta e più armonica.[121]

La questione della sala cui si riferisce l'articolo rimane irrisolta ancora a lungo, e i concerti della Società del quartetto continuano a farsi in entrambe le sedi, la sala del Conservatorio e quella dei vecchi giardini pubblici.

Nel secondo concerto Andreoli si cimenta nell'esecuzione della *Fantasia cromatica e fuga* di Bach, «pezzo che l'Italia aveva avuto occasione di conoscere solo durante le tournées di Hans von Bülow».[122] La scelta è impegnativa e trova il pubblico poco preparato e recettivo, il pezzo viene definito «un tale labirinto di note e di intrecci contrappuntistici nei quali anche il più valente musicista vi si perde»,[123] e anche il critico della *Gazzetta musicale di Milano* valuta con molta severità l'esito dell'esibizione.

> Il secondo concerto dato dalla Società del quartetto non ebbe le liete sorti del primo. Gli nocque prima di tutto la scelta dei pezzi, eccessivamente severi, e gli nocque il locale eccessivamente allegro e spensierato. Ci era molta brava gente che dormiva. Non dico che quelli che rimasero svegli non se ne trovassero assai bene, ma affermo che anche fra i desti ce n'era più d'uno che si sarebbe trovato meglio fra i guanciali. La *Fantasia cromatica e fuga* in Re minore di Bach, il *Quartetto in* Sol di Brahms ed altri sono frammenti di musica che paiono e sono tesori per gli iniziati; ma il pubblico non è composto tutto di iniziati come si fa torto di credere nel compilare i programmi, e quando uno non si diverte o non può fingere di divertirsi (il che per il successo di un concerto è tutt'uno), si abbandona sulla

[121] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 9, 3.3.1872, p. 72.

[122] P. Carlomagno, *Le istituzioni concertistiche e la recezione del repertorio strumentale*, in *Milano musicale / 1861-1897*, a cura di B. M. Antolini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, p. 152.

[123] *Perseveranza*, 5.3.1872, p. 1.

spalliera della propria seggiola e dorme.[124]

Se dal punto di vista della programmazione la scelta del pezzo bachiano sembra estremamente interessante ed innovativa, per quanto riguarda la recezione pare che il pubblico non sia in genere ancora preparato a brani così ardui: il processo di acquisizione del repertorio strumentale avviene con gradualità, e ancora negli anni Settanta si deve fare i conti con resistenze dovute alla poca familiarità con i pezzi più sofisticati.

Le scelte di programmazione ricadono sempre più sulla musica di repertorio e sempre meno su composizioni di autori viventi; lo rileva il cronista della *Gazzetta musicale di Milano* (Edoardo Perelli) che scrive che «dopo sette anni di vita la società dovrebbe pure pensare un po' anche ai vivi» e che «sarebbe a desiderarsi che nei programmi dei concerti privati figurassero anche dei nuovi compositori; non certo lavori da accettarsi ad occhi chiusi, né col proposito di favorire Tizio Caio o Martino, ma con quello di scegliere i più adatti ad essere eseguiti in una società dove si coltiva l'arte severa».[125]

Nel 1873 Jaëll e consorte hanno un doppio esordio negli esperimenti della Società del quartetto: vengono infatti chiamati a inaugurare la stagione con due concerti, il 16 e il 20 febbraio. La coppia affronta il pubblico con il concorso di altri musicisti (Rampazzini, Truffi e Marenco) e dà vita ad un programma di grandissimo interesse che include due brani per pianoforte e uno per due pianoforti di autori poco noti al pubblico milanese: la *Danse des Sylphes* di Berlioz, la *Soirée de Vienne* di Tausig e l'improvviso per due pianoforti *La belle Griselinde* di Reinecke.

Il programma del secondo concerto verte invece su autori più noti come *Andante e variazioni* per due pianoforti di Schumann, *Venezia* e *Napoli* di Liszt, e *Variazioni di concerto sopra un tema di Paganini* di Brahms.

[124] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 10, 10.3.1872, p. 80.

[125] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 17, 23.4.1871, p. 149.

Per il resto della stagione il pianoforte non è presente e ricompare all'inizio dell'annata 1874 – che si inaugura l'11 dicembre 1873 – con un nuovo grande nome del pianismo internazionale: Anton Rubinstein. Il musicista si presenta nella triplice veste di pianista, direttore d'orchestra e compositore, eseguendo alla tastiera il suo quarto *Concerto* per pianoforte e orchestra, la *Gran Sonata in la bemolle* di Weber, la *Ballata* op. 23 di Chopin, e come direttore l'*Ouverture* del *Coriolano* di Beethoven e la sinfonia *Océan* di sua composizione. È un tipo particolare di programma in cui i pezzi pianistici vengono associati a brani sinfonici e ad altri per pianoforte e orchestra, dando vita a una forma pianistico-sinfonica molto ricca e variegata, in cui un pianista, compositore e direttore d'orchestra trova grande possibilità di espressione.

Per un paio di stagioni il pianoforte solista è dunque prerogativa dei pianisti stranieri, ma l'annata 1875 inizia invece con artisti italiani: è il primo recital pianistico organizzato dalla Società del quartetto affidato al giovane Alfonso Rendano, «pianista quasi celebre, se non celebre addirittura, una gloria od almeno una mezza gloria italiana [...]. Giovanissimo d'anni egli è maturo agli onori, ed ha già riportato trionfi invidiabili in Italia ed all'estero».[126] Rendano inaugura la nuova stagione degli esperimenti con un programma che per la Società del quartetto rappresenta una novità, visto che si tratta di un lungo e articolato programma di composizioni solo ed esclusivamente per pianoforte. D'altra parte pochi mesi prima Bülow aveva conseguito successi in città suonando spesso da solo, per cui si valuta che i tempi siano ormai maturi perché la Società tenti questa carta per attrarre il pubblico milanese. Il programma di Rendano è il seguente:

20 dicembre 1875 - Primo concerto Rendano
Parte prima
1.
Mozart *Fantasia*

[126] *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 51, 20.12.1874, p. 409.

Scarlatti	*Allegro*
	Presto
	Fuga del gatto
Mendelssohn	*Romanza senza parole*
	Scherzo «Un sogno d'una notte d'estate» (trascrizione)
	Capriccio
2.	
Beethoven	*Bagatella*
Martini	*Preludio*
	Fuga
	Allegro
Parte seconda	
3.	
Schumann	*Romanza*
	Canzone del cavaliere
	Au soir
Chopin	*Notturno*
Henselt	*Étude* (*Si oiseau j'était*)
Bach	*Concerto italiano*

Un programma lunghissimo, e molto vario dal punto di vista della scelta dei pezzi, tanto da essere quasi paragonabile a un concerto storico, vista la presenza degli autori più rappresentativi del Settecento e dell'Ottocento. Una gran folla accorre ad applaudire il pianista, che ottiene molti consensi anche dalla critica che arriva a porlo a fianco del grande Rubinstein.

> La critica gli decretava un posto a fianco di Rubinstein, sebbene tra i due sovrani del pianoforte corra più contrasto che analogia. Ripetiamo noi pure un motto felice che ha fatto il giro di tutti i giornali: Rubinstein è il padrone del pianoforte, Rendano ne è l'amico. Le corde del pianoforte si animano sotto le dita del giovane pianista, mormorano parole dolci, scoccano baci. [127]

In particolare piacciono al pubblico lo *Scherzo* di Mendelssohn (autore ormai

[127] *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 51, 20.12.1874, p. 426.

amatissimo, qui in evidenza con uno dei suoi pezzi più popolari) e l'*Étude* di Henselt, pezzo leggero e brillante di natura descrittiva e di facile ascolto.

Benché il concerto di Rendano sia molto apprezzato, la forma del recital non guadagna subito un favore tale da parte del pubblico e della direzione artistica da far modificare le abitudini che governano la strutturazione dei concerti, e devono passare altri quattro anni perché la Società metta in programma un nuovo recital pianistico. Ma il tipo di programma è entrato a far parte della gamma di possibilità concertistiche in uso, e il passo successivo sarà quello di renderlo più abituale.

Per qualche anno, invece, sembra quasi di assistere ad una reazione opposta, e i pezzi per pianoforte diminuiscono sensibilmente; Anna Mehlig – «pianista che non teme confronti [...] per forza, per agilità, per espressione»,[128] il cui nome «è circondato d'ammirazione in Germania, dove la brava signora sta degnamente a lato della Schumann» esegue: *La campanella* (7 marzo 1875), il *Valzer dell'opera Faust* di Liszt, *Des Abends*, *Traumeswirren*, e *Aufschwung* di Schumann (12 marzo 1875); e poi *Gavotta* di Silas, *Impromptu* di Schubert, *Fantasia cromatica* di Bach, *Notturno* in Do diesis minore di Chopin, il 15 e 16 febbraio 1876 per due concerti con un trio formato dal violinista Edmund Singer e dal violoncellista Grützmacher. Il pianista Heghesy esegue invece *Rapsodia n. 12*, *Danza dei gnomi* e *Serate di Vienna* di Liszt, *Notturno* n. 12 di Chopin in due concerti tenuti il 26 e il 30 novembre 1876.

Il pianoforte torna a ricoprire un ruolo di prim'ordine nelle programmazioni del 1878, con ben due concerti attuati nel giro di pochi giorni, il 3 e il 7 marzo, da Andreoli che esegue un *Notturno* di Chopin, la *Sonata* in Do maggiore e il *Finale* della *Sonata* in Re maggiore di Clementi.

Immediatamente dopo, il 10 e il 14 marzo, torna a Milano Jaëll, che si esibisce in un concerto cui prendono parte altri musicisti fra cui il noto violinista August Wilhelmy (il Paganini tedesco), già presente anche negli ultimi concerti di

[128] *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 11, 14.3.1875, p. 90.

Andreoli. Nel ricco programma del 10 marzo risaltano quattro brani pianistici eseguiti da Jaëll nella prima parte del concerto, quasi mezzo recital: *Variazioni* di Handel, *Serenata* di Rubinstein, *Nei boschi* di Heller e *Valzer* in La bemolle di Chopin. Un'impostazione analoga viene riproposta nel secondo concerto, con i medesimi interpreti ma con qualche inserimento nella seconda parte del programma e la novità di un pezzo composto dal pianista: *Allegro del XVII sec.* di Kirnberger, *Polacca* di Chopin, *Serenata* di Jaëll.

Ma l'avvenimento più importante di questo mese eccezionale è il ritorno a Milano di Martucci, il 17 marzo 1878 in occasione del quinto esperimento. Il ventiduenne pianista capuano viene invitato dalla società ad eseguire il suo *Quintetto* per pianoforte ed archi vincitore del primo premio del concorso dell'anno precedente. Nel corso del programma Martucci ha modo di esibirsi come solista eseguendo la *Quinta Barcarola* di Rubinstein, lo *Studio* in Do minore di Chopin e la sua *Flatterie,* facendosi applaudire sia come compositore che come interprete.

L'annata 1878 si conclude, per quanto riguarda il pianoforte, con il concerto del 21 marzo, in cui Andreoli esegue una quantità di musica tale da consentirci di affermare il consolidamento, nella storia delle prassi esecutive, del concerto pianistico ed del gradimento sempre maggiore che il repertorio offerto ottiene dal pubblico. Nel cuore del programma ci sono un *Notturno* di Chopin, il primo pezzo della *Kreisleriana* di Schumann, la *Fantasia-scherzo* op. 16 di Mendelssohn, lo *Studio* in Re bemolle di Liszt e la *Ballata* op. 47 di Chopin, anche in questo caso una sorta di mezzo recital incastonato nel programma cameristico.

Un nuovo recital pianistico inaugura l'annata 1879, con il ritorno di una pianista straniera, la russa Anna Esipova,[129] in tournée in vari paesi d'Europa. I

[129] Anna Nikolaevna Esipova, (San Pietroburgo, 1851 – ivi, 1914), pianista russa nota anche con il nome del marito, Leszetycki. Dal 1893 al 1903 docente di pianoforte al Conservatorio di San Pietroburgo, dove ha fra i suoi allievi anche Sergei Prokof'ev.

concerti pianistici sono due consecutivi, il 21 e il 24 febbraio 1879, primo e secondo del nuovo ciclo annuale di esperimenti della Società del quartetto:

21 febbraio 1879 – Primo concerto Esipova	
Beethoven	*Sonata* op. 53
Field	*Notturno* in Mi bemolle
Rameau	*Variazioni* in La minore
Schubert	*Serenata*
Liszt	*Studio* in Re bemolle
Leszetycki	*Les Alouettes*
Rubinstein	*Valse*
Chopin	*Ballabile* in La bemolle maggiore
	Studio in Fa maggiore
	Berceuse
	Mazurka in Re maggiore

24 febbraio 1879 – Secondo concerto Esipova	
Bach	*Toccata – Sarabanda – Bourrée*
Mozart	*Minuetto*
Schubert	*Improvviso*
Silas	*Gavotta*
Chopin	*Notturno – Valse*
Liszt	*Rapsodia*

Il pubblico milanese viene così a conoscenza di un repertorio più vasto, che va dallo stile galante di Rameau alle rapsodie di Liszt e che comprende anche nomi di compositori poco noti come Silas e Leszetycki (marito della pianista), con un'impostazione che si pone lo scopo di mostrare le qualità dell'interprete nei vari autori delle diverse epoche. Si nota anche una certa preponderanza di Chopin, presente con sei pezzi in due concerti, che rispecchia il gusto prevalente dei pianisti dell'epoca. Il commento pubblicato sulla *Gazzetta musicale di Milano* testimonia l'apprezzamento per due lunghi programmi pianistici e per un repertorio che diviene sempre più gradito e familiare.

> Nei due programmi dei concerti della Società del quartetto, assai bene compilati, ma dai quali notai con dispiacere bandito Schumann, v'era di che far valere perfettamente tutte le qualità della concertista. Tutti gli stili dal più puro, severo e classico al più romantico e sbrigliato, da Bach e Beethoven a Chopin, - l'arcaismo rappresentato da Rameau e Silas, ebbero la più intelligente e corretta interpretazione. Non mi sarei stancato di udire un *Improvviso* di Schubert, in cui trovai l'artista all'apice della perfezione. Assai bene anche la nota *Rapsodia* di Liszt: è la più nota, ma è la più bella, - meno bene forse lo *Studio* in Re bemolle di Liszt di cui udimmo non ha guari un'interpretazione che maggiormente mi soddisfa.
>
> Destarono vero entusiasmo e furono fatte replicare quella *entrainante Valse allemande* di Rubinstein in cui il compositore, come già Weber, introdusse quel prototipo caratteristico nazionale del valzer tedesco; la variazioni di Rameau, le quali sono uno dei cavalli di battaglia della Esipova e le danno occasione di provare quale sia la virtù della sua mano sinistra; e infine la *Mazurka* in Re maggiore di Chopin che non può essere suonata meglio. Benché, come già dissi, la concertista abbia l'intuizione, la divinazione di tutti gli stili più disparati, benché interpreti il colosso di Bach con un'intelligenza superiore, anche a me pare che lo stile romantico sia quello in cui realmente primeggi e riesca somma. Chopin non può sognare chi meglio s'ispiri a quella originalissima sua fantasia, a quella vaga idealità che certuni non arrivano mai a gustare.
>
> [...] È anche instancabile, e lo provò in quei recital*s* all'inglese che non stancarono lei… e, cosa quasi più miranda, il pubblico.[130]

Nel mese di maggio la società supera i livelli raggiunti nel marzo dell'anno precedente e organizza sei concerti in quattordici giorni. Il motivo di questa iperattività concentrata è la presenza a Milano di Saint-Saëns, che prende parte a tutti gli esperimenti che si svolgono nei giorni 2, 5, 7, 10, 15 e 16. Nei primi quattro il musicista francese si esibisce come pianista in programmi di musica da camera con Rampazzini, Bolzoni, Truffi, De Angelis e Gorno, ed esegue anche composizioni per pianoforte solo: *Sonata* op. 2 n. 2, *Sonata* op. 31 e *Variazioni* op. 34 di Beethoven, *Concerto italiano* di Bach, *Barcarola* in Fa diesis maggiore

[130] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXIV, n. 10, 9.3.1879, pp. 94-95, firmato Misovulgo.

di Chopin, *Polonaise e coro dei Dervisches* trascritta per pianoforte da Beethoven, *Capriccio sull'Alceste di Gluck* dello stesso Saint-Saëns. Negli ultimi tre concerti il musicista francese è affiancato anche da Andreoli, con il quale esegue le sue *Variazioni sopra un tema di Beethoven* op. 35 per due pianoforti, e due *Concerti* per pianoforte e orchestra (Sol minore e Do minore) con Andreoli al pianoforte e l'autore sul podio.

L'interesse crescente per i pianisti stranieri fa sì che nel 1880 non si trovi nei programmi della Società del quartetto neppure un nome di interprete italiano, i pochi brani per pianoforte che il pubblico milanese ha modo di sentire in quell'anno sono due *Notturni*, una *Polacca* e uno *Scherzo* di Chopin, la *Novelletta* n. 8 di Schumann, la *Sonata* op. 81a di Beethoven, eseguiti da Johann Heinrich Bonawitz (nei primi tre concerti del 1880 Joachim si esibisce con lui).[131]

I pianisti italiani tornano nel 1881, anno in cui per il concerto inaugurale viene scelto un recital pianistico tenuto da Eugenio Pirani:

18 marzo 1881 – Concerto Pirani	
Beethoven	*Sonata* op. 31 n. 2
Schumann	*Novelletta – Ende von Lied*
Chopin	*Scherzo* op. 20
	Studio op. 10 n. 3
	Studio op. 10 n. 5 (sui tasti neri)
	Polacca op. 26 n. 1
Paganini-Liszt	*La Campanella*
Pirani	*Serenata*
	Lontana
	Attente inquète
Bach	*Gavotta* in Sol
Brüll	*Studio di concerto*

[131] Johann Heinrich Bonawitz (Dürkheim, Germania, 1839 – Londra, Inghilterra, 1917), pianista e compositore tedesco, emigrato giovanissimo con la famiglia negli Stati Uniti, poi vissuto in Inghilterra e in Francia.

Un ricco programma che lascia spazio al virtuosismo acrobatico della *Campanella*, all'immancabile Chopin che conferma e consolida la sua grande notorietà, e in particolare alle nuove composizioni, che compaiono con una certa regolarità contraddistinguendo un'epoca in cui al repertorio europeo si cerca di affiancare la produzione nazionale contemporanea.

> Il signor Eugenio Pirani è un giovine ferrarese, allievo del celebre Golinelli di Bologna, che s'è fatto un bel nome in Germania sia come concertista che come professore di pianoforte. All'Accademia di Kullak a Berlino occupa un posto onorifico come insegnante nella scuola di perfezionamento.
> È stata ottima idea della Direzione del Quartetto di affidare a lui, italiano che onora l'arte nostra all'estero, uno dei suoi concerti, ed il Pirani s'è cavato con successo oltremodo lusinghiero dal difficile compito d'un recital all'inglese. Il concertista si è presentato con un repertorio interessante e in gran parte nuovo o poco noto anche al pubblico della Società del quartetto, colto e giustamente esigente, abituato com'è alle esecuzioni dei più grandi artisti.[132]

Dopo il recital di Pirani la Società del quartetto programma alcuni concerti del solito tipo misto, con interpreti quali Ritter (pseudonimo di Théodore Bennet) e il pianista del Quartetto Becker, che fra la varia musica da camera fanno sentire al pubblico milanese brani pianistici di autori ormai consueti, come Bach (*Sarabanda*, *Gavotta*, *Musette*), Mendelssohn (*Scherzo* del *Sogno di una notte d'estate*), Chopin (*Barcarola*, *Allegro* op. 10, *Lento* op. 25, *Allegro* op. 25), Liszt (*L'Étoile du soir*, trascrizione dal *Tannhäuser*), i meno noti Raff (*Impromptu*, *Valse*), Ritter (*Zamacucca*, *Les Courriers*, la tarantella *Sorrento*, il minuetto *Présentation*, una trascrizione della *Danza macabra* di Saint-Saëns), e capolavori che cominciano solo all'epoca a circolare in Italia, come la *Sonata* op. 111 di Beethoven, eseguita da Ritter il 10 giugno 1881.

La politica dei grandi nomi prende sempre più piede nella Società: vengono chiamati i violinisti Joachim e Sarasate, e fra i pianisti il nostro Sgambati. Dopo

[132] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXVI, n. 15, 27.3.1881, p. 124.

due concerti cameristici con il Quartetto romano – in cui esegue alcuni pezzi pianistici, *Minuetto* e *Gavotta* di sua composizione e una *Ballata* di Liszt – il 28 aprile 1882 Sgambati si presenta al pubblico milanese in veste di pianista e direttore d'orchestra, dirigendo la quarta *Sinfonia* di Schumann e suonando il *Chant polonais* e la *Polacca* in La bemolle di Chopin, oltre al suo *Concerto* op. 15 in Sol minore con l'orchestra diretta da Franco Faccio.

> Nel terzo concerto orchestrale il successo dello Sgambati ha toccato il suo apogeo; e n'era ben degno. Fu eseguita la sua *Sinfonia* in cinque tempi dedicata alla Regina, il *Concerto* per pianoforte e orchestra ed ha suonato, solo, due pezzi di Chopin, compresa la celebre *Polacca* in La bemolle. Come pianista ha affascinato, ma come compositore ha sbalordito, ha commosso, ed ha mandato colle pive nel sacco anche i più schifiltosi. Il successo fu un vero delirio, uno di quegli entusiasmi che non si descrivono, ma soltanto chi ha cuore d'artista li sente, li comprende.[133]

In realtà veniamo a sapere dalla *Palestra musicale romana*, che a parte Filippi, dopo il primo concerto la stampa milanese parla di Sgambati in modo poco benevolo, ed è molto severa verso il musicista in particolare come compositore. Lo strappo sembra ricucirsi già con il secondo e con il terzo concerto.

> Non possiamo spiegare questo fatto se non come una lezione che si è voluta dare allo Sgambati, il quale ostenta dispregio per tutto ciò che noi abbiamo di meglio in musica e non brucia i suoi incensi che per confonderne i profumi con le nebbie ultramontane. Ma a parte le sue stranezze, Sgambati è un artista serio e valente che merita stima sincera. Ci sembra pertanto che la stampa milanese non abbia dato saggio né di sano discernimento né di cortese ospitalità, scegliendo tale occasione per mostrare il suo risentimento.
>
> Meno male che dopo questo primo sfogo, ha pensato meglio di uniformarsi al verdetto degli uditori, e tanto del secondo che del terzo concerto ha parlato con imparzialità e lode. La *Gavotte* e la trascrizione di un'*Aria* di Gluck fruttarono encomi allo Sgambati come compositore ed esecutore.
>
> Gli si chiese il bis della *Ballata* di Liszt ed egli eseguì invece un pezzo di

[133] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXVII, n. 18, 30.4.1882, p. 157.

Scarlatti.[134]

La consuetudine del recital si consolida, l'affidare l'inaugurazione di un'annata ad un singolo pianista diviene una circostanza non più eccezionale, e anzi perfino quasi consueta. Nel marzo 1883 è Francis Planté[135] a trovarsi investito di questo incarico, e a cimentarsi addirittura in tre concerti:

21 marzo 1883 – Primo concerto Planté

Weber	*Andante* e *Scherzo* della *Sonata* op. 39
Chopin	*Studio* in La bemolle
	Sudio in Do minore
Rubinstein	*Melodia* in Fa
Beethoven	*Allegro appassionato* della *Sonata* op. 57
Schumann	*Notturno* op. 26
	Romanza op. 31
Mendelssohn	*Romanza senza parole*
	Capriccio op. 16
Wagner-Liszt	*Coro delle filatrici del Vascello fantasma*
Weber	*Rondò* della *Sonata* op. 49
Chopin	*Polacca* n. 8
	Tarantella
Brahms	*Danze ungheresi*
Liszt	*Grande rapsodia* n. 2

24 marzo 1883 – Secondo concerto Planté

Hummel	*Quintetto* per piano e archi
Beethoven	*Minuetto* della *Sonata* op. 22
Chopin	*Scherzo* della *Sonata* n. 1
Berlioz-Redon	*Serenata di Mefistofele*
Redon	*Giga americana*
Rubinstein	*Allegretto* e *Finale* della *Sonata* in Re maggiore per

[134] *Palestra musicale romana*, XII, n. 9, 30.4.1882, p. 35.

[135] Francis [François] Planté (Orthez, 2.3.1839 – Saint-Avit, 19.12.1934), pianista francese amico di Liszt e di Rossini.

	pianoforte e violoncello
Mendelssohn	*Tre romanze senza parole*: *Duetto – Serenata – Caccia*
Gluck-Planté	*Gavotta dell'Ifigenia*
Boccherini	*Minuetto* in La
Liszt	*Melodia ungherese* in Si bemolle – *Marcia di Rakoczy*

26 marzo 1883 – Terzo concerto Planté

Mendelssohn	*Trio* in Do minore
Chopin	*Ballata* op. 23
	Andante spianato e polacca op. 22
Rubinstein	*Allegretto* per pianoforte e violoncello
Rossini	*Preludio del mio tempo* (scritto nel 1864 per F. Planté)
Mendelssohn	*Capriccio* op. 16
Gluck-Planté	*Gavotta dell'Ifigenia*
Chopin	*Studio* in Do minore
Rubinstein	*Melodia* in Fa
Brahms	*Danza ungherese*
Liszt	*Melodia ungherese* in si bemolle
Chopin	*Polacca* n. 8

Secondo Rattalino sono programmi «salottieri e di stampo antiquato»,[136] si presentano comunque come tre recital imponenti che contengono un concentrato del pianismo ottocentesco e che formano tre serate dalla probabile durata di tre ore o più ciascuna, ma soprattutto vi si nota l'assenza di compositori italiani ad eccezione di Rossini e Boccherini in trascrizione.

Continuano naturalmente a convivere, a fianco del recital, forme spurie che includono la presenza di altri strumentisti, come si vede nel concerto inaugurale dell'annata 1884, che prevede un pezzo cameristico iniziale seguito da tutti brani pianistici. L'aspetto più interessante di questo esperimento è la presenza di un pianista italiano che si propone sia in veste di esecutore che di compositore: Giovanni Rinaldi, che il 16 dicembre 1883 suona il seguente programma,

[136] Piero Rattalino, *Pianisti e fortisti*, Milano, Giunti-Ricordi, 1999, p. 48.

coadiuvato per il pezzo iniziale dal violinista De Angelis e dal violoncellista Magrini.

Niels W. Gade	*Trio* op. 42
Bach-Tausig	*Toccata e fuga* in Re minore
Chopin	*Studio* op. 10
Schumann	*Novelletta*
Beethoven	*Sonata* op. 31 n. 2
Rinaldi	*Coro e danza campestre*
	Un addio
	Per celia
	Mormorio del rivo
	Legno del pastore
	Valzer capriccioso

Il concertista non teme di porre le sue composizioni a fianco di capolavori consacrati come le sonate di Beethoven, gli studi di Chopin o la *Toccata e fuga* in Re minore di Bach (in trascrizione pianistica), ma imposta anzi il programma per lasciare, alla fine del concerto, ampio spazio alla propria musica, che rivela una forte aspirazione a un descrittivismo bucolico e sentimentale che stride alquanto con le forme solide e quadrate della musica europea inserita in programma.

Dopo Rinaldi torna Martucci, che il 27 gennaio 1884, dopo il suo *Trio in* Do, eseguito in apertura con De Angelis e Magrini, prosegue con *Le rappel des oiseaux* di Rameau, la *Giga* in Sol di Scarlatti, la *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 1 di Beethoven, e altre composizioni proprie che rimpiazzano completamente la sezione dedicata al repertorio pianistico romantico: lo *Scherzo* in Mi maggiore e il *Tema con variazioni*.

A dieci anni dal primo recital di Rendano, si nota che il radicamento della cultura pianistica è notevolmente mutato, e che, pur fra tendenze divergenti, i pianisti italiani hanno modo di eseguire le loro composizioni accanto al repertorio europeo, decisamente amato dal pubblico. A conferma di ciò, gli

esperimenti del 1885 mostrano uno spazio eccezionalmente ampio riservato al pianoforte, con ben tre recital e un concerto quasi tutto pianistico su un totale di cinque appuntamenti. L'annata comincia il 9 dicembre 1884; il concerto inaugurale non è riservato al pianoforte bensì alla replica di un concerto sinfonico diretto da Faccio solo due giorni prima, a chiusura dell'anno precedente. Cinque giorni dopo si tiene il recital pianistico di D'Albert, che si può considerare il vero programma inaugurale dell'anno.

14 dicembre 1884 – Primo concerto D'Albert

Bach-Tausig	*Toccata e fuga*
Beethoven	*Sonata* op. 111
Chopin	*Berceuse*
	Notturno op. 48 n. 1
	Ballata op. 47
	Improvviso in Fa diesis maggiore
	Walzer op. 42
	Polacca op. 53
Schubert	*Fantasia* op. 15 (*Il viandante*)
Rubinstein	*Barcarola*
	Studio op. 23
Liszt	*Sogno d'amore*
	Rapsodia n. 2

18 dicembre 1884 – Secondo concerto D'Albert

Bach	*Fantasia cromatica e fuga*
Beethoven	*Sonata* op. 110
Brahms	*Variazioni e fuga*
Chopin	*Notturno* op. 27
	Mazurka op. 56 n. 13
	Ballata op. 23
D'Albert	*Suite*
Rubinstein	*Barcarola* in La minore
Liszt	*Polacca* in Mi maggiore
	Walzer improvviso

Come si vede diviene sempre più frequente il modello di recital pianistico che comprende un pezzo di Bach, una sonata di Beethoven, qualche pezzo romantico, brani di Liszt o di Rubinstein e infine, in taluni casi, pezzi del pianista-compositore. Questa diviene in certo senso la norma, che consente al solista di far mostra delle proprie qualità interpretative e di presentare un ventaglio del repertorio pianistico più alto.

Talvolta l'arco cronologico si spinge più indietro, come nel caso del concerto del pianista napoletano Beniamino Cesi, che include anche pezzi di Rameau. Alla vigilia di una grande tournée europea, Cesi si esibisce a Milano il 25 e il 26 gennaio 1885; il primo concerto, aperto dal *Trio* op. 70 n. 2 di Beethoven, vede la partecipazione di altri musicisti, mentre il secondo è un recital solistico vero e proprio:

25 gennaio 1885 – Primo concerto Cesi

Beethoven	*Trio* op. 70 n. 2
Frescobaldi	*Aria "La Frescobalda"*
Scarlatti	*Sonata*
Handel	*Gavotta Variata*
Rameau	*I ciclopi al lavoro*
Tartini	*Sonata* per violino
Bach	*Concerto* in Re minore
Schumann	*Kinderszenen* op. 15
Chopin	*Polacca* op. 44

26 gennaio 1885 – Secondo concerto Cesi

Rameau	*Gavotta variata*
Gluck	*Minuetto nell'Orfeo*
Scarlatti	*Due Sonate*
Beethoven	*Gran Sonata* op. 106
Schumann	*Kreisleriana*
Schubert-Cesi	*Margherita all'arcolaio*

Thomas	*Gavotta*
Thalberg	*Studio* in La minore
Chopin	*Studio* in Si maggiore
	Polacca in Fa diesis minore

Con il 1885 il pianoforte tocca il suo apice nella programmazione della Società del quartetto, e negli anni successivi sono poche le novità rispetto a quanto abbiamo ricostruito finora. Si confermano le tendenze fin qui evidenziate, con il repertorio pianistico che viene sempre più esplorato e gli interpreti, in maggioranza stranieri, che vengono a stupire con la loro bravura un pubblico sempre più interessato allo strumento.

Gli esperimenti dell'anno 1887 (in quelli del 1886 il pianoforte non compare) si aprono con due concerti della celebre cantante Alice Barbi, il cui programma mostra un curioso esempio di organizzazione del programma con due distinti pianisti, uno come accompagnatore e uno come solista: il primo è Luigi Mapelli, organista e compositore milanese che Filippi definisce «il re degli accompagnatori», il secondo è Emil von Sauer, venticinquenne pianista tedesco allievo di Liszt, ritenuto «uno dei più insigni pianisti dell'epoca».[137] Nei due concerti del 3 e del 5 dicembre la curiosa combinazione presenta, alternando liriche o arie per canto e pianoforte a brani per pianoforte solo, un nutrito e interessante programma pianistico, in cui trova spazio anche un piccolo assaggio della produzione italiana: il *Vecchio minuetto* op. 182 e la *Sonata* op. 184 di Sgambati, due *Sonate* di Beethoven (op. 31 n. 1 e op. 78), il *Preludio* op. 106 n. 1 di Mendelssohn, la *Toccata* op. 7 di Schumann, *Berceuse* op. 57, *Studi* op. 10 n. 11 e op. 25 n. 11, *Barcarola* op. 60, *Impromptu* op. 36, *Allegro di concerto* op. 46, *Notturno* op. 15 n. 1, *Fantasia polonese* op. 61 di Chopin, *Tema e variazioni* op. 88 di Rubinstein, la *Rapsodia* n. 12 di Liszt e la *Danse polonaise* op. 3 n. 11 di Scharwenka.

[137] Emil (George Conrad) von Sauer (Amburgo, 8.10.1862 – Vienna, 27.4.1942), pianista e compositore tedesco.

L'evento di maggior rilievo del 1887 è il ritorno di Martucci, che nella triplice veste di pianista, compositore e direttore d'orchestra, il 12 e il 15 maggio, in due repliche dello stesso concerto, esegue il suo *Concerto* op. 66 per pianoforte e orchestra, cedendo la bacchetta ad Alberto Giovannini, e per il resto dirige l'*Ouverture del Flauto magico* di Mozart, l'ottava *Sinfonia* di Beethoven, *Le Rouet d'Omphale* di Saint-Saëns e la *Marcia ungherese* di Schubert. Il concerto ha esito trionfale, e consolida la grande fama che il pianista ha ormai conquistato in tutta Italia.

> Fu un vero trionfo per il giovane maestro, e per l'arte italiana da lui così splendidamente illustrata; trionfo vero, assoluto, non contrastato neppure dai soliti pessimisti di sistema, di mestiere, di puntiglio [...] tutti questa volta sono stati concordi nei giudizi; dapprima con un'attenzione viva, intensa, piena d'emozioni sentite, di grate sorprese, di profonde compiacenze, che si palesavano nei volti animati, nel rapido scambio delle prime impressioni, manifestate con parole sommesse, con occhiate espressive ed eloquenti, con sorrisi di soddisfazione; poi con applausi nutriti, lunghi insistenti, applausi in cui la fredda cortesia era bandita, per dar luogo allo schietto impulso dell'animo.[138]

Dopo questa significativa affermazione del pianoforte, solista in una composizione sinfonica, lo strumento ritorna in due concerti tenuti il 22 e il 24 febbraio 1889 dal pianista ungherese István Thomán[139] assieme al violoncellista David Popper;[140] vengono eseguiti, per pianoforte, *Pastorale* e *Capriccio* di Scarlatti, *Canto polacco* e *Barcarola* di Chopin, *Rêverie* di Schumann, *Sogno d'amore*, *Rapsodia ungherese*, *Melodia russa* e *Canto delle filatrici dal Vascello fantasma* di Liszt e infine una *Melodia* di Rubinstein alternati a brani per violoncello. Situazione analoga si presenta il 22 e il 25 aprile 1889 con due

[138] *Gazzetta musicale di Milano*, XLII, n. 20, 15.5.1887, p. 151.

[139] István Thomán (Homonna, 1862 – Budapest, 1940), pianista, compositore e insegnante ungherese.

[140] David Popper (Praga, 1843 – Baden, Vienna, 1913), violoncellista e compositore, autore della nota raccolta di esercizi *Hohe Schule des Violoncello-Spiels*.

concerti dei fratelli belgi Eugène-Auguste[141] e Théophile Ysaÿe, violinista il primo e pianista il secondo, che nei loro programmi di concerto per duo inseriscono qualche brano per pianoforte solo come l'*Impromptu* in Sol bemolle maggiore e lo *Scherzo* in Si minore di Chopin, la *Barcarola* di Rubinstein, il *Rondò capriccioso* di Mendelssohn e una *Melodia ungherese* di Liszt.

La predilezione per i pianisti stranieri si riconferma nell'annata 1890, che si inaugura il 12 dicembre 1889 con un recital pianistico di Alfred Grünfeld,[142] che esegue: *Fantasia e fuga* in Sol minore di Bach-Liszt, *Sonata* op. 31 di Beethoven, *Gavotta* di Bach, *Notturno* di Field, *Rapsodia* di Brahms, *Kreisleriana* di Schumann, *Marcia funebre* e *Valzer* in Mi minore di Chopin, *Minuetto* e *Fantasia su motivi del Lohengrin e del Tannhaüser* dello stesso Grünfeld.

> E giovedì sera questa stessa sala, ospitando un altro valentissimo pianista, il Grünfeld, era invece brillante per scelto concorso. Gli è che il concerto era dato dalla Società del quartetto e tutta quella scelta riunione di persone non si era presa l'incomodo di sborsare danaro per l'acquisto del biglietto d'ingresso!
> Il successo del Grünfeld è stato completo. Fu riconosciuto per un corretto, nitido, elegante esecutore e per un fine interprete. Nella *Sonata* di Beethoven op. 31, nella *Kreisleriana* di Schumann, e in parecchie delle sue elaborate composizioni, ottenne applausi generali.[143]

Tre giorni dopo, il 15 dicembre, il pianista si ripresenta davanti al pubblico milanese per un secondo recital al quale prendono parte per un piccolo intervento vocale il baritono inglese George Henschel[144] e la moglie, il soprano americano

[141] Eugène-Auguste Ysaÿe (Liegi, 16.7.1858 – Bruxelles, 12.5.1943), violinista, compositore e direttore d'orchestra belga.

[142] Alfred Grünfeld (Praga, 4.7.1852 – Vienna, 4.1.1924).

[143] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 51, 15.12.1889, p. 827.

[144] Sir (Isidor) George [Georg] Henschel, Breslavia (oggi Wroclaw), Polonia, 18.2.1850 – Aviamore, Scozia, 10.9.1934), baritono, pianista direttore d'orchestra e compositore inglese, fondatore e primo direttore della Boston Symphony Orchestra.

Lilian June Bailey che eseguono con Grünfled il duetto *Gondoliera* di Henschel e un duetto di Boïeldieu. Ma a parte questi piccoli inserimenti – che sono in realtà l'anteprima di un concerto vocale che i due cantanti tengono per la Società del quartetto il 17 gennaio 1890 – il resto del programma è completamente dedicato al pianoforte. Grünfeld esegue: *Variazioni* in Fa minore di Haydn, *Loreley* e *Comment disaient-ils* di Liszt, *Romanza* in Re minore e *Die Grenadiere* di Schumann, *Tambourin* di Raff, *Guitarre* di Moszkowsky, *Erlkönig* di Loewe, *Notturno* in Fa diesis minore*, Studio* in La bemolle e *Mazurka* in Si minore di Chopin, *Humoreske* n. 2, *Piccola serenata* e *Rapsodia ungherese* di Grünfeld.

> Il concertista riportò domenica un successo anche maggiore di quello di giovedì; commosse il vero pubblico per la straordinaria sua espressione, suonando meravigliosamente […]. Il maggior successo, coronato da un bis, fu per l'originalissima *Guitare* del Moszkowski.[145]

Al pianoforte è riservato un piccolo spazio nei due concerti del 10 e il 13 aprile 1890; Leonard Borwick:[146] all'interno del programma esegue la *Fuga* in La minore di Bach, un *Preludio* di Grieg, una *Barcarola* di Rubinstein e lo *Studio* in La minore di Chopin.

Un altro pianista straniero viene chiamato ad aprire l'annata 1892, con due recital che si svolgono il 14 e il 17 febbraio: si tratta del rinomato pianista e direttore d'orchestra tedesco Bernhard Stavenhagen,[147] che nel primo concerto esegue la *Sonata* op. 26 di Beethoven, *Papillons* di Schumann (il n. 2), due *Studi* (Mi maggiore e La bemolle maggiore), il *Notturno* in Do diesis minore, l'*Improvviso* in Sol bemolle maggiore, *Valzer* in Sol bemolle e in Re bemolle

[145] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 52, 22.12.1889, p. 844.

[146] Leonard Borwick (Walthamstow, Inghilterra, 26.2.1868 – Le Mans, Francia, 17.9.1925), pianista inglese allievo di Clara Schumann.

[147] Bernhard Stavenhagen (Greiz, Germania, 24.11.1862 – Ginevra, Svizzera, 25.12.1914), pianista, direttore d'orchestra e compositore tedesco, allievo di Liszt e noto per le sue tournée di concerti in Europa, Russia e Nord America.

maggiore di Chopin, una *Pastorale* composta da lui stesso, lo *Scherzo* in Mi minore di Mendelssohn, il *Sogno d'amore* e la *Rapsodia* n. 12 di Liszt. Nel secondo concerto esegue il *Tema con variazioni* in Fa minore di Haydn, la *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 2 di Beethoven, l'*Impromptu* in si bemolle maggiore di Schubert, *Due studi* di Henselt (*Repos d'amour*, *Si oiseau j'etais*), il *Notturno* in Fa minore, *lo Studio* in La bemolle maggiore op. postuma, il *Preludio* in Re bemolle di Chopin, *Erklönung* di Schubert-Liszt, *La caccia* e *La campanella* di Paganini-Liszt, il *Sonetto del Petrarca* e la *Rapsodia* n. 13 di Liszt.

Nel 1892 per la prima volta il concorso di composizione, indetto dalla Società del quartetto, verte su una *Sonata* per pianoforte in quattro tempi in stile classico. Ne esce vincitore il pianista fiorentino Edgardo Del Valle De Paz, seguito dal milanese Giuseppe Frugatta; le due composizioni vincenti vengono eseguite, come di consueto, negli esperimenti dei mesi successivi al concorso: il 25 marzo Frugatta esegue la sua *Sonata* in Re minore mentre il 27 marzo Del Valle de Paz esegue la sua *Sonata* in Fa minore.

Gli ultimi due concerti dell'annata vedono nuovamente protagonista la cantante Alice Barbi, e si svolgono il 22 e il 27 dicembre; si esibisce il pianista calabrese Luigi Gullì, che esegue nel primo concerto la *Fantasia cromatica e fuga* di Bach, la *Sonata* op. 111 di Beethoven, la *Barcarola* op. 60 di Chopin, la *Novelletta* di Schumann, lo *Scherzo nel Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn; nel secondo l'*Intermezzo-Capriccio* di Brahms, il *Presto* di Mendelssohn, il *Carnaval* n. 9 di Schumann, gli *Studi* op. 25 n. 6, 7 e 12 di Chopin, la *Rapsodia* n. 12.

Dopo otto anni in cui i recital pianistici sono appannaggio esclusivo dei pianisti stranieri, il 22 dicembre 1893 è nuovamente un pianista italiano, il fiorentino Giuseppe Buonamici, a cimentarsi in un programma solistico:

22 dicembre 1893 – Concerto Buonamici

Haydn *Variazioni* in Fa minore

Beethoven-Bülow	*Tre minuetti*
Chopin	Sei *Studi* dall'op. 25 e dalla *Méthode des Méthodes*
Beethoven	*Sonata* op. 53
Raff	*Abends – Polka – Valse caprice*
Liszt	*Ricordanza*
Paganini-Liszt	*Studio* in Mi

Il concerto ha un esito splendido, come riferisce il critico della *Gazzetta musicale di Milano* che dà conto di «tutto un trionfo per l'insigne pianista fiorentino», che «fu acclamato incessantemente dallo scelto e numerosissimo pubblico»;[148] il critico ne apprezza a tal punto il talento straordinario e l'individualità artistica dell'interprete da porlo al primo posto fra i pianisti italiani del periodo.

> Tecnica ed espressione sono in lui due fenomeni di perfezione, castigatezza e correttezza mai si scompagnano da quel vivo fuoco sacro senza il quale non esistono né l'arte né gli artisti; il Buonamici è del bel numero uno e senza alcun dubbio il primo pianista italiano dei nostri giorni.[149]

Ma la moda dei pianisti stranieri resta prevalente nella programmazione della società, che richiama, dieci anni dopo la sua prima esibizione milanese, il pianista D'Albert, a esibirsi in due recital, il 28 e il 30 marzo 1894, suonando brani di autori che vanno da Bach a Liszt: *Preludio e fuga* in Re maggiore e *Passacaglia* di Bach-D'Albert, *Rondò* in La minore di Mozart, *Sonata* op. 53 e *Sonata* op. 57 di Beethoven, *Impromptu* op. 90 n. 3 di Schubert, *Variazioni serie* op. 54 di Mendelssohn, *Notturno* op. 9 n. 3, *Scherzo* op. 20, *Valzer* op. 42, *Polacca* op. 53 di Chopin, *Fantasia* op. 17 di Schumann, *Sonetto del Petrarca* e *Rapsodia spagnola* di Liszt, *Barcarola* n. 5 di Rubinstein, *Valzer «Si vive una volta sola»* di Strauss-Tausig, *Giga con variazioni* di Raff.

D'Albert tornerà a Milano un'altra volta cinque anni dopo, il 17 marzo 1899,

[148] *Gazzetta musicale di Milano*, XLVIII, n. 53, 31.12.1893, p. 878.

[149] *Ivi*, p. 878.

con un programma molto simile ai precedenti, in cui però figurano anche tre pezzi di sua composizione: *Preludio e fuga* in Re maggiore di Bach-D'Albert, *Sonata* op. 31 n. 3 di Beethoven, *Berceuse* op. 57, *Ballata* op. 47, *Notturno* op. 9 n. 3, *Fantasia* op. 49 di Chopin, *Sonata* op. 39 di Weber, *Tre pezzi* op. 16 di D'Albert.

Le ultime esecuzioni degne di nota in questa *fin de siècle* della Società del quartetto sono quelle di Ernesto Consolo, che il 15 e il 18 aprile 1895 debutta alla Società del quartetto in due concerti dal programma corposo e ricco di pezzi di grande interesse. Le due date si presentano entrambe come un doppio recital, infatti vi si esibiscono sia il Consolo come solista, sia il violinista Kreisler accompagnato dal pianista Mapelli, con il quale alterna brani per violino solo e per violino e pianoforte. Il secondo dei concerti è aperto da ancora un altro violinista, Marco Anzoletti, che esegue con Mapelli una sua *Sonata* per pianoforte e violino vincitrice del concorso di composizione della Società dell'anno precedente.

I brani per pianoforte solo eseguiti da Consolo sono numerosi e non solo coprono un ampio raggio della letteratura pianistica, ma si spingono fino ad autori più rari e recenti, a dimostrare un ulteriore livello di ricerca e di ampliamento degli orizzonti del repertorio. In particolare nel secondo concerto compaiono brani di Grieg, Godard e Moszkowski.

Nel primo concerto Consolo esegue la *Sonata* op. 28 di Beethoven, l'*Humoreske* op. 20 di Schumann, un *Duetto* di Mendelssohn, la *Gavotta* op. 38 di Rubinstein, il *Waldesrauschen* di Liszt, un *Étude* di Von Schloezer, piacendo molto al pubblico e ai critici.

> Ernesto Consolo, il pianista forbito e corretto, Mi è sembrato l'esecutore classico per eccellenza; nulla egli vuole concedere all'esigenza delle masse, e, pur sapendo essere romantico a tempo e luogo, sdegna quella tale esecuzione civettuola, quei tali lenocinî a buon mercato che in certi casi fanno andare in visibilio il pubblico. La sua esecuzione è, sovra ogni altra cosa, plastica: i suoni che le sue robuste dita

> cavano dal pianoforte non volatizzano nell'aria, ma anzi sembra, se così posso esprimermi, che nell'aria incidano i disegni netti, spiccati: nulla d'impalpabile e di nebuloso in quei suoni, ma l'idea esatta di un sentimento determinato, di una passione vera, profonda, individualistica.
> Nella *Sonata* op. 28 di Beethoven, egli ha palesato schietta e genuina la sua indole di virtuoso e di musicista austero, mentre nella *Humoreske* di Schumann Mi è sembrato forse troppo composto e non abbastanza bizzarro, come la simpatica e geniale bizzarria di questa composizione avrebbe voluto. Nell'interpretazione dell'appassionato *Duetto* di Mendelssohn è stato poeta affascinante, e coloritore squisitamente efficace nel *Waldesrauschen* di Liszt; brillante nella *Gavotta* di Rubinstein, e virtuoso eccezionale nel difficile *Etude* di Von Schloezer, in cui ha affrontato con una bravura ed una sicurezza rara davvero quei passaggi a *note doppie*, che anche alla povera mano sinistra non vengono risparmiati, e che sono di un effetto turbinoso, specialmente in fine, allorquando le due mani si muovono per moto contrario. Il pubblico lo ha qui applaudito entusiasticamente.[150]

Nel secondo concerto il pianista esegue la *Fantasia e fuga* in Sol minore di Bach-Liszt, la *Fantasia* op. 15 di Chopin, *Rigaudon* di Grieg, una *Novelletta* di Schumann, *En courant* di Godard, e *Valse* di Moszkowski, e qui il cronista parla addirittura di successo indimenticabile.

> Il Consolo particolarmente, nella *Fantasia e fuga* per organo in Sol minore di Bach, trascritta per pianoforte da Liszt, è stato insuperabile e straordinario al punto che proprio con questo pezzo ha saputo cavare il maggiore effetto e strappare al pubblico l'applauso più nutrito ed entusiastico; che è tutto dire, trattandosi di musica bachiana!... Io credo che il successo riportato dal Consolo in questo concerto rimarrà indimenticabile nella sua carriera d'artista, come pure sarà indimenticabile il godimento spirituale che per merito suo ha provato il pubblico sceltissimo della Società del quartetto.[151]

Nel 1895 la Società dei Quartetto chiama Ferruccio Busoni ad esibirsi in due concerti, ma nemmeno per un nome di grande richiamo si pensa a un recital

[150] *Gazzetta musicale di Milano*, L, n. 16, 21.4.1895, p. 272, firmato Anfossi.

[151] *Gazzetta musicale di Milano*, L, n. 17, 28.4.1895, p. 288, firmato Anfossi.

solistico e si procede all'organizzazione di un programma misto con la presenza di pianoforte, orchestra e organo. Ai due concerti prende infatti parte anche Marco Enrico Bossi, che interpreta entrambe le volte il suo *Concerto per organo e orchestra*; per il resto il programma palesa chiaramente il ruolo di primaria importanza attribuito a Busoni, che si esibisce sia da solo che con l' orchestra, diretta da Guglielmo Andreoli (fratello di Carlo), violinista, compositore e direttore d'orchestra.

6 dicembre 1895 – Primo concerto Busoni

Beethoven	*Concerto* n. 4 per pianoforte e orchestra
Bach-Busoni	*Preludio e fuga* in Re maggiore
Chopin	*Impromptu* op. 36
Schumann	*Toccata* op. 7
Bossi	*Concerto* per organo e orchestra
Liszt	*Leggenda*: *San Francesco da Paola cammina sulle onde*
	Polacca in Mi maggiore
Saint-Saëns	*Marcia eroica* per orchestra

8 dicembre 1895 – Secondo concerto Busoni

Weber	*Konzertstück* per pianoforte e orchestra
Bach-Tausig	*Toccata e fuga* in Re minore
Chopin	*Notturno* op. 48 n. 1
	Scherzo op. 31
Bossi	*Concerto* per organo e orchestra
Liszt	*Bénédiction de dieu dans la solitude*
	Mephisto valse
Saint-Saëns	*Marcia eroica* per orchestra

Risulta evidente che tutto ruota attorno al pianista, che esegue due programmi diversi mentre i brani che completano il concerto rimangono gli stessi in entrambe le occasioni. C'è forse un po' di delusione da parte di pubblico e critica, tanto che la recensione sulla *Gazzetta musicale di Milano* inizia con le parole: «Veramente da entrambi ci si aspettava di più!», e dopo una lunga e

motivata stroncatura del *Concerto* di Bossi così valuta d'esibizione di Busoni.

> Ferruccio Busoni è un pianista che non teme difficoltà tecniche, perocché i passi più difficili ed azzardati gli sono famigliari. In lui emerge il 'virtuoso' più che il 'musicista'. Le sue interpretazioni di Beethoven e di Chopin, in ispecie, lo provano, che sono state accolte freddamente e quelle di Liszt, in particolare, che hanno avuto invece un grande successo. Da ciò è facile comprendere come l'indole sua senta e preferisca il genere brillante, che può anche divertire assai, ma non commuovere! Il pubblico intelligente del Quartetto se n'è accorto ed ha anche fatto capire che tale è l'opinione sua![152]

L'8 maggio 1896 si registra il ritorno di Saint-Saëns con un concerto monografico in cui vengono eseguiti brani di sua composizione per pianoforte e violino, pianoforte violino e violoncello, organo e pianoforte solo. Questi ultimi sono la *Valse Canariote*, la *Trascrizione della morte di Thais*, la *Mazurka* in Si minore e la *Gavotta* in Fa maggiore.

Grande eco ha poi il recital di Paderewski che si tiene il 1° febbraio 1897, confermandoci come i più insigni pianisti siano ormai ricercati e osannati anche in Italia; esegue la *Fantasia cromatica e fuga* di Bach (non più ostica come ai tempi dell'esecuzione di Andreoli, ma ormai adatta alle orecchie degli appassionati di musica), la *Sonata* op. 53 di Beethoven, due *Romanze senza parole* di Mendelssohn, *Carnaval* di Schumann, *Notturno*, *Studi*, *Preludio*, *Berceuse* e *Valse* di Chopin, un *Notturno* dello stesso Paderewski e *Au bord d'une source*, *Studio di concerto* e *Rapsodia* di Liszt.

C'è posto ancora per qualche interessante novità: fra l'8 e il 12 dicembre 1897, dopo trentaquattro anni dalla costituzione e dal primo esperimento, la società considera evidentemente conclusa la fase sperimentale e comincia a chiamare queste manifestazioni con l'appellativo di 'concerto'. È un passaggio epocale, che pur non determinando alcuna variazione del modo di concepire la manifestazione musicale, sancisce l'affermazione di una forma di intrattenimento

[152] *Gazzetta musicale di Milano*, L, n. 49-50, 12.12.1895, p. 810, firmato Anfossi.

musicale che si basa principalmente su una proposta di programma sempre più unitario, eseguito da un numero limitato di interpreti o da un unico solista. A sancire la fine del vecchio 'ordinamento' (quello degli esperimenti) e l'inizio del nuovo corso sono chiamati quattro musicisti di notevole levatura, fra i quali spicca il nome di Giuseppe Martucci. Gli altri sono il violinista e direttore d'orchestra Sarti e il violoncellista Arrigo Serato. Questi tengono tre concerti, i primi due sono con programma monografico, il primo dedicato a Bach e il secondo a Beethoven, mentre il terzo verte su due autori, Chopin e Schumann. I brani eseguiti da Martucci come solista sono il *Concerto* in Re minore per cembalo ed archi di Bach nel primo concerto, la *Sonata* op. 109 e il *Concerto* op. 73 per pianoforte e orchestra di Beethoven nel secondo, i *Preludi* n. 21, 22 e 23, lo *Scherzo* op. 20, l'*Impromptu* op. 36, la *Polacca* op. 44 di Chopin, l'*Introduzione e Allegro* op. 134 per pianoforte e orchestra di Schumann.

> Giuseppe Martucci è stato sublime come interprete e come esecutore, come artista e come pianista. Nessuno difatti meglio di così e in modo più efficace e perfetto avrebbe potuto né saputo dirci e spiegarci la pensata parola di Bach, quella eccelsa di Beethoven, quella ardita di Schumann e quella poetica di Chopin. E Martucci ci ha non solamente convinti, ma con mirabile e sovrumano crescendo incantati, commossi, affascinati ed entusiasmati.[153]

Dal 1898 ha luogo una serie di concerti di pianisti stranieri: Grünfeld torna a Milano il 13 e il 15 febbraio ed esegue l'*Andante* in Fa maggiore di Beethoven, la *Toccata* in Do maggiore di Schumann, il *Notturno* op. 62 n. 2, lo *Studio* in Sol bemolle, la *Berceuse* e lo *Scherzo* op. 39 di Chopin.

Poi è la volta di Diémer che suona il 7 e il 9 aprile 1899 in duo con il violoncellista Delsart inserendo in programma alcuni brani per pianoforte: *Ciaccona* in Sol maggiore di Handel, *Notturno* n. 17 di Chopin, *Romanza* di Schumann, *Rapsodie ungheresi* n. 10 e n. 11 di Liszt, *Eau courante* di Massenet, *Galatea*, sopra un verso di Virgilio, di Dubois e *Valzer di concerto*, *Révéil sous*

[153] *Gazzetta musicale di Milano*, LII, n. 50, 16.12.1897, p. 728, firmato Anfossi.

bois e la trascrizione *dell'Ouverture* del *Flauto magico* di Mozart dello stesso Diémer.

Il pianista Ebenschütz tiene due concerti il 7 e il 9 dicembre 1899; il primo è un recital tutto pianistico mentre nel secondo si inseriscono alcuni brani per violino e pianoforte eseguiti da Antonietti e Mapelli. I pezzi per pianoforte, di cui alcuni stupiscono per la rarità degli autori eseguiti, sono: la *Fantasia* in Do minore e il *Preludio* in La minore di Bach, le *Sonate* op. 47 e op. 57 di Beethoven, *Schizzo* in Do minore, *Canone* in La bemolle maggiore, *Variazioni Abegg*, *Arabesca* in Do maggiore*, Romanza* in Fa diesis maggiore*, Perché?* e *Traumeswirren* di Schumann, *Presto* in Sol maggiore e *Presto* in Do maggiore di Scarlatti, *Variazioni e Fuga sopra un tema di Handel* e *Valzer* di Brahms, *Studio di concerto* in La maggiore di Poldini, *Notturno* op. 27 n. 12 e *Berceuse* di Chopin, *Il ruscello* di Schütt, *Papillon* di Ole Olsen, *Andante* in Sol maggiore di Rossi.

La pianista francese Clothilde Kleeberg[154] esegue il 24 marzo 1899 la *Giga* in Sol minore di Handel, *Abschied* e *Vogels als Prophet* di Schumann, lo *Studio* in Fa maggiore, l'*Impromptu* in Fa diesis maggiore, la *Ballata* in La bemolle maggiore di Chopin, il *Presto* op. 7 di Saint-Saëns. Moritz Rosenthal[155] dà due recital il 6 e il 7 gennaio 1900 con programmi che comprendono *La tendre Nanette* di Couperin, un *Vivace* di Scarlatti, la *Sonata* K331 di Mozart, la *Sonata* op. 101 di Beethoven, un *Notturno* di Field, un *Minuetto* di Schubert, la *Sonata* op. 58, *Deux Nouvelles Études* (in La bemolle maggiore e in Re bemolle), lo *Scherzo* in Si bemolle, il *Valzer* in Re bemolle, il *Valzer* op. 42 e alcuni preludi di Chopin, le *Variazioni su tema di Paganini* op. 35 di Brahms, *Il tiglio* di Schubert-Liszt, l'*Allegro, maniera di Chopin* op. 19 n. 1, di Poldini, la *Berceuse* di

[154] Clotilde Kleeberg (Parigi, Francia, 27.6.1866 – Bruxelles, Belgio, 7.2.1909), pianista francese.

[155] Moriz Rosenthal (Leopoli, Ucraina, 18.10.1862 – New York, 3.9.1946), pianista polacco allievo di Liszt.

Henselt, la *Tarantella «La muta di Portici»* di Liszt, e composizioni sue come *Papillons*, *Carnevale di Vienna* (su motivi di G. Strauss), e *Alla sorgente* di Davidoff-Rosenthal.

L'ultimo recital del 1900 è quello della pianista venezuelana Teresa Carreño, che si esibisce il 30 marzo eseguendo la *Fantasia cromatica e fuga* di Bach, il *Rondò* op. 51 n. 2 e la *Sonata* op. 27 n. 2 di Beethoven, due *Preludi* (in si bemolle e in Sol maggiore), il *Notturno* op. 37 n. 2, lo *Studio* in Sol bemolle maggiore e la *Polacca* op. 53 di Chopin, l'*Impromptu* op. 142 n. 2 di Schubert, *La campanella*, il *Sonetto del Petrarca* e la *Rapsodia ungherese* n. 6 di Liszt. Due giorni dopo suona ancora il *Preludio*, il *Notturno* op. 62 n. 1 e lo *Scherzo* op. 31 di Chopin, un *Andante* di Beethoven, l'*Impromptu* op. 90 n. 2 di Schubert, la *Marche militaire* di Schubert-Tausig.

Fra tanti pianisti stranieri, spicca solamente l'italiano Consolo, che dopo lo straordinario successo di qualche anno prima, ricompare nei concerti della società il 6 marzo 1900 a fianco al grande violinista internazionale, Joseph Joachim. In questa occasione il pianista esegue «magistralmente»[156] il *Preludio e fuga in La minore* di Bach trascritto per pianoforte da Liszt e «squisitamente»[157] tre pezzi di Brahms, il *Capriccio* op. 76, l'*Intermezzo* op. 118 e la *Rapsodia* op. 79. Il resto del programma è lasciato al violinista, che interpreta musiche di Bach, Schumann e Joachim stesso, accompagnato dall'immancabile Mapelli.

Nei programmi del 1899 la Società del quartetto inserisce la *Sonata* in Re minore per pianoforte e violoncello di Guido Alberto Fano, vincitore del concorso di composizione indetto nel 1898. Fano è un giovane pianista padovano, all'epoca attivo a Bologna, allievo prima di Cesare Pollini e poi di Martucci. La sua *Sonata* viene eseguita il 19 febbraio 1899 con il violoncellista Frasnedi, ma il concerto non ha in programma alcun pezzo per pianoforte solo.

C'è da segnalare infine la partecipazione del pianista Vincenzo Appiani al

[156] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 10, 8.3.1900, p. 138.

[157] *Ibidem*.

concerto del 30 novembre 1900 (replicato il 2 dicembre), dove il programma comprende fra l'altro la *Sinfonia* in Do minore per orchestra, organo e pianoforte di Saint-Saëns, eseguita da Appiani al pianoforte e Mapelli all'organo e diretta nientemeno che da Arturo Toscanini.

A conclusione di quest'indagine sui programmi della Società del quartetto di Milano fino al 1900, emerge che da una presenza iniziale di composizioni per pianoforte che coprono meno di un terzo della programmazione generale, si passa negli anni Novanta a una percentuale che va ben oltre il quaranta per cento. Inoltre, il numero dei recital pianistici, che negli anni Sessanta è pari a zero, cresce a partire dal 1874 ed arriva ad essere di due su otto nel 1899, e di tre su nove nell'anno 1900.

Il contributo che Milano dà all'evoluzione del concertismo pianistico va però ben oltre il dato numerico, e si rivolge alla diffusione del repertorio che, in netto anticipo rispetto alle altre città italiane, muta radicalmente nei quattro decenni presi in esame, accogliendo gli autori e i concertisti europei e diffondendo la letteratura pianistica pre-classica, classica e romantica in modo solido e sistematico. Perciò, grazie anche alla sua favorevole posizione geografica che la avvicina al cuore dell'Europa, (da cui Roma e Napoli restano inevitabilmente più emarginate) Milano ricopre anche per il pianoforte, oltre che per la produzione operistica, il ruolo di capitale musicale con vocazione cosmopolita.

NAPOLI

I primi anni dell'unità d'Italia coincidono, a Napoli, con la conclusione dell'attività di Saverio Mercadante e il conseguente tramonto dello stile tradizionale dell'opera napoletana; è un momento storico molto complesso per la città che, perdendo i privilegi legati al suo ruolo di capitale, è costretta a confrontarsi con un difficile contesto sociale, politico ed economico di transizione. In campo musicale si assiste, accanto all'offuscarsi del tradizionale splendore dell'opera, a una forte diminuzione della produzione di lavori originali e al ripiegarsi, per la vita dei teatri, ad una funzione di diffusione di opere nazionali e internazionali. Ma, parallelamente a questo impoverimento produttivo, cresce l'importanza «degli ambienti ove si vengon coltivando altri domini musicali che quello dell'opera, e tra essi segnatamente la musica strumentale: sono cioè in graduale aumento e progresso, le iniziative per società di concerti».[1]

Anche Napoli dunque, al pari delle altre maggiori città d'Italia, imprime un forte impulso alla rinascita della musica strumentale, che proprio qui trova terreno fertile per nuovi e interessanti sviluppi. Tra i fattori che contribuiscono a porre il capoluogo campano in posizione di rilievo in questo processo c'è la vivacità degli interessi musicali dell'ambiente intellettuale cittadino, che già dai primi decenni dell'Ottocento aveva trovato sbocco nella capacità di dar vita a un'attività abbastanza regolare di esecuzioni cameristiche di buon livello qualitativo, che però rimanevano confinate in una dimensione esclusivamente privata.[2]

---

[1] F. Fano, *Musica e teatri*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1971, vol. 10, p. 720.

[2] Per maggiori informazioni sulla musica pianistica a Napoli nell'Ottocento si veda: F. Kandler, *Musikbestand von Neapel*, in "Caecilia", VI, 1827, pp. 235 e segg.; G. Pannain, *La musica a Napoli dopo Bellini*, in G. Pannain, *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952, pp. 109-173; F. Fano, *Musica e teatri*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1971, vol. 10, pp. 677-755; R. Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, in *Nuova rivista*

Negli anni Cinquanta si assiste a qualche tentativo di conquistare una dimensione pubblica: ne sono un buon esempio le intraprendenti iniziative di Augusto Bendelari, che nella sala Helzel organizza fra il novembre e il dicembre 1852 due concerti in cui vengono eseguiti quartetti e quintetti di Mozart, quartetti, quintetti e riduzioni per sette strumenti delle sinfonie di Beethoven, e, per quanto riguarda il pianoforte, romanze senza parole di Mendelssohn, forse eseguite dal pianista e compositore Giuseppe Lillo, cultore anche della musica di Beethoven.

> Prendevano parte a queste esecuzioni ferventi cultori di musica, ai quali la società napoletana va debitrice della prima educazione alla musica strumentale. Nomi da ricordarsi sono quelli di Federico Raffaele, tra i primi a studiare Beethoven; dei violinisti Ferdinando Pinto e Augusto Zingaropoli; del pianista Giuseppe Lillo; e poi l'Orlandini, il Panzetta, il Cerruti e altri.[3]

Ma i tempi non sono ancora maturi, gli ostacoli e le ostilità dell'ambiente spingono Bendelari ad abbandonare l'idea e ad andarsene addirittura a Boston, da dove pochi anni dopo giungono notizie dei suoi successi.

Intanto in città l'editore Cottrau fonda la *Gazzetta musicale di Napoli*, che per circa tre lustri contribuisce a dar voce (piccola voce in verità, essendo la rivista in buona parte dedicata al mondo dell'opera) a quegli «interpreti oscuri, veri pionieri di un'iniziazione pubblica alla musica classica»,[4] misconosciuti ma non insignificanti né tantomeno infecondi, i cui timidi suggerimenti vengono in

---

musicale italiana, V, n. 1, gennaio/febbraio 1971, pp. 3-21 e n. 2, marzo/aprile 1971, pp. 201-241; S. Martinotti, *Ricognizione del pianismo del secondo Ottocento di area meridionale*, in *Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 2001, pp.93-103; F. Esposito – G. Olivieri, *L'attività pianistica del secondo Ottocento di area meridionale*, in *Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, pp. 105-156.

[3] G. Pannain, *La musica a Napoli dopo Bellini*, p. 130.

[4] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 163.

seguito ripresi e approfonditi da vari sodalizi che stimolano un moto progressivo di rinnovamento e innovazione da cui il pianoforte trae enorme beneficio.

Tale fervore è favorito anche dal fatto che la conoscenza della musica è molto diffusa presso la borghesia e nell'ambito privato, come rileva un dattiloscritto anonimo conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, dal titolo *Riepilogo di notizie circa il movimento musicale napoletano dal 1850 al 1920*:

> non mancava la cultura musicale in molte famiglie, studiandosi il pianoforte, il canto, ed istrumenti diversi. Come maestri possono ricordarsi i pianisti Coop, Cerimele, Michelangelo Russo.[5]

A questo quadro d'insieme si deve aggiungere che nella prima metà dell'Ottocento si sviluppa a Napoli una tradizione pianistica iniziata da Francesco Lanza, allievo di John Field a Londra, a sua volta continuatore e divulgatore della scuola di Clementi. Il 6 aprile 1804 Lanza è protagonista, al Teatro dei Fiorentini, di un recital *ante litteram*, o, come dice Vincenzo Vitale, del primo vero recital pianistico: «ad una sala colma di pubblico plaudente» Lanza suona

> promuovendo un vero entusiasmo nel pubblico che ammirò per la prima volta una scuola la quale, mentre presentava difficoltà inaudite e sorprendenti, allettava immensamente per l'eleganza, pel colorito, per la precisione del fraseggiare, di talché si comprese quale e quanto effetto si poteva ricavare dal nuovo strumento».[6]

I meriti del pianista non si limitano alle abilità di concertista, ma incidono profondamente sull'aspetto didattico, in cui Lanza si segnala per l'edizione di un ottimo metodo che si configura, in alcune sezioni come una «preparazione allo

[5] *Riepilogo di notizie circa il movimento musicale napoletano dal 1850 al 1920*, dattiloscritto anonimo custodito nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli (S.C. 5.9.27[30]), p. 1. Sulla base di alcuni indizi si presume che il testo sia stato redatto da Luigi Filiasi o da qualcuno a lui molto vicino.

[6] V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, p. 15.

studio chopiniano» e un «omaggio all'altare di Schumann». Nei trentatré anni in cui tiene l'insegnamento di pianoforte al Conservatorio di Napoli, dal 1827 in poi, il suo operato va nella direzione della dissociazione del pianoforte dal mondo del teatro e della conquista dei nuovi repertori, dando inizio a un cammino che si compie solo alla fine del secolo; fra i suoi allievi sono da citare Achille Pistilli, Giuseppe Lillo e, soprattutto, Costantino Palumbo.[7]

Altri pianisti svolgono un ruolo fondamentale nella diffusione capillare della pratica pianistica nelle sale da concerto, nelle scuole e nelle case: oltre ai già citati Ernesto Coop (padre), Michele Cerimele e Michelangelo Russo, sono da ricordare Theodor Döhler, Nicola e Guglielmo Nacciarone, padre e figlio (il primo allievo di Field, il secondo molto lodato da Thalberg), Palumbo, Luigi Siri. E poi sono all'orizzonte figure di ancor maggiore portata storica e artistica, come Beniamino Cesi e Giuseppe Martucci, quest'ultimo all'epoca ancora bambino ma già impegnato in progressi prodigiosi.

Tale ricchezza di presenze fa sì che, fra le città in cui il pianoforte compie i passi più incisivi verso la sua piena affermazione ed emancipazione, Napoli si ponga come capofila. Anche qui lo strumento inizia il suo cammino incuneandosi nei programmi delle accademie vocali e strumentali, talvolta di buon livello, talaltra esposte a critiche, ma ancora esigue dal punto di vista quantitativo, tanto da suscitare una riflessione giornalistica sulla necessità di incrementare tali manifestazioni per poter portare un vero beneficio, e di puntare a una scelta accurata dei programmi per contribuire «al perfezionamento della melopea camerale».

> La scarsezza che si osserva in Napoli delle riunioni puramente musicali è certamente una delle cagioni di decadenza in cui oggidì versa la composizione e l'esecuzione di quella musica che non può aspirar alla pubblicità del palcoscenico. [...] È perciò che, ove mai ti avvenga di esser invitato, non diciamo alle ordinarie

[7] Per ulteriori notizie sull'attività di Lanza si veda: V. Vitale, *Francesco Lanza*, in *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento:* pp. 13-20.

così dette *società*, nelle quali si fa strazio dell'organo acustico e del sentimento artistico, ma a qualche speciale convegno preannunciato con la promessa del "si farà della buona musica" tu ti ci porti con l'animo predisposto almeno di non aver ad udire che cose mediocri e passabili.

Ma ecco una bella eccezione che graditissimamente ne ha porto la serata suindicata, e noi volgiamo le nostre grandi lodi al chiaro maestro Matteo L. Fischietti, che ne la presentava e ne promoveva quel tanto che in essa venne fattoci gustare. Oh quanto vorremmo che il Fischietti avesse imitatori; o che almeno egli stesso cominciasse dal fondare durevolmente e periodicamente somiglianti trattenimenti musicali, che tanto e poi tanto contribuirebbero al perfezionamento della melopea camerale, del dilettantismo, ed anche del professorato musicale che vi si potrebbe addire.

E di fatto l'operoso maestro, raccolta nuova messe di gradita musica, facea convenire intorno a sé prestantissimi, tra professori e dilettanti, cultori della bell'arte, e li addiceva sagacemente alla parte vocale non che strumentale di ben 16 pezzi di musica, dirigendone, la più parte personalmente, l'esecuzione. [...][8]

La serata musicale in casa di Fischietti, che il cronista saluta con tanta enfasi si tiene sabato 13 febbraio 1862, ma a ben vedere non presenta grandi né eclatanti novità: non attinge al repertorio classico o romantico e rimane saldamente ancorata a quella vecchia tipologia di accademia-guazzabuglio con vari strumenti, in questo caso violoncello, flauto, clarinetto, voce e vari pianisti fra cui lo stesso Fischietti. Ecco il programma completo, che fra sedici pezzi ne prevede solo due per pianoforte a quattro mani:

Cerimele	*Gran fantasia* per P. F. a 4 mani sul *Vespro Siciliano*, eseguita da' giovani Coletti e Cirillo, alunni del R. Collegio.
Verdi	*Romanza* nel *Ballo in maschera* eseguita dal Sig. Gennaro Ferraro.
Fischetti	*La preghiera*: notturno per violoncello e P. F. eseguito dal Sig. Gennaro Giarritiello e dall'autore.

[8] *Gazzetta musicale di Napoli*, X, n. 14, 23.2.1862, pp. 54-55.

Verdi	*I masnadieri*, duetto – S. T.[9] eseguito dalla signorina Giuseppina Valenza e dal Sig. Giuseppe Pavesi.
Lovreglio	*Capriccio fantastico sul Rigoletto*, per Flauto e P. F. eseguito dall'Autore e dal Sig. Fischetti.
Guercia	*Quanto era bello!*, romanza per camera cantata dalla signora Carlotta Zavertali.
Duetto buffo	*La patata*, cantato dai Sig. Cacciutto e D'Agnese.
Pontillo	*Andante* di Thalberg per P. F. trascritto e variato per clarinetto, ed eseguito dallo stesso Sig. Pontillo.
Conti	*A Venezia*, serenata per M. S.[10] con accompagn. di P. F. e flauto.
Rossini	*Terzetto* del *Guglielmo Tell*: "Or che la sorte" eseguito dai Sigg. Lorenzo e Gennaro Ferraro e Pavesi.
Giarritiello	*Capriccio su motivi nazionali* per Violoncello e P. F. eseguito dall'autore.
Fischetti	*La giubba rossa*, stornello scritto per la Sig.a Giuseppina Valenza e dalla stessa eseguito.
Aria buffa	«Signorsì avea ragione» cantata dal Sig. Urso.
Fischetti	*Ricordo di Napoli*, melodie popolari scritte e variate per P. F. a 4 mani ed eseguite dalle signorine Luisa e Marietta Bosa.
Rossini	*Guglielmo Tell*, coro del giuramento.
Lovreglio	*Trio* sulla *Norma* per Flauto, Violoncello e P. F. eseguito dai Sig. Lovreglio, Giarritiello e Fischetti.

È un programma che ben rappresenta l'uso del tempo: il pianoforte, anche negli intrattenimenti che rivestono un carattere pubblico, è relegato a un ruolo marginale e ancora del tutto asservito all'arrangiamento dei brani d'opera.

Forse appare appena un po' più incisivo nel «secondo intertenimento | che | l'Associazione Nazionale Italiana di Mutuo Soccorso | degli scienziati, letterati ed artisti | darà Mercoledì 25 Marzo 1863 | nel Collegio de' Nobili, Vico Nilo n.°

[9] Soprano e tenore.

[10] Mezzosoprano.

34 | alle ore 12 e mezzo precise»,[11] che prevede un nutrito programma comprendente discorsi, declamazioni di poesie, esecuzione di brani musicali per flauto, violino e pianoforte, rappresentazione di scene tratte da testi teatrali. Ad apertura dell'incontro i due pianisti Enrico Sarria e Luigi Guida (entrambi appartenenti alla Sezione Musica dell'Associazione) eseguono la *Fantasia* per Piano-Forte a quattro mani, sull'opera *Estellina* dello stesso Sarria; e ancora, nell'intrattenimento successivo, le fantasie eseguite sono due e per due pianoforti a quattro mani, una di Vincenzo De Meglio sui *Puritani* e una ancora di Sarria «sopra motivi di diverse opere di Verdi».[12]

L'attività concertistica napoletana di quegli anni lascia tracce nella stampa locale e in quella specializzata, e ciò mostra la vitalità dei cronisti partenopei nel seguire da vicino la vita musicale della città, nonché la capacità di segnalare quando gli avvenimenti non sono di buon livello artistico o sono di scarso interesse quanto ai programmi. La recensione di un'accademia vocale e strumentale data il 2 febbraio 1862 nella sala della Borsa dalla pianista Adele Cassina con vari cantanti, così recita:

> La parte strumentale ci lasciò al solito insoddisfatti non avendo scorto nulla di rilevante, anzi qualche cosa che ci fece positivo dispiacere, specialmente come composizione; tanto che non vale la pena intrattenerci.
> La signora Cassina suona discretamente.[13]

I pezzi eseguiti dalla Cassina sono una *Fantasia* e un *Capriccio* di sua composizione per armonium e pianoforte e una *Soirée* di Rossini variata per pianoforte, e la *Gazzetta musicale di Napoli* mostra poca soddisfazione per un programma che liquida quindi con poche parole.

L'esigenza di rilanciare la musica strumentale e di farla uscire da questa situazione sempre più immobile «in concerti eccezionali di virtuosi e in fiacche

[11] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. Programmi Misc. NA47 (1863.1).

[12] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. Programmi Misc. NA47 (1863.2).

[13] *Gazzetta musicale di Napoli*, X, n. 12, 9.2.1862, p. 46.

'accademie'»[14] è dunque tangibile anche a Napoli. Il graduale rinnovamento dei programmi degli intrattenimenti musicali e delle consuetudini dei pianisti napoletani, sostenuto dagli organismi associativi e dalle nuove pubblicazioni periodiche che sorgono in città, favorisce indirettamente una graduale affermazione del pianoforte come strumento principe, con un repertorio specifico proprio.

Un primo passo significativo compiuto dal pianoforte nel contesto dei concerti cameristici si rileva nel corso di una delle mattinate della Società del quartetto, fondata a Napoli nel 1862 dal flautista Emanuele Krakamp, «singolare figura di strumentista di vivaci interessi culturali e di idee politiche radicaleggianti.[15] Il programma della seconda mattinata del 12 ottobre prevede il *Quartetto* op.18 n. 5 di Beethoven, il *Moto perpetuo* dalla *Sonata* op. 24 di Weber, il *Quintetto* K516 di Mozart e il *Settimino* op. 74 di Hummel. L'inserimento di un pezzo per pianoforte solo, tratto dal repertorio romantico tedesco, è un passo molto importante: benché quel vertiginoso moto perpetuo, che l'autore chiamava 'l'instancabile', si ricolleghi al vecchio modello della figura del virtuoso capace di prodigi acrobatici, Siri inaugura coraggiosamente l'uso di eseguire in concerto un pezzo originale per pianoforte tratto dal repertorio romantico, facendo da battistrada per più mirate innovazioni. Michele Ruta, intelligente pianista, compositore e critico, commenta con dovizia di particolari il clamoroso successo conseguito.

> Il secondo pezzo fu a ragione il più festeggiato dal pubblico [perché] esso presentò qualche cosa di nuovo, tanto che se ne domandò e se ne ottenne la replica.
> Il lavoro che ebbe un così felice e clamoroso successo fu il Moto perpetuo del Weber. In esso si presentò al pubblico napolitano, per la prima volta dopo i suoi viaggi artistici, il pianista Luigi Siri nostro compatriota. Costui meritò il favore

[14] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, pp. 162-163.

[15] R. Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 202-203.

> dell'uditorio il quale ammirò in lui il distinto modo del suo suonare; la precisione a tutta prova, l'energia dell'accento, il fuoco, l'esattezza ritmica, un'esecuzione infine brillante ed oltremodo caratteristica. Egli meritò, oltre le strepitose ovazioni dell'adunanza, i particolari complimenti del celebre Mercadante, ed era commovente il vedere l'amato direttore del nostro Collegio farsi presentare l'egregio pianista.[16]

Di tono molto diverso è la critica che il corrispondente del *Boccherini* pubblica il 3 novembre 1862, dove liquida l'episodio con le parole: «come diversione, il pianista Siri si fece ammirare col pianoforte nel *Moto perpetuo* di Weber»,[17] che dimostrano come l'inserimento di un pezzo per pianoforte fra i brani di musica vocale e da camera fosse considerato da molti alla stregua di una semplice 'diversione', utile tutt'al più per interromperne la monotonia del programma. E a giudicare dell'esiguità e dalla cautela con cui i brani pianistici vengono inseriti negli anni successivi, possiamo dedurre che in linea generale fosse questo il pensiero dominante.

La società di Krakamp ha, però, vita breve – un anno o poco più – e nessun legame con la successiva e più longeva Società del quartetto» che sarebbe nata quindici anni più tardi.

CIRCOLO BONAMICI

Il primo sodalizio che rimane attivo per alcuni anni a Napoli è il Circolo artistico-musicale Bonamici fondato nel 1863 da Ferdinando Bonamici, pianista napoletano autore di un diffusissimo metodo per pianoforte, *La giornata del pianista*, basato su trascrizioni di difficoltà progressiva dei temi più celebri del repertorio operistico italiano e pubblicato da Ricordi nei primi anni Sessanta.

Il modello dei programmi è quello della tradizionale accademia vocale e strumentale, tuttavia si rilevano segni flebili ma persistenti di un certo riguardo

[16] *Gazzetta musicale di Napoli*, X, n. 45, 19.10.1862, p. 179.

[17] *Boccherini*, I, n. 8, 3.11.1862, p. 30.

nei confronti del pianoforte: fra romanze, arie e fantasie su motivi d'opera, le composizioni pianistiche originali iniziano fin dalle prime 'tornate' a insediarsi con una certa regolarità fra i brani di musica da camera, dando modo ai pianisti napoletani di far conoscere non solo la loro maestria, ma soprattutto un repertorio pianistico nuovo, sia dei periodi pre-classico, classico e romantico, sia degli autori contemporanei.

L'apertura ufficiale delle attività del circolo avviene domenica 23 agosto 1863, all'una del pomeriggio, nella sala al terzo piano al numero 6 di vico Bagnara al Mercatello. Il programma musicale che segue il discorso d'apertura tenuto da Bonamici prevede musica vocale e da camera di Schubert, Bottesini, Weber, Krakamp e dello stesso Bonamici, un programma aggiornatissimo ma con nessun pezzo per pianoforte solo. Negli appuntamenti successivi lo strumento comincia a fare limitate ma ripetute apparizioni: il 13 settembre il pianista Guglielmo Nacciarone chiude il lungo intrattenimento vocale e strumentale con il *Tema con variazioni* «classiche» in Mi maggiore di Handel,[18] il secondo e il terzo movimento della *Sonata* op. 2 n. 1 di Beethoven,[19] una *Fuga* in Mi minore di Nacciarone stesso.

Il 4 ottobre è invece Gustavo Tofano, giovane allievo di Siri, a eseguire il *Rondò capriccioso* op. 14 di Mendelssohn e il *Moto perpetuo* di Weber (evidentemente molto caro al suo maestro), mentre l'8 novembre successivo Siri esegue due pezzi di sua composizione: *La corsa del beduino* e *La danzatrice araba*.

La scelta dei pezzi è indice di un orientamento che abbraccia molteplici tendenze: il consolidarsi della proposta di musica originale per pianoforte solo, lontana dal mondo del melodramma; la diffusione del grande repertorio pianistico europeo, dei suoi stili in diverse epoche (è sintomatico che queste prime scelte tocchino sia il periodo pre-classico che quello classico e romantico);

[18] *Il fabbro armonioso* tratto dalla *Suite* in Mi maggiore HWV430.

[19] Non è specificato se l'op. 2 n. 1 o l'op. 57.

l'intento di dare spazio ai compositori italiani contemporanei. Quest'ultima propensione trova conferma nei concorsi di composizione per un pezzo pianistico originale, il primo dei quali è istituito dai fratelli Clausetti e annunciato nella seconda tornata del circolo, il 4 ottobre 1863. Tale concorso si ripete anche negli anni successivi, e sappiamo inoltre che la forma richiesta per l'edizione 1865 è quella di una «Melodia facile e breve di seconda forza».[20] In quell'anno la commissione giudicatrice è composta da Siri, Russo e Salvatore Giannini, e assegna il primo premio a Claudio Conti del Sannio, che convince la giuria grazie a una melodia «bella, spontanea e ben condotta».[21] Benché il concorso sia uno strumento ottimale per attirare i giovani nell'orbita del pianoforte, non si riscontra tuttavia una partecipazione adeguata: a quello di esecuzione al pianoforte tenutosi nel mese di aprile 1866 si iscrivono due soli concorrenti: Francesco Siri e Gustavo Tofano. La commissione è composta da Cerimele (presidente), Luigi Albanesi, Fischetti e Giannini. Sono estratti a sorte («escono dal bussolo») lo *Studio* n. 64 di Clementi e la *Fuga* n. 20 del primo libro di Bach. Il premio viene assegnato ad entrambi ex aequo.[22]

Per tornare ai programmi dei concerti sembra quasi che Bonamici, forte di una consolidata esperienza organizzativa derivante dal suo precedente impiego di segretario alla direzione del Conservatorio San Pietro a Majella, tenti di favorire un mutamento dei tradizionali programmi procedendo gradualmente, e facendo anzi attenzione a non scostarsi troppo dal gusto corrente. Inoltre, tiene anche viva l'attività del circolo con un'offerta culturale su più fronti: i programmi delle tornate del Circolo Bonamici prevedono, infatti, non solo musiche vocali e strumentali di autori, generi e natura assai vari, ma anche letture di verbali delle

[20] Indicazione del livello tecnico che sta a indicare una composizione di difficoltà media. La gradazione è infatti crescente dalla terza alla prima forza. Bonamici distingue anche fra prima forza difficile, prima forza facile e così via.

[21] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 3, 15.1.1865, p. 33.

[22] *Monitore del Circolo Bonamici*, II, n. 16, 29.4.1866, p. 180.

riunioni, elezioni di membri delle commissioni dei concorsi, comunicazioni di notizie, letture di passi letterari, discorsi sulla musica, declamazioni di testi relativi ai brani eseguiti, ecc..

Benché ancora molto frammentari i programmi di Bonamici rappresentano un piccolo passo avanti rispetto alle miscellanee di pezzi ed autori allestite per le serate nei salotti borghesi. Confrontando le interminabili 'liste della spesa' simili a quella di casa Fischetti riportata nel capitolo precedente, con i programmi delle tornate del circolo, si avverte come, pur non discostandosi dal modello 'miscellaneo', Bonamici operi delle piccole ed accorte trasformazioni: innanzitutto riduce a dimensioni più ragionevoli l'estensione delle tornate, e poi colloca con regolarità qualche pezzo pianistico originale nei programmi, affidandone l'esecuzione in buona misura a giovani leve, ma talora anche a interpreti di tutto rispetto.

Le interessanti premesse non danno però luogo negli anni successivi a sviluppi particolarmente significativi, e il ruolo dei brani per pianoforte rimane, nella pratica, quello di apertura della tornata o di intermezzo/diversione a metà circa dell'intrattenimento; è però degno di nota il fatto che, benché in numero non superiore a uno o al massimo due per concerto, i pezzi pianistici siano presenti in quasi tutti i programmi, e divengano quindi una componente distinta e costante, favorendo una migliore conoscenza dello strumento fra il pubblico.

Dall'8 novembre 1863 l'attività del circolo si sposta nella Gran sala di Monteoliveto, e dal 1° gennaio 1865 il circolo dà vita ad un suo organo ufficiale, il *Monitore del Circolo Bonamici*, grazie al quale si possono conoscere molti dei pezzi eseguiti e spesso anche le valutazioni del pubblico.

Fra i pezzi pianistici si trovano sempre alcune fantasie su temi d'opera, testimoni di quel gusto 'stantìo' dell'accademia tradizionale che sembra andare verso una fase di irrefrenabile decadenza. In altre occasioni si consolidano anche i segni del nuovo indirizzo, ancora oscillante fra le nuove composizioni originali dei pianisti italiani e il migliore repertorio europeo.

La produzione nazionale contemporanea che il pubblico delle tornate del Circolo Bonamici ha modo di sentire nei primi anni di vita del sodalizio comprende i seguenti pezzi: la *Ridda fantastica* di Michele Carlo Caputo, pezzo caratteristico eseguito da lui stesso il 10 gennaio 1864; la seconda *Mazurka di concerto* di Paolo Serrao (23 luglio 1865, Eduardo Cimmino); il valzer cantabile *Primo pensiero* del tredicenne Rendano, all'epoca allievo di Giorgio Miceli (25 novembre 1866, Rendano);[23] lo studio-capriccio *La fille de l'air* di Adolfo Fumagalli (12 dicembre 1865, Alfonso Rizzo, allievo di Caputo); la fantasia-notturno *Ricordi patrii* di Rendano (28 gennaio 1866, Rendano); le 'illustrazioni drammatico musicali' per pianoforte a quattro mani di Cesare San-Fiorenzo intitolate *La divina commedia*, eseguite il 15 maggio 1865 in una tornata interamente dedicata a Dante Alighieri: interpreti delle tre sezioni (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) sono allievi di pianoforte con i loro insegnanti, e rispettivamente Alfonso Rizzo e il suo maestro Caputo, Checchina Spasiano e il suo maestro Bonamici, Adelaide Vigliarolo e Concettina Falanga (allieve di Bonamici). Il *Monitore* riferisce di un grande successo, di «applausi al comparire, bravo, applausi e due chiamate, la seconda delle quali in unione del loro maestro».[24]

Il breve elenco ci mostra una scelta piuttosto limitata, all'interno della quale si rivelano particolarmente interessanti, come già notò Pannain,[25] le composizioni di San-Fiorenzo ispirate a Dante. È evidente che stenta ad affermarsi la consuetudine di inserire abitualmente in programma pezzi per pianoforte, ancora considerati una delle componenti del polittico dell'accademia vocale e strumentale, e forse la meno attraente.

Di grande interesse, benché anche qui di esigua consistenza, la scelta dei brani

[23] Questo concerto doveva essere eseguito il 12 novembre 1865 ma la tornata viene rinviata al 25.

[24] *Monitore del Circolo Bonamici*, 1865 p. 236.

[25] Cfr. G. Pannain, *Ottocento musicale italiano*, pp. 130-131.

del repertorio settecentesco (già evidenziata dal *Fabbro armonioso* di Handel inserito in uno dei primi programmi), repertorio che proviene in più casi dal primo volume dell'*Arte antica e moderna*, edito solo qualche anno prima: la circolazione della preziosissima pubblicazione di Ricordi cominciava a incidere nelle consuetudini concertistiche del tempo. Cesare Rossi esegue il 23 aprile 1865 (con replica il 15 giugno), tre dei sei brani di Couperin inclusi in quel volume: i rondò *Soeur Monique*, *Le Dodo ou l'Amour au berceau*, e *La bandoline*. Questo interesse molto attuale verso lo stile del barocco francese suscita l'ammirazione del giovane Federico Idomeneo Polidoro, pianista e musicologo, già a soli vent'anni collaboratore stabile del *Monitore*, che ha l'incarico di presentare al pubblico i brani di quel concerto. Ignorando tutto il resto, Polidoro si sofferma e si dilunga in un'interessante (benché non particolarmente approfondita) analisi delle tre composizioni di Couperin.

> La prima, *Soeur Monique*, è un Rondò dove campeggia una cara melodia, soverchiamente adorna di fioriture: ciò che costituisce il genere di quest'autore e dà alle composizioni di lui una tinta di vaga monotonia. Scritta in Fa è svolta per trenta battute, intermezzate da un *agitato* fatto a sestine di semicrome sul quarto grado e dalla parte del basso; l'agitato è ripreso dipoi con lo stesso movimento nel quarto grado e dalla parte del violino. Segue la ripresa della prima melodia e così ha termine.
>
> La seconda composizione: *Le Dodo ou l'Amour au berceau*, spira in tutto specialmente nel minore una serenità, una calma, una melanconia e tinte e gradazioni abbastanza caratteristiche. La brevità e l'eleganza sono pregi che non debbono al certo qui passare inosservati.
>
> La terza fra le composizioni del Couperin è la *Bandoline*, e non già *Les Papillons* come per isbaglio s'è annunziato. Il pensiero è geniale e la melodia ritiene di tutta quella vivezza, quel brio e quell'anima che caratterizzano il tipo dello *Scherzo* ne' trii e ne' quartetti che sono seguiti poi. La frase principale è trattata dapprima nel modo di La, quindi vien rivoltata in quello di Do e procede per un bel *crescendo*, cui fa seguito una piccola maniera di fuga dopo di che ripiglia l'idea predominante che produce il più gradito effetto.

> Questì è quanto di classico strumentale sarà sottoposto alla generale considerazione, dal nostro Sodalizio sempre intento a ricordare le opere di quanti giustamente han contribuito ad accrescer lustro all'arte. La novità del genere ed il nome dell'autore sono talmente importanti che qualunque, ancorché poche attinenze si abbia coll'arte musicale, non può ristarsi dal meditarli attentamente, ed io questa vigile ed accurata attenzione domando a quanti eminenti professori ed amatori della divina arte de' suoni trovansi qui radunati.[26]

La prolusione conferma l'eccezionalità del programma, e rivela nel giovane musicista un atteggiamento critico particolarmente arguto, notevole per l'epoca, attento a chiarire più gli aspetti formali e stilistici dei brani che l'effetto emotivo che essi suscitano nell'ascoltatore, com'era invece più frequente per lo stile giornalistico dell'epoca. Polidoro porta l'attenzione sulla tonalità, sugli sviluppi, sulle riprese tematiche e sulle fioriture, parla del modo di trattare le frasi e di costruire i brani, sottolinea infine la novità e l'importanza per professori ed amatori di conoscere e meditare su questa musica. È quasi una sorta di 'manifesto' che il colto musicista espone al pubblico, è anche un segno dell'impegno del circolo a contribuire al rinnovamento del gusto, e benché non venga in alcun modo evidenziato il ruolo del repertorio pianistico nel percorso intrapreso, è indubbio che lo strumento si stia emancipando e stia lentamente affermando la sua capacità di reggere autonomamente il carico di una grande opera d'arte. Stando al resoconto del *Monitore*, l'esecuzione dei brani di Couperin è accolta da «continui bravo, applausi e chiamate»,[27] e dimostra che l'interprete vince la sua sfida contro la diffusa diffidenza del pubblico dell'epoca verso la musica 'classica'.

Nelle altre tornate del circolo fa una fugace apparizione il Settecento italiano, con la *Fuga del gatto* di Scarlatti (ovvero la *Sonata* K30 in Sol minore) eseguita il 14 febbraio 1864 dal ventiduenne Costantino Palumbo. Un altro brano del

[26] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 24, 18.6.1865, pp. 275-276.

[27] *Ibidem*.

repertorio classico tedesco è la polacca *La bella capricciosa* di Hummel (eseguita il 10 aprile 1864 da Lisa Ciccodicola allieva di Giuseppe Carcaterra) mentre il pianismo romantico fa sentire la sua voce grazie al *Secondo capriccio* di Mendelssohn (eseguito da Giovanni Vignolo, allievo di Luigi Lanza, il 23 aprile 1865) e allo *Studio* in La minore op. 25 di Chopin, eseguito (forse in prima italiana) il 23 luglio 1865 da Elisa Mollica allieva di Ferdinando Valente.[28] I resoconti del *Monitore* riferiscono dell'ottima accoglienza che il pubblico riserva a questo repertorio, confermata dai 'bravo', dagli applausi e dalle ripetute chiamate ottenuti da Giovanni Vignolo con il *Capriccio* di Mendelssohn.[29]

Alla programmazione delle tornate ufficiali del circolo, si affiancano numerosi altri trattenimenti musicali organizzati dai soci nella sala di Monteoliveto (concessa frequentemente in affitto o in prestito) o nelle case private. Queste manifestazioni ribadiscono le tendenze desunte in precedenza, e in particolar modo la presenza sempre più regolare di uno o due brani per pianoforte, distribuiti ancora fra pezzi di derivazione operistica (che mantengono una certa supremazia), e pezzi originali.

I pezzi pianistici del repertorio classico e romantico iniziano a comparire anche nelle riunioni private, che evolvono quindi verso una più moderna appropriazione delle forme musicali più elevate, e abbandonano le imitazioni dei successi operistici. Nel corso di una serata indetta l'8 dicembre 1865 per festeggiare l'onomastico di Elisa Mollica, «i pezzi che maggiormente conseguirono il plauso dell'eletta compagnia furono *La Harpe éolienne* composizione caratteristica per P. F. [di Kalkbrenner] eseguita dalla stessa festeggiata, e le variazioni di Schuloff sul *Carnevale di Venezia* eseguite parimenti sul piano dalla sign. Dattino»; [...].[30] E sempre dai salotti privati arrivano i primi segnali della predilezione per Chopin: il *Monitore del Circolo*

[28] Professore al Regio Collegio di musica di Napoli.

[29] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 17, 30.4.1864, p. 203.

[30] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 49, 21.12.1865, p. 580.

Bonamici si pregia di rilevare come nella cerchia dei suoi soci vi siano ottimi interpreti di 'quel genere classico'.

> La nostra Socia Ordinaria Signora Principessa di Cellamare allieva del M°. Michelangelo Russo anche nostro Socio ordinario, suonò sere sono in casa Creven, un *Impromptu* in Do diesis minore, opera postuma di Chopin, ed un valzer dello stesso autore nel medesimo modo. In entrambi questi pezzi la Cellamare riscosse fragorosi applausi per la maniera con cui aveva interpretato quel genere classico.[31]

Ancora modesta, in queste riunioni, pare la presenza della musica degli autori italiani dell'epoca: c'è traccia soltanto di due brani di Adolfo Fumagalli (*Nenna* e *Tarantella* eseguiti il 2 febbraio 1865 da Lanzilli), di uno di Coop (*Pensiero lugubre,* eseguito il 7 agosto 1865 dalla convittrice Enrichetta Garofalo, nel corso del saggio della scuola corale di Carlo Scalisi),[32] di tre di Vignolo (*Polka*, eseguita da Luigi Lanza; *Tarantella*, *Variazioni su motivi nazionali* eseguiti dall'autore nell'agosto 1865).[33]

Le occasioni in cui si inverte nettamente il rapporto fra musica vocale e da camera da un lato e musica pianistica dall'altro, sono gli intrattenimenti organizzati dai pianisti in casa propria o in sale prese in affitto. In questi luoghi più elitari si nota una netta prevalenza dei pezzi per pianoforte e si crea quindi l'opportunità di presentare un repertorio più ampio. I programmi delle serate, specie di quelle organizzate dai pianisti della vecchia generazione, sono però ancora fortemente condizionati dal gusto *demodé* della fantasia su temi d'opera, genere che a metà degli anni sessanta conserva ancora molti estimatori. Un caso emblematico è la serata musicale tenutasi il 10 dicembre 1865 in casa di Cerimele, compositore napoletano, all'epoca vicino ai sessant'anni, più che prolifico autore di trascrizioni e parafrasi di temi d'opera. Nel programma del suo intrattenimento il compositore sfoggia i suoi 'gioielli di famiglia', da un lato

[31] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 3, 15.1.1865, p. 42.

[32] *Monitore del Circolo Bonamici*, 1865, p. 370.

[33] *Monitore del Circolo Bonamici*, 1865, p. 381.

perché prendono parte all'esecuzione anche i suoi due figli Giulia ed Ernesto, entrambi pianisti; dall'altro perché nei sedici pezzi che compongono il programma (sul modello di Fischetti), accanto a un paio di arie di Donizetti, alla riduzione per due pianoforti a otto mani della *Sinfonia* del *Guglielmo Tell* di Rossini, e a poco altro, Cerimele colloca quattro sue fantasie per pianoforte a quattro mani (su *Marta*, *Forza del destino*, *Profeta* e *Trovatore*), il suo *Gran duetto* su *Barbiere di Siviglia* per due pianoforti a quattro mani, e una *Fantasia sul Poliuto* di Curti, eseguita dall'autore.

Eppure, anche in questo 'canto del cigno' del «triste dominio di queste forme parassitarie»[34] c'è posto per qualche pezzo originale per pianoforte solo: la fantasia *Il sogno* di F. Fortini, eseguita dall'autore, la *Fantasia* di Lysberg eseguita da Gennaro Di Napoli, e alla fine due composizioni del padrone di casa, una *Melodia variata* eseguita da lui stesso, e un galop dal titolo *Il primo dell'anno*, eseguito da Di Napoli.

Il Circolo Bonamici chiude nel 1867, dopo quattro anni di intensa e proficua attività, non senza lasciare un segno in città grazie alle numerose iniziative realizzate e anche alla qualità e ricchezza delle idee messe in campo, fra le quali il Primo congresso musicale italiano nel 1864.

SOCIETÀ FILARMONICA

Nello stesso anno in cui cessa l'attività del Circolo Bonamici sorge in città una nuova istituzione, la Società Filarmonica, voluta e gestita da ventun esponenti dell'aristocrazia napoletana che proporranno periodicamente musica orchestrale, corale, vocale e strumentale. Appare evidente dai programmi della società che la maggior parte dello spazio viene riservata alla musica vocale di derivazione operistica, tuttavia l'organismo contribuisce in parte a transitare lo strumentalismo napoletano verso una fase più avanzata, in direzione di un

[34] L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte*, Torino, Bocca, 1907, p. 182.

allineamento con le moderne tendenze europee.[35]

Nei programmi reperiti le composizioni per pianoforte occupano poco più del cinque per cento del totale dei pezzi eseguiti, e l'inclusione dello strumento negli intrattenimenti della società segue solitamente il modello dell'accademia, con i pezzi pianistici inseriti fra altre composizioni vocali e da camera; pertanto, la programmazione è interessante specialmente per il repertorio proposto, che registra un sensibile e significativo ampliamento, in particolare a partire dalla metà degli anni Settanta.

Nei primi anni di attività è ancora abbastanza nutrito il comparto delle fantasie su temi d'opera, nelle quali si distinguono compositori napoletani come Nacciarone[36] e Cerimele,[37] ma anche Thalberg[38] e altri meno noti come Luigi Albanesi,[39] o stranieri come Prudent.[40] Perfino il giovane Martucci all'inizio della carriera non sfugge al gusto della musica di derivazione operistica e il 30 dicembre 1872 esegue con la signorina Gregor Fumaroli la *Fantasia* a due

[35] Sull'attività della Società Filarmonica di Napoli si veda P. Maione – F. Seller, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria tra società e accademie*, in *Accademie e Società Filarmoniche: Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica, 1998, pp. 341-368. I programmi dal 1868 al 1879 sono incollati nei fogli di un registro conservato presso la biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

[36] *Fantasia sul Padron de Ploërmel* eseguita da lui stesso il 30.12.1868.

[37] *Sinfonia della Schiava Saracena* di Mercadante variata per due pianoforti a otto mani, eseguita dalle Signorine Cajanello e Folgori, dal Marchese Filiasi e dal Cav. Folgori 21.12.1871.

[38] *Gran Fantasia* sulla *Sonnambula* di Bellini, 21.12.1871, eseguita da Ciccodicola; *Gran Fantasia* sulla *Muta di Portici*, dalla signorina Gregor Fumaroli, 30.12.1872.

[39] Compositore romano allievo di Ernesto Coop. Nei programmi della Società Filarmonica si trovano sue composizioni: *Fantasia* sopra temi di Rossini per pianoforte a 4 mani eseguita con il figlio Carlo; *Rimembranze* della *Parisina* e *Studio-Bolero* eseguito il 16.9.1869.

[40] *Fantasia* sulla *Lucia di Lammermoor*, 31.3.1872, Filomena Valentini.

pianoforti sul *Don Giovanni* di Lysberg (pseudonimo di Carlo Samuele Bovy), pianista svizzero già allievo di Chopin, autore di composizioni pianistiche brillanti ricche di belle melodie.

Per quanto riguarda il repertorio emergente, nei programmi degli ultimi anni Sessanta si trova qualche interessante novità, come la comparsa di Mozart, il cui nome all'epoca si trova molto raramente, in particolare per quanto riguarda la produzione pianistica che non è ancora entrata nei programmi di concerto. Il 15 febbraio 1868 viene eseguita la *Marche Turque*, ma non si sa da chi e nemmeno con quale strumento perché nel programma non c'è alcuna indicazione di organico. Nella stessa occasione si trova anche il concerto per pianoforte e orchestra di Hummel (anche questo senza indicazione degli interpreti), che viene replicato il 31 dicembre 1869 (solo l'Adagio e il Finale) dalla Ciccodicola con orchestra diretta da Antonio Salvadore.

Le scelte sembrano sbilanciarsi decisamente verso la musica dell'Ottocento europeo, e confermano una preferenza piuttosto marcata per Chopin, del quale vengono eseguiti la *Polacca* in La bemolle maggiore, un *Notturno* e un *Preludio* (Cesi, 6 dicembre 1869 i primi due, 10 aprile 1874 il terzo), la *Grande Polonese brillante* (13 dicembre 1871, Tofano) e una *Ballade* (2 gennaio 1877, Holstein).

Dopo Chopin l'autore più eseguito è Mendelssohn, di cui vengono messi in programma il *Capriccio* in Mi minore (12 gennaio 1875, Martucci) e importanti composizioni per pianoforte e orchestra: *Concerto* in Sol minore, eseguito il 10 giugno 1869 da Palumbo con orchestra diretta da Giorgio Miceli e il 28 dicembre 1875 da Gilda Ruta, direttore De Giosa; e poi *Serenata* e *Allegro gioioso* eseguiti il 23 gennaio 1871 da Paolo Gonzales, direttore Pietro Paolo Salomè.

Nei programmi consultati compaiono nuovi pezzi di Schumann, lo *Slancio* eseguito da Cesi il 10 aprile 1874, e composizioni originali di Liszt, l'*Harmonie du soir* e le *Ricordanze* eseguite da Holstein il 2 gennaio 1877, e cominciano ad essere eseguiti anche altri autori di minor rilievo come Raff (*Polka di concerto,* Palumbo, 25 giugno 1870), Gottschalk (*Souvenir d'Andalousie*. *Caprice de*

concert, signorina Valentini, 31 marzo 1872), Hiller (*Impromptu*, Martucci, 20 gennaio 1876), Thalberg (*Ballade*, Ciccodicola, 31 dicembre 1869; *Fantasia*, Cesi, 10 aprile 1874); Alfonso Holstein, autore ed esecutore del valzer *Caprices des femmes* il 2 gennaio 1877.

Generalmente trascurata è invece la musica del Settecento, di cui troviamo solamente una *Sonata* in La maggiore di Scarlatti e un *Rondò* di Couperin, eseguiti dalla signorina Pitocco il 26 febbraio 1878.

La componente italiana è presente con una decina di pezzi, ed è caratterizzata dall'esclusiva presenza di compositori napoletani e dall'identificazione del compositore con l'interprete: non si rileva in questo contesto la consuetudine di eseguire brani contemporanei di altri compositori. Gli autori presenti sono Cesi, con la sua *Tarantella*, pezzo di concerto eseguito con orchestra diretta da Antonio Salvadore (6 dicembre 1869); Palumbo, con l'*Allegretto (quasi Marcia)* e la *Regata* eseguiti rispettivamente il 10 giugno 1869 e il 10 marzo 1870; Rendano (napoletano di adozione), con un non meglio specificato 'Solo' per pianoforte (7 marzo 1874); Gilda Ruta, con la sua *Galoppa di concerto* (28 dicembre 1875), e Tofano, con *Lidia e Laura* (Capriccio per pianoforte) eseguito il 13 dicembre 1871. Compare infine Martucci, con la seconda *Melodia* (12 gennaio 1875) il notturno *Souvenir de Milan* (20 gennaio 1876), e il primo tempo del *Concerto* in Re minore con orchestra diretta da Bottesini (12 marzo 1879).

Quanto agli esecutori, come s'è visto sono quasi tutti italiani, se non addirittura napoletani; i pochi stranieri che si esibiscono a Napoli destano molta curiosità e attirano il confronto dei critici con gli interpreti locali.

> Un pianista tedesco, il signor Leopoldo Lenz, venne a passare qui l'inverno e fecesi udire alla Società Filarmonica ed in molte sale dorate. Pareva che fosse voluto andar via senza esporsi al giudizio di uditori democratici e degli artisti, ma poi annunziò un concerto per la scorsa domenica. Fui de' primi ad andarvi; dopo il De Meyer nessun tedesco fecesi qui udire, e io aveva grand'interesse di assistere a una prova dove avrei potuto vagliare il primato pianistico germanico, e, poiché qui da alcuni anni abbiamo un'eletta schiera di concertisti di pianoforte, segnalare il

genere in che ciascuna scuola ha la palma.

Vi confesso che dopo aver udito il Lenz non sono in grado di poter fare ciò che aveva in mente. Il Lenz è molto inferiore alla fama che gli avevano fatta coloro che l'udirono in privati salotti. Suonò musica troppo nota e lasciò molti desideri vuoi dal lato della precisione, dell'accento, del gusto, vuoi dal lato della forza, dell'elasticità e dello slancio. Come quel figliolo d'un re di Grecia che donò tutto il suo al sovrano di Siria che gli aveva insegnato il modo di non essere scacciato da' suoi sudditi, io vo' tributare, per ragione di giustizia, quelle lodi che altre volte impartii all'insigne Palumbo, ai valorosi Cesi, De Crescenzo, Gonzales, i quali hanno luminosamente provato in molte accademie che in Napoli lo studio del pianoforte è in fiore, e che i concertisti di qui seguendo le classiche tradizioni nostre, facendo pro dell'ottimo che negli estrani trovasi, non hanno da temere il paragone de' valorosi che possano venir di là dai monti, e ridonsi de' mediocri.[41]

La severa recensione di Polidoro richiama l'attenzione non solo sull'ottimo livello raggiunto dai pianisti napoletani, che a suo parere non devono più temere il confronto con quelli tedeschi, ma soprattutto sul tipo di programma esibito: la frase «suonò musica troppo nota» è indice sia di facilità nel poter fare un confronto, che di quanto all'epoca fosse atteso ampliare gli orizzonti di ascolto con musica nuova. Purtroppo il programma del concerto non è ancora stato reperito, per cui non si può capire bene quale sia questa musica 'troppo nota', ma rimane indubbio che in questi anni il sostanziale recupero del repertorio classico prima trascurato sia un obiettivo ormai conseguito.

THALBERG, CESI, MARTUCCI

I tentativi di rinnovamento ancora abbozzati nel primo decennio postunitario giungono a una più sensibile maturazione negli anni Settanta, in cui si registrano non solo la nascita di organismi più solidi e strutturati come la Società del quartetto, ma anche una maggior consapevolezza della strada da percorrere per conseguire l'obiettivo della conquista di uno spazio per la musica da camera sia a

[41] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 22, 1.6.1873, p. 176, firmato Acuto.

livello di programmazione che di ricezione.

Fra i fattori determinanti per la crescita e lo sviluppo delle scelte musicali e del gusto del pubblico in questa direzione c'è sicuramente «il migliorato impulso culturale conferito dal Cesi al Conservatorio dal 1866».[42] L'importanza fondamentale della figura di Cesi a Napoli si misura non solo con la qualità superiore delle sue interpretazioni pianistiche, ma anche con il grande numero di ottimi allievi che egli forma in conservatorio, fra cui, oltre a Martucci, si devono nominare Viscardi, Barbieri, Rivela, Floridia, Napoleone e Sigismondo Cesi (figlio di Beniamino), Marciano, quasi tutti protagonisti attivi della vita musicale napoletana dei decenni successivi. Cesi è anche attivo in qualità di ideatore ed esecutore di programmi musicali negli anni in cui collabora con Martucci nella Società del quartetto di Napoli, prima di partire per Pietroburgo. Dopo Cesi e Martucci, l'insegnamento pianistico nel Conservatorio viene impartito da valentissimi docenti che tengono alto il livello della scuola napoletana per vari decenni, come Palumbo, Simonetti, Rendano, Vincenzo Romaniello, Rossomandi e Longo.

Si deve però fare un piccolo passo indietro nell'albero genealogico della scuola pianistica napoletana, e riconoscere un ruolo fondamentale a Sigmund Thalberg, pianista austriaco che si stabilisce a Posillipo nel 1864. Nelle serate musicali che Thalberg offre nelle sue dimore napoletane – la casa di Posillipo e quella sulla collina di Pizzofalcone – il musicista non si limita a meravigliare i suoi ascoltatori con le sue acrobatiche fantasie su temi d'opera, ma inizia il pubblico napoletano alle sonate di Mozart, Clementi e Beethoven, che esegue per lo più in intrattenimenti privati per un uditorio selezionato. Quest'opera di 'iniziazione' del pubblico si congiunge all'importante attività didattica, rivolta soprattutto al prediletto Cesi ma anche ad altri giovani pianisti come Rendano e Palumbo. A Napoli Thalberg pubblica due importanti lavori, *Le soirées de Posillipo* e *L'art du chant appliqué au piano*, che influiscono in modo

[42] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 166.

determinante sul rinnovamento della tecnica esecutiva e sul modo di concepire il pianoforte in concerto. In un solo decennio trascorso a Posillipo, fra tournée di concerti e incombenze legate alla sua passione per la viticoltura, Thalberg dà al pianismo napoletano un'impronta di cui rimane traccia indelebile.

Grazie al suo impegno il pianoforte conquista un ruolo nella musica strumentale in città, e si fortifica sia con la presenza di un maggior numero di pezzi 'a solo' nei programmi, sia con l'ampliamento del repertorio pianistico dei concertisti, specialmente in direzione degli autori europei, ma anche, in parte, di italiani contemporanei. La progressiva emancipazione si percepisce prendendo visione di un programma o leggendo le critiche di un concerto.

> Ci giungono liete notizie d'un'accademia data dal pianista Pasquale Clemente, il giorno 6 gennaio [1870]. Egli eseguì la *Grande Polonese* di Chopin, il *Pezzo di concerto* di Weber, e la *Campanella di Paganini* di Liszt, coll'accento proprio a quel genere di musica, e si mostrò non solo pianista eccellente e sicuro, ma interprete fedelissimo di quei grandi compositori. [...] L'uditorio applaudì spesso e lungamente.[43]

Tre brani di tale entità riuniti in un solo concerto sarebbero stati inconcepibili solo qualche anno prima, e segnano quasi un momento di svolta verso la piena af autonomia del pianoforte. Se qui si deve notare che in programma ci sono soltanto autori stranieri, in altre manifestazioni si dà più spazio alla musica italiana, particolarmente apprezzata e messa in rilievo da chi, come il solito Polidoro, comprende la necessità di sostenere la produzione nazionale contemporanea.

> E insieme col Braga brillò Palumbo, eccelso e primo fra i pianisti di qui, e le cui composizioni hanno qualche cosa di straordinario che staccasi dal comune di tutti gli altri fabbri di musica strumentale. Sono ispirazioni dettate da una mente ardita e vivace, ora scintillanti e fantastiche, ora piene di una profonda filosofia. Egli eseguì un galop, splendido componimento, in cui non saprei se sia più da commendarsi la

[43] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 5, 30.1.1870, p. 42.

> venustà dei modi, o l'originalità del pensiero. Gliene fu chiesta la replica ed egli eseguì invece una sua trascrizione sui *Lombardi*. Come il pubblico dell'affollatissima sala non istancossi così presto dall'applaudire questi due insigni artisti, *primi inter pares*, così io non mi stancherei mai di encomiarli.[44]

Naturalmente le vecchie consuetudini si protraggono per buona parte degli anni Settanta, tanto che anche il giovane Martucci, nelle sue prime accademie napoletane effettuate dopo i tre anni di studio con Cesi al Conservatorio di Napoli, divide il concerto con altri strumentisti e include in programma vari pezzi di derivazione operistica; il 29 ottobre 1871, al Teatro Filarmonico, esegue una *Fantasia sulla Norma* di Thalberg per due pianoforti (eseguita con la sorella Teresina), una di Liszt su una *Tarantella* di Rossini e una di sua composizione sulla *Forza del destino* di Verdi, mentre il 23 febbraio 1873, nella sala del Collegio de' Nobili, esegue il *Duetto per 2 piano-forti nell'opera Guillaume Tell di Rossini* di Cesi (eseguito assieme al suo maestro), e la trascrizione per pianoforte della romanza «Quando a te lieta», dal *Faust* di Gounod. In quest'ultimo concerto Martucci esegue due pezzi originali per pianoforte, uno di sua composizione, la *Mazurka di concerto*, e uno di Thalberg, la *Tarantella* in Do minore.

Questi primi segnali, ancora parziali, del nuovo modo di concepire il concerto per pianoforte, evolveranno molto rapidamente nei successivi concerti martucciani; solo un anno e mezzo dopo, il 20 novembre 1874, il pianista propone nella sala dell'Hotel de la Ville in Riviera Chiaia un programma di ben altro tenore, eseguendo (probabilmente per la prima volta a Napoli) la *Sonata* op. 53 di Beethoven, oltre ad altri pezzi per pianoforte di Field, Mendelssohn, Chopin, Schumann e Liszt; in altri concerti napoletani di quei mesi (sempre con altri musicisti), esegue il secondo *Scherzo* di *Chopin,* musica di Rubinstein, Mendelssohn, Thalberg, e due anni dopo, ancora nella sala dell'Ex Collegio dei Nobili, si presenta al pubblico con un programma in buona parte pianistico:

[44] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 10, 10.3.1872, p. 82.

1.	
Mercadante	*Il lamento del bardo* (Sinfonia per orchestra)
2.	
Beethoven	*Sonata* in La maggiore per pianoforte e violino
3.	
Martucci	*Passione* (Romanza) n. 3
	Fughetta a due parti
	Capriccio in forma di studio
	Capriccio di concerto
4.	
Chopin	*Notturno* in Fa diesis maggiore
Rendano	*Feuilles d'Album* op. 16 n. 1
Liszt	*Studio di concerto* n. 2
Rubinstein	*Studio* dell'op. 23
5.	
Henselt	*Concerto* per pianoforte e orchestra in Fa minore (Largo e Primo tempo)[45]

È evidente che il ventenne Martucci, dopo due anni di viaggi per concerti a Milano, Londra e Dublino ha finalmente sposato la causa del rinnovamento del gusto e del repertorio, e si propone come alfiere del riscatto del pianoforte. In concerto propone una tipologia di programma abbastanza varia ma riconducibile al modello con pezzo cameristico in apertura, una sezione per pianoforte solo al centro e un pezzo per pianoforte e orchestra in chiusura. Martucci si esibisce con il violinista Salvatore Pinto e l'orchestra diretta da Giuseppe Dell'Orefice, e il pianoforte in questo concerto è protagonista di tre sezioni su cinque del programma: compaiono i grandi nomi del pianismo europeo (Chopin, Liszt, Rubinstein); ci sono pezzi originali di autori italiani (lui stesso e Rendano); non ci sono più brani di derivazione operistica. Martucci ottiene un ottimo successo e deve bissare due pezzi suoi (*Passione* e *Capriccio in forma di Studio*) e quello di

[45] Programma del concerto dell'11 febbraio 1876 alla Sala nell'ex Collegio de' nobili al vico Nilo. Biblioteca del conservatorio di Napoli, colloc. Programmi MISC. NA47 (1876.1).

Rendano, a riprova del momento favorevole ai compositori contemporanei.

La linea di proporre gli autori classici e romantici e al tempo stesso la produzione italiana contemporanea si afferma negli anni Settanta. Nel concerto che il giovane pianista Umberto Mazzone dà il 3 aprile 1876 nella sala dell'ex Collegio de' nobili al vico Nilo sono inclusi il *Notturno* n. 9 di Chopin, la romanza senza parole *La Fileuse* di Mendelssohn, la melodia *L'addio* di Golinelli, *Spirito folletto* di Adolfo Fumagalli, il *Concerto* op. 11 di Weber e il *Rondò brillante* di Herz, con orchestra diretta da Catello Porro. Il resto del programma è costituito di pezzi orchestrali.

Il panorama di iniziative musicali a Napoli è talmente ricco e dinamico che risulta molto impegnativo dar conto nel dettaglio di un'attività diffusissima e talvolta frammentaria, in cui il pianoforte si inserisce con le modalità più varie. Si possono però cogliere alcuni episodi significativi che inquadrano qualche aspetto particolare dell'evoluzione in atto, come ad esempio l'interessante recensione di Polidoro a una mattinata tenutasi il 3 marzo 1872 in casa Clausetti,[46] in cui si esibiscono tre talentuosi allievi di Palumbo: Colelli, De Crescenzo e Gonzales.

> Il Clausetti ci offerse domenica la terza mattinata che riusciva brillante per la varietà della musica, e pel scelto uditorio; v'erano inglesi, tedeschi, rumeni, russi, e la nostra sala parve angusta, tanto fu il numero degli intervenuti.
>
> La musica strumentale ebbe la preferenza e udimmo la sinfonia dell'opera *La stella del nord* [di Meyerbeer] ridotta per due pianoforti a quattro mani ciascuno, la *Serenata* e l'*Allegro giocoso* per pianoforte del Mendelssohn, il *Valzer* del *Faust* trascritto dal Liszt, il gran duetto per due pianoforti sulla *Leonora* del Serrao, ed il *Bolero* del Bazzini per violino.
>
> Applaudii di cuore tre giovani pianisti di fiorentissima abilità, il Colelli, il De Crescenzo ed il Gonzales ancora più valoroso degli altri due. Costantino Palumbo ha dato un grand'impulso e una nuova spinta alla scuola pianistica napoletana. Di

[46] Pietro e Lorenzo Clausetti erano i titolari di uno Stabilimento musicale con sede di fronte al Teatro San Carlo, ceduto a Casa Ricordi negli anni Sessanta.

> lui il Colelli e il De Crescenzo ritraggono la vigoria di colorito e la castigata nitidezza di meccanismo; di lui il Gonzales riproduce quel sentimento spontaneo, sovrabbondante, italiano, quella precisione severa di tasti e di volate le quali doti accoppiate ad un'energia rara ed alta agilità formano un artista destinato ad emulare i migliori.[47]

I concerti Clausetti sono uno dei tanti punti di riferimento della musica strumentale a Napoli, e in particolare un centro di promozione delle edizioni Ricordi, di cui Clausetti è rappresentante in città. Dal 1870 al 1892 il commerciante organizza quattro concerti all'anno (che si svolgono prima in casa propria, poi al Circolo del commercio e infine nel negozio Ricordi) che hanno la funzione di presentare al pubblico «i giovani artisti napoletani emergenti, in particolare pianisti allievi delle scuole di Cesi e Palumbo. Le composizioni eseguite nei concerti di Clausetti erano quasi esclusivamente composizioni edite da Ricordi: questi concerti quindi assumevano anche un ruolo promozionale della produzione editoriale».[48]

Relativamente all'intrattenimento vero e proprio, secondo quanto riferisce Polidoro, notiamo che il pubblico dei concerti di musica strumentale è spesso composto da uditori stranieri più che italiani, come accade anche a Roma, confermando sia la perdurante difficoltà di attirare i nostri connazionali fuori dell'orbita della musica teatrale che il maggior favore della musica d'oltralpe a scapito di quella italiana. Quanto all'esecuzione, Polidoro ribadisce con forza il valore della scuola pianistica di Palumbo e loda la fiorentissima abilità dei tre discepoli. Non si dilunga sui brani in programma, di cui però cita i titoli uno per uno (cosa che non avviene sempre nelle recensioni), ma non manca di sottolineare che «la musica strumentale ebbe la preferenza», altra piccola conquista rispetto alla più frequentata musica vocale.

---

[47] *Gazzetta musicale di Milano,* XXVII, n. 10, 10.3.1872, p. 82.

[48] B. M. Antolini (a cura di), *Dizionario degli editori musicali 1750-1930*, Pisa, ETS, 2000, pp. 30-31.

In un'altra mattinata in casa Clausetti, Francesco Simonetti, pianista e compositore napoletano, esegue il suo pensiero di concerto in forma di mazurka *Ti perdei*, dove

> addimostrossi non solamente un suonatore che per l'ardimento, la grazia e la delicatezza, è da annoverarsi fra' primi, ma un compositore altresì di belle idee e giudiziosamente adattate allo strumento. Questo pezzo, e perché originale nel suo genere e pel come fu eseguito, meriterebbe un'apposita corrispondenza».[49]

Altri giovani pianisti che si esibiscono in casa Clausetti sono De Crescenzo, che esegue il primo tempo del secondo *Concerto* di Mendelssohn, Gennaro Bisaccia, che suona la *Gran fantasia di bravura del Profeta* di Fumagalli, e un giovane pianista, Palmieri «che voi già conoscete, una pianta di grande pianista» che ha nove anni e che nel 1873 esegue con molta precisione e con tanto squisito gusto un pezzo di Gottschalk, e *La Fata* di Palumbo.[50] Anche Martucci viene coinvolto nei Concerti Clausetti, e nel febbraio 1874 vi esegue un brano di Thalberg e tre sue composizioni: *Tempo di Mazurka*, *Capriccio* e *Studio di concerto*.

Di notevole significato per l'affermazione del pianoforte nel contesto cittadino è il concerto che tiene Cesi al Teatro filarmonico il 25 marzo 1872. Fra il *Quartetto* op. 47 per pianoforte e archi di Schumann e il *Settimino* op. 74 di Hummel il pianista esegue senza interruzione sei pezzi per pianoforte, realizzando uno dei primi esempi napoletani di programma misto dedicato in buona parte al suo strumento. Cesi esegue due sue trascrizioni (la *Romanza dell'opera Faust* op. 22 e un brano del *Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn) e un pezzo di sua composizione (*Musique, que me veux-tu?*, dai *Pensieri musicali* op. 25), la trascrizione di Liszt della quinta *Sinfonia* di Beethoven (l'*Andante*, lo *Scherzo* ed il *Finale*) e la *Fantasia sul Don Giovanni* di

[49] *Gazzetta musicale di Milano,* XXVII, n. 19, 12.5.1872, p. 160.

[50] *Gazzetta musicale di Milano,* XXVIII n. 4, 26.1.1873, p. 29.

Thalberg.[51] Secondo De Martino l'esibizione rappresenta uno «strappo alle convenzioni concertistiche tradizionali»,[52] sia per la 'virata' verso il repertorio classico-romantico sia per la presenza più consistente del consueto di pezzi pianistici che danno l'impressione di un passo decisivo verso il recital. A quanto riferisce Polidoro sulla *Gazzetta musicale di Milano* il pubblico non apprezza del tutto l'operazione, e trova «difettante di varietà» la scelta del pianista napoletano.

> Il Cesi suonò egli solo sei pezzi senza farli intermezzare da componimenti vocali. Non a tutti piacque questo nuovo sistema di accademie non per altro perché difettante di varietà. Dal programma che v'ho trascritto immaginerete di leggeri che solamente la stima che gode il giovane pianista, ed anche il grido del buon successo da lui riportato ultimamente a Roma, attirò sì numeroso uditorio. Il Cesi appagò le grandi aspettazioni; interpreta la musica classica con molta maestria ed è un pianista immensamente forte, immensamente agile.[53]

Grazie alla fama conquistata il pianista intensifica in quegli anni l'insegnamento e l'esecuzione del repertorio pianistico europeo, attirando verso di sé il disappunto di una parte del pubblico napoletano, «fra i più refrattari ad accettare le grandi opere della *Wiener Klassik* e della *Romantik*».[54] In particolare la stampa napoletana rileva che il pianista non prende in considerazione la musica italiana per eseguire solo musica estera, come avviene in un altro concerto tenuto il 9 gennaio 1874 al Teatro filarmonico, la cui critica lo rimprovera severamente per la sua scelta di repertorio.

> Il Cesi, ammeno di due sue piccole composizioni, suonò tutta musica estera. Ciò davvero non fu bello, ché mettere da banda la propria nazione e farla comparire

[51] Il programma è tratto dalla *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 13, 31.3.1872, p. 106, firmato Acuto.

[52] P. P. De Martino, *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, in *Napoli nobilissima*, quinta serie, vol. IX, fasc. III-IV, maggio-agosto 2008, p. 133.

[53] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 13, 31.3.1872, pp. 106-107, firmato Acuto.

[54] P. P. De Martino, *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, pp. 133-134.

così povera e negletta a petto di tutto il forestiere, duole per chi sente alta la dignità del proprio paese.[55]

L'aspetto più rilevante di questo commento consiste nel fatto che compaiano frasi come «propria nazione» e «dignità del proprio paese», perché indicano chiaramente che si va formando fra il pubblico e fra i critici musicali un riguardo particolare per la propria cultura musicale, che si può considerare una nuova coscienza nazionale.

Pur oggetto dei duri attacchi del periodico *Napoli musicale*, «organo della parte più retriva della platea cittadina»,[56] Cesi prosegue nel suo impegno fondando nel 1874 un suo circolo musicale che riveste un'importanza fondamentale nella divulgazione della musica pianistica. Benché in presenza di poche e frammentarie notizie, e in assenza dei programmi di concerto, si può asserire che il Circolo Cesi sia divenuto un centro indiscusso di rinnovamento del gusto pianistico, come rileva la *Gazzetta musicale di Milano* che mette in luce il primo, e più elementare effetto della serietà e del rigore di Cesi: la messa al bando delle fantasie d'opera.

Il circolo Cesi, lo dirò ancora una volta, è un'istituzione che fa onore al nostro paese. Un'altra considerazione da farsi è che nei programmi de' concerti che qui si danno è scomparsa quella musica futile, quelle arie più o meno variate che hanno lungamente fatto la nostra persecuzione.[57]

Ma è per iniziative ancor più pregevoli che il Circolo Cesi si guadagna un posto di rilievo nell'evoluzione del pianoforte in città; fra queste spiccano le prime esecuzioni a Napoli delle ultime sonate di Beethoven: l'op. 106 eseguita da lui stesso prima in forma privata al circolo e poi in altre due occasioni; un concerto pubblico alla sala Vega dell'Hotel Royal e la tornata del 31 dicembre

[55] *Napoli musicale*, VII, n. 5, 10.3.1874, p. 3.

[56] P. P. De Martino, *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, p. 134.

[57] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXIII, n. 52, 29.12.1878, p. 457.

1882 della Società del quartetto. Del concerto alla sala Vega il *Pungolo* riporta il programma integrale, un recital che pare una sorta di *tour de force* della tastiera, un'«imbandigione musicale di pantagrueliche dimensioni»[58] della durata di circa quattro ore, del tutto inconsueta e di ardua comprensione per le orecchie dell'epoca.

I.	
Cesi	*Studio in istile polifonico*
Couperin	*Les folies françaises ou les Dominos*: La Virginité, La Pudeur, L'Ardeur, L'Espérance, La Fidelité, La Coquetterie, Les jeux galants et les trésorières, Les Coucous bénévoles, La Jalousie taciturne, La Frénésie ou Le Désespoir.
Scarlatti	*Sonata*
Handel	*Gavotta variata*
Rameau	*I ciclopi al lavoro*
II.	
Beethoven	*Grande Sonata* op. 106 in Si bemolle
III.	
Saint-Saëns	*Minuetto dell'Orfeo di Gluck* (trascrizione)
Cesi	*Margherita dello Schubert* (trascrizione)
	Intermezzo della Mignon di Thomas (trascrizione)
Chopin	*Larghetto* del secondo *Concerto* op. 21
	Polacca op. 44
IV.	
Mendelssohn	*Scherzo dal Sommernachtstraum* (trascritto da Cesi)
Schumann	*Scene infantili* op. 15
Liszt	*Au bord d'une source*
Thalberg	*Gran fantasia sul Mosè di Rossini*

Nonostante l'autorevolezza di Cesi, il programma è evidentemente viziato da

[58] R. Di Benedetto, p. 215 *Beethoven a Napoli nell'ottocento*, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, V, n. 2, 1971.

uno strascico del vecchio gusto di assemblare quanti più autori e stili possibili, con una presenza ancora sostanziosa di trascrizioni e fantasie. Ci sono però le idee nuove ed attuali: un pezzo di propria composizione in apertura; una parte tutta dedicata agli autori barocchi, il classicismo, il romanticismo, e gli ultimi grandi Liszt e Thalberg. Ma il punto focale del concerto, quello attorno al quale sembra ruotare tutto il resto, è la *Grande Sonata* di Beethoven che, con i suoi quaranta minuti di musica, occupa l'intera seconda parte del programma. La rivista *Archivio musicale*, fondata da Cesi, dedica alla *Sonata* una recensione nella quale emerge il grande stupore (forse anche perplessità) del pubblico di fronte alla mole del capolavoro, e compaiono espressioni come «zenit del pensiero musicale», «regioni dell'infinito», «pensiero puro»,[59] che danno la sensazione dell'impossibilità di paragonare il vecchio e il nuovo modo di intendere lo strumento. Sembra rendersene conto il critico del *Martello*, che scrive che la sonata «lascia cento cubiti dietro di sé le più ardite composizioni dai più arditi avveniristi», elogiando poi con toni entusiastici l'esecuzione del Cesi; ma, come nota Di Benedetto nel suo saggio *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, a parte qualche altro cenno assai breve, come quello apparso nella *Patria* («nella Sonata in Si bemolle di Beethoven [Cesi] si è arrischiato e ha vinto») e quello pubblicato dal *Corriere del mattino* («fenomenale esecuzione»), nessun altro quotidiano, pur riferendo del concerto, fa la minima menzione della *Sonata*, mostrando palesemente l'indifferenza di parte della critica musicale napoletana. Al Circolo Cesi spettano anche le prime esecuzioni a Napoli dell'op. 110, eseguita da Viscardi e dell'op. 111 da Rossomandi.

Le tornate al circolo Cesi, che diviene una fucina di validissimi pianisti, sono seguite ed apprezzate dal pubblico e dalla stampa: il maestro si alterna con gli allievi Gonzales, Schipa, Galassi, De Vincenzo, Gullì, le signorine Bruno e Farneti, e molti altri ancora.

[59] *Archivio musicale*, I, 1882, p. 692.

> Il circolo Cesi. Nel dì 22 aprile tenne la quinta tornata musicale. Si eseguì musica di Mozart, Beethoven, Moscheles, Chopin; esecutori ne fecero i signori Narici, Albano, Dionesi, e le signorine Contaldi, Musche, Carlesino. Nel Circolo Cesi tutto è artistico, tutto squisito, sia come scelta della musica, sia come esecuzione.[60]

Ma l'anima dell'istituzione è naturalmente il maestro, che quando suona lascia senza parole dall'ammirazione.

> Vi mette in rivoluzione tutte le fibre del cuore, vi domina, vi affascina, vi carezza, vi percuote, è infine qualcosa che stordisce e che piace. Oh! Se piace![61]

Parallelamente all'attività del circolo, Cesi redige un importante periodico, *Archivio musicale*, che esce da gennaio 1882 a giugno 1884. La rivista non si occupa in particolare di questioni pianistiche, e si pone anzi l'ambizioso obiettivo di trattare di «estetica, acustica, storia, didattica e critica musicale, contrappunto, armonia, canto, strumentazione, biografie, bibliografie, arte contemporanea, controversie».[62] Tuttavia non mancano i riferimenti alla vita musicale napoletana e agli importanti sviluppi del pianismo in città, e fin dal primo numero viene descritta l'esecuzione da parte di un allievo di Cesi di due movimenti dell'*Appassionata* di Beethoven nel corso di una mattinata della Scuola Marchesi, sottolineando l'impostazione 'severa' della scuola riguardo all'interpretazione e alla tecnica:

> Grato giungerà ai lettori napoletani dell'*Archivio musicale* il sentire come a questa *Matinée* un giovane pianista partenopeo, di nome Michele Esposito, abbia ottenuto un vero trionfo, eseguendo in modo severo, servendosi cioè del meccanismo come 'mezzo' e non come 'scopo' dell'esecuzione, l'*Adagio* ed il *Finale* della *Sonata Appassionata* di Beethoven. L'illustre maestro Cesi può bene andar fiero di questo

[60] *La Musica*, IV, n. 9, 7.5.1883, p. 4.

[61] *La Musica*, II, n. 2, 20.1.1877, p. 2

[62] *Archivio musicale*, I, n. 1n 15.1.1882, frontespizio.

suo scolaro.[63]

Lo spoglio della rivista consente di ricostruire in parte i programmi del circolo, di cui trascriviamo un ultimo esempio: il 6 gennaio 1882 ha luogo la seconda tornata del settimo anno, che prevede l'esecuzione di due *Preludi e fughe* e l'*Ouverture 'Meeresstille'* per due pianoforti di Mendelssohn, la *Sonata* in Re di Mozart, il *Concerto* in Do minore di Bach per due pianoforti con accompagnamento di quartetto, l'ottava *Sinfonia* di Beethoven in riduzione per due pianoforti.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI NAPOLI

La fondazione della Società del quartetto di Napoli, che avviene nel 1878, rappresenta uno degli eventi più importanti del secondo Ottocento nella vita musicale della città, logico e naturale coronamento dell'intensa attività performativa e divulgativa svolta dai vari circoli e organismi sorti negli anni precedenti.[64] Quella di Napoli non è tra le prime società del quartetto in Italia e non è nemmeno una delle più durature; la sua attività inoltre non raggiunge la visibilità e la notorietà di altre istituzioni analoghe, nonostante un notevole prestigio conseguito grazie all'assoluta e costante eccellenza dei programmi e degli interpreti. Dedita principalmente alla musica da camera e al genere quartettistico in particolare, merita tuttavia a un certo interesse anche per ciò che promuove riguardo al pianoforte, in quanto per vari anni la sua attività è legata «alla fase ascendente delle carriere di due protagonisti della cultura musicale

[63] *Archivio Musicale*, 1, n. 1, 15.1.1882, p. 28, firmato Lynder.

[64] Per un'accurata ricostruzione dell'attività della Società del quartetto di Napoli, del contesto sociale e culturale cittadino e di tutti i programmi dei concerti realizzati, si veda P. P. De Martino, *La Società del quartetto di Napoli e il 'passaggio alla nuova cultura'*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia. Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, Trento, Filarchiv, Società filarmonica Trento, 2008, n. 8, pp.19-89.

italiana di fine secolo come Beniamino Cesi e Giuseppe Martucci».[65]

L'attività della società copre un arco di tempo di circa dodici anni, dal 26 gennaio 1879 al 19 aprile 1891, e si può suddividere in due fasi: la prima (1879-1886) contraddistinta dalla presenza costante di Cesi e Martucci, la seconda (1886-1991) animata da altri pianisti fra cui Palumbo e Romaniello.

Per le prime due annate i concerti della società si svolgono in una sala messa a disposizione dalla ditta di pianoforti Helzel, situata in riviera di Chiaia al numero 138, «un locale piuttosto piccolo e non particolarmente felice quanto ad acustica».[66] Dal terzo anno in poi la sede si sposta in un ambiente più ampio nel rione Principe Amedeo, «cancello di ferro prima del n. 1 primo piano»; come spiega De Martino si tratta di una sala di circa 200 metri quadri con una capienza di 250 posti, all'epoca una delle sale da concerto più grandi di Napoli e comunque il «primo ambiente destinato esclusivamente all'attività concertistica».[67] La disponibilità di ottimi pianoforti e la presenza costante di due pianisti di prim'ordine non favoriscono però quanto si potrebbe supporre la realizzazione di programmi pianistici; lo strumento è spesso presente ma per lo più impegnato nell'esecuzione di brani cameristici. Tuttavia i concerti della società sono un'occasione preziosa per sentire, eseguite in modo egregio, composizioni pianistiche del repertorio classico e romantico, che divengono una componente consueta nei programmi di quegli anni.

Il modello tipo di concerto a cui si attiene a lungo la società prevede un solo quartetto per due violini, viola e violoncello posto in apertura di programma, seguito da due o tre composizioni cameristiche con pianoforte di cui una (o più, se si tratta di pezzi brevi) è per pianoforte solo. In questi casi, che rimangono comunque minoritari, ci ritroviamo nella tipologia del concerto di musica da camera con la parte centrale dedicata al pianoforte; questa scelta programmatica

[65] P. P. De Martino, *La Società del quartetto di Napoli*, p. 19.

[66] *Ivi*, p. 39.

[67] *Ibidem*.

è purtroppo l'unica presa in considerazione dalla società, che si pone quindi in ritardo rispetto ad altri centri nello sviluppare le potenzialità della cultura pianistica in Italia. A Milano, per esempio, la Società del quartetto apre la sua stagione 1879-1880 con due recital della pianista russa Annetta Essipoff, e inserisce in altri cinque concerti dell'annata due sonate di Beethoven e altri brani di Bach, Chopin e Saint-Saëns.

Dal punto di vista del repertorio pianistico eseguito, il periodo Cesi - Martucci si contraddistingue per la scelta quasi esclusiva di una selezione di autori, scelti in misura abbastanza equilibrata fra le varie epoche: Cesi ama gli autori del Seicento e del Settecento italiano, e include nei suoi concerti musiche di Frescobaldi, Scarlatti, Galuppi e Clementi. Il pianista è interessato anche allo stile galante francese, di cui esegue Couperin e Rameau, e poi rivolge la sua attenzione ai grandissimi: Bach, Beethoven, Schumann e Chopin. Martucci opta per un numero ancor più limitato di autori, di cui solo Scarlatti è italiano; per il resto esegue Bach e Handel per il periodo pre-classico, Beethoven per il periodo classico, Schumann, Mendelssohn, Chopin fra i pianisti romantici. Include inoltre in tre concerti due pezzi di sua composizione, unici esempi di brani pianistici di autore italiano contemporaneo presenti in questo primo periodo della società: il *Tema con variazioni* op. 58 e il *Concerto* per pianoforte e orchestra op. 66.

I concerti di Cesi e Martucci contribuiscono molto alla conoscenza dei grandi autori e recuperano quindi il ritardo di Napoli rispetto a Milano e a Roma. In particolare Beethoven comincia ad essere eseguito nel capoluogo campano solo in quegli anni. Ma anche i pezzi pianistici di Bach, Scarlatti, Chopin e Schumann trovano nei programmi della Società del quartetto uno spazio sufficiente a consentirne la diffusione e una conoscenza più sistematica e approfondita presso il pubblico, pur ristretto ed elitario, della società.

Ciò che distingue l'attività della Società del quartetto di Napoli è l'eccellente qualità delle esecuzioni (soprattutto pianistiche) attestata dalle espressioni di apprezzamento tributate ai musicisti dall'uditorio e testimoniate dalla stampa

locale assidua e competente. Nella seconda tornata del primo anno di attività, che si tiene il 9 febbraio 1879,

> un vero entusiasmo suscitò pure la musica dello Scarlatti, suonata ammirevolmente al pianoforte dal Martucci, il quale fu costretto dall'uditorio a ripetere la bellissima suonata.[68]

Il modello di esibizione diviene molto più organico grazie a scelte rigorose e categoriche: eliminazione dell'alternanza con la musica vocale (eccezion fatta per un concerto con Alice Barbi il 16 novembre 1885); estromissione definitiva delle fantasie su temi d'opera; esecuzione integrale delle composizioni, contro l'uso diffuso all'epoca di estrapolarne singoli movimenti.

Scorrendo i programmi delle varie tornate si può notare che, il primo anno, i pezzi per pianoforte sono presenti solo nella seconda, nella quinta e nell'ottava, e sono: la *Siciliana* in Fa maggiore e la *Giga* in Sol maggiore di Scarlatti, *Di sera* e *Fine della canzone* (dalle *Phantasiestüke* op. 12) e la *Canzone del cavaliere* (dalle *Waldszenen* op. 82) di Schumann eseguiti da Martucci; l'*Adagio* in Re di Galuppi, il *Tempo di ballo* di Scarlatti e la *Sonata* in si minore di Clementi eseguiti da Cesi.

Nel secondo anno si devono attendere le ultime due tornate per sentire qualcosa per pianoforte solo:[69] si tratta dei pezzi *La Frescobalda. Aria variata* in Re minore di Frescobaldi, *Les bergeries. Rondeau* in Si bemolle di Couperin, la *Sonata* in re maggiore di Scarlatti e la *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 2 di Beethoven eseguiti da Cesi. In apertura dell'ultima tornata Cesi esegue il quinto *Concerto brandeburghese* di Bach.

Il terzo anno è il più parco di pezzi pianistici: solo la *Sonata* op. 31 n. 3 di Beethoven eseguita da Martucci nella prima tornata.

---

[68] *Il Piccolo* di Napoli, 10.2.1879 citato in F. Perrino, *Martucci*, vol. 1, p. 159.

[69] La settima e l'ottava tornata si svolgono il 29 marzo e l'11 aprile 1870. Non abbiamo ancora reperito né ricostruito il programma della seconda tornata.

Negli anni successivi il carattere generale della programmazione rimane sostanzialmente inalterato. Fra gli autori compaiono Chopin e Mendelssohn, ma si denota una sostanziale continuità delle scelte, tanto che il critico della rivista *La Musica*, commentando il concerto del 25 novembre 1883, scrive:

> I pezzi a solo per pianoforte erano generalmente conosciuti e tutta l'attenzione del pubblico era rivolta esclusivamente alla splendida esecuzione del Martucci.[70]

La limitatezza quantitativa e programmatica dei pezzi per pianoforte presentati in questi primi anni, mostra come la presenza di due pianisti come Martucci e Cesi non influisca sull'indirizzo della società, evidentemente interessata a favorire il consolidamento di una dimensione cameristica più che il ruolo solistico del pianista.

Nel 1886 Cesi e Martucci lasciano Napoli, il primo diretto a San Pietroburgo e il secondo a Bologna. Privata di un apporto così importante, la Società del quartetto non rinuncia alla presenza di uno o due pianisti residenti, e ricorre a nuove figure come Palumbo e Romaniello. Nella seconda fase della vita della società il pianoforte non viene privato del suo spazio all'interno della programmazione di musica da camera, ma la situazione rimane sostanzialmente invariata, con un leggero ampliamento del repertorio pianistico fra gli anni 1886 e 1991.

Si segnala già nel primo concerto del dopo Cesi-Martucci, il 22 novembre 1886, che il pianista Rossomandi è non solo protagonista di due terzi del programma, interpretando la *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 1 di Beethoven e il *Concerto* op. 25 di Mendelssohn (con accompagnamento di quintetto) ma partecipa anche all'esecuzione del *Quartetto* K478 in Sol minore per pianoforte, violino e violoncello di Mozart. In tal modo il pianoforte è incluso in tutti i pezzi, avvenimento che aveva solo un precedente, con Cesi il 18 gennaio 1885. Ma l'intesa della società con Rossomandi non è destinata a divenire duratura, e la

[70] *La Musica*, V, n.1, 21.1.1884, p. 3.

permanenza del pianista si limita soltanto a due concerti.

Dopo una fugace presenza del pianista napoletano Luigi Narici, che il 6 dicembre 1886 esegue la *Polacca-Fantasia* op. 61 in La bemolle e la *Romanza* dall'op. 11 di Chopin, all'inizio del 1887 si insedia stabilmente Luigi Romaniello. Nei due anni in cui si esibisce con una certa regolarità nei concerti della società, Romaniello sembra proseguire la linea di Cesi, continuando a proporre Scarlatti e altri autori del Settecento italiano, Luigi Boccherini e Ferdinando Turrini, oltre a Handel, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin. Egli apporta anche una significativa novità, eseguendo il *Concerto* in re minore di Mozart, autore del quale la società aveva ospitato quartetti e anche ouverture, ma non ancora pezzi per pianoforte.

Anche Palumbo si esibisce un paio di volte limitando la sua scelta a due autori: Bach e Chopin. I programmi dei suoi concerti denotano entrambi una più marcata presenza del pianoforte: il primo in particolare delinea una formula nuova per la Società del quartetto, quella dell'alternanza, ripetuta due volte, fra l'esibizione di un quartetto e quella di un pezzo pianistico: a un quartetto di Haydn segue infatti una *Fantasia* di Bach, e dopo un quartetto di Beethoven ci sono la *Berceuse* e il primo *Scherzo* op. 20 di Chopin. La seconda partecipazione di Palumbo lo vede interprete, dopo un *Quintetto* per archi di Mozart, del *Concerto* in La minore per cembalo, con flauto e violino concertanti e accompagnamento di quintetto e della *Ballata* op. 23 di Chopin.

Questi segnali di cambiamento, ai quali si deve aggiungere un ritorno momentaneo di Martucci che il 21 marzo 1887 partecipa a un concerto, eseguendo tre sue composizioni, *Barcarola*, *Toccata* e *Tema con variazioni,* preludono all'unico concerto della società in cui il pianoforte conquista una posizione maggioritaria nel programma.

Si tratta della prima tornata dell'undicesimo anno, effettuata il 23 dicembre 1888 con la pianista ospite Gemma Luziani, di cui riportiamo il programma completo:

1.	
Haydn	*Quartetto* op. 54 n. 3
2.	
Moszkowski	*Gondoliera*
Rinaldi	*Il lagno del pastore*
Crescentini	*A la promenade*
Martucci	*Improvviso*
3.	
Čajkovskij	*Andante cantabile* per due violini, viola e violoncello
Lalo	*Serenade* per due violini, viola e violoncello
4.	
Mendelssohn	*Preludio e fuga* op. 35
5.	
Chopin	*Studio* op. 25
	Ballata op. 23

Vi sono ben sette brani pianistici, di cui tre di autori italiani. Ma queste forme, che per le altre istituzioni italiane rappresentano indirizzi innovativi già in atto, compaiono qui *una tantum* e non incidono sulle abitudini successive. La seconda tornata vede, infatti, il ritorno di Romaniello e la presenza di un solo pezzo per pianoforte: la *Sonata* op. 31 n. 3 di Beethoven.

Il 17 marzo 1889 ha inizio l'ultimo biennio della Società del quartetto, contrassegnato dalla presenza di Alfonso Rendano in qualità di pianista e di direttore artistico. Il suo ingresso nelle manifestazioni avviene con un concerto orchestrale diretto da Camillo De Nardis, in cui esegue il *Concerto* op. 73 di Beethoven. Negli altri sei concerti cui prende parte mostra una predilezione particolare per il solito trio Schumann, Mendelssohn e Chopin; si nota però anche la presenza di autori nuovi per la società come Liszt e Brahms; c'è anche la conferma di qualche interesse per il Settecento italiano (Scarlatti) e per la produzione italiana contemporanea propria e altrui: esegue infatti i suoi *Rondoletto*, *Petite valse* n. 7, *Quintetto* per pianoforte ed archi, e la *Fughetta* e i *Fuochi fatui* di Palumbo.

Per il resto il pianista sembra effettuare un tentativo di potenziamento della presenza del pianoforte in alcuni concerti, eseguendo brani impegnativi come gli *Studi sinfonici* op. 13 di Schumann, opera imponente ed eroica della durata di circa venticinque minuti.

L'8 dicembre 1889, nel corso di un concerto del violinista Ysaÿe , Rendano si alterna e si affianca a lui nell'esecuzione di un programma di grande fascino, che ha tutta l'aria di una sorta di resa dei conti fra i due strumenti 'principe' del virtuosismo ottocentesco, con brani di Bach, Beethvoen, Vieuxtemps e Paganini per il violino, Scarlatti, Mozart, Mendelssohn, Henselt e Rendano per il pianoforte. La critica tributa al pianista cosentino un grande successo, scrivendo che egli «affisa quasi in tutta la pienezza una delle belle facce del libro dell'arte, se mi è permesso dir così, quella dell'eleganza e della grazia».[71]

Nel 1890 la Società del quartetto di Napoli si sposta in una nuova sede, la sala del Palazzo Schioppa in riviera di Chiaia 185. Qui Rendano esegue, il 18 gennaio 1891, un *Notturno* di Chopin, un *Capriccio* di Brahms e *L'usignolo Melodia russa* di Liszt; il 15 febbraio il *Concerto* in re minore di Bach; il 19 aprile i *Mormorii della foresta* di Liszt, *Fughetta* e *Fuochi fatui* di Palumbo, l'*Arietta con variazioni* di Mozart e il secondo *Concerto* op. 21 di Chopin con accompagnamento di quintetto d'archi. Si può che complessivamente il pianoforte abbia ottenuto un ruolo significativo.

L'unico pianista presente in questa fase conclusiva dell'attività del sodalizio, in aggiunta a Rendano, è Giovanni Barbieri, che prende parte a due concerti: il 16 febbraio 1890[72] esordisce con un concerto in cui il pianoforte ha una parte decisamente preponderante, quarto *Concerto per pianoforte* (eseguito con accompagnamento di strumento ad arco) di Handel; *Prélude* in Do minore e *Polonaise* op. 40 n. 2 di Chopin, e il suo *Prélude* in Mi bemolle minore, e infine

[71] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 51, 15.12.1889, p. 834.

[72] C'è un programma identico con data 5 gennaio corretta in 12, probabilmente il concerto è stato rinviato.

il *Concertstück* op. 92 di Schumann (con strumenti ad arco); il 23 marzo 1890, esegue due *Divertimenti* di Durante, un *Presto* di Scarlatti, *Notturno* in Fa diesis di Chopin e *Novelletta* e *Intermezzo* n. 2 di Schumann.

Il pianoforte ha dunque guadagnato spazio all'interno dei programmi della società e si è affermato come alternativa importante ai pezzi di ensemble. Ma, contrariamente a quanto avviene a Milano con la Società del quartetto, a Napoli non si arriva a determinare una vera svolta per il pianismo italiano, specie per ciò che concerne la tipologia di programmi; la preziosa opera divulgativa operata dalla società nei suoi quattordici anni resta alla fine, per il pianoforte, piuttosto marginale.

SALA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO

Una preziosa fonte di informazioni sull'evoluzione delle consuetudini dei pianisti napoletani negli anni Ottanta sono i programmi relativi all'intensa attività svolta nella sala del rione Principe Amedeo che, oltre ad essere la sede dei concerti della Società del quartetto, viene anche concessa in subaffitto ad altre organizzazioni concertistiche. I programmi di sala spesso non riportano nell'intestazione l'ente organizzatore, ma sono utili alla nostra indagine in quanto si nota che al pianoforte è riservato un ruolo ben più rilevante di quello delle regolari tornate esaminate finora. I pianisti napoletani propongono al pubblico programmi formulati in modo nuovo, in cui il repertorio pianistico classico e contemporaneo, italiano e straniero, è la principale e a volte l'unica attrattiva. Si rileva, infatti, un progressivo aumento dei recital in un contesto svincolato dalle principali associazioni concertistiche riconosciute che lascia ipotizzare che si tratti dell'importazione di abitudini notate dai musicisti in altre città.

Fra i pianisti che si esibiscono come solisti, si nota un'accentuata presenza di giovanissimi e di donne, ciò suggerisce l'ipotesi che il recital possa essere stato considerato per un certo periodo una sorta di banco di prova per i giovani interpreti. Ma, quando vi si trovano nomi illustri come quello di Palumbo, si deve

pensare che il modello di esibizione solistica potesse anche costituire un accrescimento di notorietà per il grande musicista e un momento di maggior interesse per il pubblico.

Negli anni Ottanta la scomparsa quasi totale delle fantasie su temi d'opera e il fiorire dei recital segnalano la modifica in atto anche nelle consuetudini di ascolto; il pubblico è pronto per una nuova cultura musicale che si rivolge sia agli autori classici e romantici che ai contemporanei.

La sala del rione Principe Amedeo diviene quasi una tappa obbligata per numerosi concertisti napoletani, italiani e in qualche caso anche stranieri. Fra i più noti vi si esibiscono: Cesi, Martucci, Coop, Palumbo, Westerhout, Barbieri, Romaniello, Rossomandi, Rendano. Ma c'è poi un gran numero di giovani, che animano le esecuzioni con proposte programmatiche al passo coi tempi e a un livello esecutivo di tutto rispetto. Dai programmi di sala emergono i nomi di Maria Bisogni, Luigi Gustavo Fazio, Gennaro Fabozzi, Francesco Albano, Paolo Gonzales, Nicola Cosentino, Antonio Guida, Eugenia Castellano, Costantino De Crescenzo, Luigi Porro, Ida Bosisio, Gilda Ruta, Mario Vitali, Umberto Mazzone, Alberto Giannini, Fanny Torresella, Gaetano Scognamiglio, Pietro Lanzilli, Giuseppe Giusti, Gemma Luziani, Teresa Guidi-Lionetti, Giovannina Rivela, Luisa Cognetti. Fra i pianisti stranieri troviamo: Arthur Friedheim e Joseph Rubinstein.

Un rilievo di natura sociologica ci è suggerito dalla presenza di più di un terzo di pianiste donne, che lascia ipotizzare che lo studio del pianoforte non sia più considerato soltanto una necessaria attività di formazione per figlie di buona famiglia, ma possa configurarsi anche come un'opportunità di carriera o comunque un aspetto della formazione da non esibire più solo in ambito privato.

Elementi che contraddistinguono questo momento cruciale dell'evoluzione del pianismo napoletano sono riscontrabili sia nell'evoluzione della tipologia di intrattenimento musicale, che nella diffusione e nell'ampliamento del repertorio con attenzione rivolta a tutte le epoche ma soprattutto verso la letteratura

pianistica romantica. Il primato spetta a Beethoven per il numero di esecuzioni e per numero di ripetizioni dello stesso brano; è quasi totalmente assente Mozart; fra i romantici vi è una netta prevalenza di Chopin; sono presenti infine numerosi brani di compositori italiani contemporanei.

La *Sonata* op. 57 viene eseguita cinque volte: da Friedheim il 16 novembre 1881; da Joseph Rubinstein l'11 novembre 1883; da Francesco Albano il 27 gennaio 1884; da Eugenia Castellano il 20 marzo 1885 e da Gemma Luziani il 30 dicembre 1888 (solo l'Andante e il Finale).

Il *Concerto* op. 73 è in tre esibizioni: Coop il 18 febbraio 1883, con direttore Dell'Orefice; Barbieri il 12 giugno 1887, con direttore Van Westerhout; Rendano il 17 marzo 1889, con direttore De Nardis.

Di Beethoven vengono eseguite anche le sonate: op. 27 da Palumbo; op. 31 dalla Luziani; op. 53 dalla Castellano; op. 13 da Fabozzi, il 22 marzo 1888; e troviamo anche un non specificato *Tema e* variazioni suonato dalla Cognetti, il 15 dicembre 1889.

Stupisce la quasi totale assenza di Mozart, di cui l'unico titolo si trova nel *Concerto* in Mi bemolle per due pianoforti eseguito dai fratelli Luigi e Vincenzo Romaniello con orchestra diretta da Coop. Fra i compositori del periodo classico sono presenti con un solo brano, o poco più, anche autori come Haydn, Hummel, Dussek, e Clementi.

Fra i romantici prosegue la consistente diffusione della musica di Chopin, Liszt e Schumann, che sono, nell'ordine, gli autori di gran lunga più eseguiti, mentre di Mendelssohn registra in questo periodo una lieve flessione. Non si consolidano in genere preferenze particolari per i brani degli autori citati, per cui l'insistenza su uno stesso pezzo non va oltre le due o tre esecuzioni (per alcune forme come i *Notturni* di Chopin non è sempre facile determinare quali venissero eseguiti perché frequentemente nei programmi non sono indicati il numero d'opera o la tonalità); sembra prevalere il gusto per l'esplorazione del repertorio e la ricerca di autori e brani confacenti la personalità e le capacità tecniche degli

interpreti in modo da riscuotere successo e garantire il gradimento del pubblico.

Di Chopin abbiamo contato ventisette titoli eseguiti alla sala della Società del quartetto fra il 1884 e il 1889; fra questi, i pochi ripetuti più volte sono: la *Ballata* op.23 suonata da Bisogni e Palumbo; la *Berceuse* da Palumbo e Bosisio; l'*Andante spianato* da Fazio e De Crescenzo; lo *Studio sui tasti neri* da Gonzales e Guida;il *Valse brillante* da Cosentino e Scognamiglio.

Gli altri brani di Chopin presenti in questi concerti sono: la *Sonata* op. 35 eseguita da Cesi; la *Valse* in Do diesis minore da Coop: la *Polacca* in Do diesis minore da Coop; la *Polonese* op. 22 da Fazio; la *Valse funebre* da Cosentino; il *Notturno* op. 62 n. 1 da Guida; la terza *Ballata*, op. 47 da Guida; l'*Allegro di concerto* da Castellano; il *Notturno* op. 62 n. 2 da Castellano; la *Polonaise* op. 53 n. 6 da Castellano; il *Bolero* da Porro; il *Notturno* op. 15. n. 1 da Scognamiglio; il *Valzer* op. 64 da Luziani; la *Marcia funebre* dalla *Sonata* op. 47 da Luziani; lo *Scherzo* op. 31 da Luziani; la *Sonata* op. 4 da Castellano; il *Concerto* in Mi minore da Vincenzo Romaniello. Poi vi sono altri notturni, polacche e studi di cui si trova solo un'indicazione generica.

La presenza di Liszt consiste in una ventina di titoli, con poche ripetizioni dello stesso brano che sono: la sesta *Rapsodia ungherese* eseguita da Friedheime Coop; la *Tarantella* da Joseph Rubinstein e Castellano; forse anche il *Mephisto Waltz* n. 2 da Friedheim e Guidi, anche se per quest'ultima non c'è indicazione di numero. Per tutti gli altri brani di Liszt solamente un'esecuzione: *Polonaise* di Bisogni; *Ballata* n. 2 di Friedheim; *Ricordanza* di Coop; *Consolazione* di Palumbo; *La predica di S. Francesco d'Assisi agli uccelli* di Palumbo; *Gondoliera* di Palumbo; *Campanella* di Cosentino; *Les Preludes* (trascrizione per due pianoforti) di Cesi e Martucci; *Fantaisie hongroise* (per due pianoforti) di Giannini e De Crescenzo; *Melodia ungherese* di Bosisio; *Pesther Carneval* di Vincenzo Romaniello; *Mazeppa* (per due pianoforti) di Cognetti e Coop; *Rapsodia* di Rossomandi.

Fino a tutti gli anni Ottanta si trovano ancora in programma trascrizioni e

fantasie lisztiana: *Fantasia* n. 2 sui motivi dell'opera *Lucrezia Borgia* di Donizetti eseguita da Friedheim; *Suleika* di Mendelssohn da Palumbo; *Barcarolle d'après Schubert* da Gonzales; *Trascrizione della gran marcia del Tannhauser di Wagner* da Guida; *Mormorii della foresta* da Porro; *La danza* da Rossini da Cognetti.

Della consistente presenza di musica italiana contemporanea, contiamo più di venticinque compositori, spesso interpreti delle loro stesse musiche; colui che più degli altri viene eseguito nei concerti della sala della Società del quartetto è Nicolò van Westerhout, di cui la più affezionata interprete è la Castellano, con *Momento capriccioso*, *Musette* e *Canzonetta*, il 15 maggio 1887, *Suite* e *Polacca* il 18 febbraio 1889. Ma anche altri lo inseriscono nei loro programmi: Coop suona la *Toccata*; Cesi la *Sonata* in La maggiore in stile antico, Mazzone *Momento Capriccioso*, Gilda Ruta *Agitazione* e Giovannina Rivela *Suite.*

La musica di Martucci registra in questo periodo un numero poco rilevante di esecuzioni; gli unici pezzi messi in programma sono infatti l'*Arcolaio* suonato dalla Guida il 1° febbraio 1885, lo *Studio di concerto* op 9 dalla Castellano il 20 marzo 1885 e il 15 maggio 1887 e da Porro il 2 gennaio 1887, la *Melodia* ancora dalla Castellano il 18 febbraio 1889 e il *Concerto per pianoforte e orchestra* eseguito dallo stesso Martucci, con la direzione di Serrao, il 27 febbraio 1886.

Di Coop, oltre alla *Barcarola* eseguita da lui stesso il 18 febbraio 1883, si trovano i pezzi *Sul lago* suonato da Mazzone l'11 aprile 1887, *Stranezza* dalla Ruta il 22 marzo 1889, il *Valzer appassionato* dalla Cognetti il 15 dicembre 1889, la *Polacca* per due pianoforti dallo stesso Coop con la Cognetti il 15 dicembre 1889 e il *Concerto* l'8 aprile 1889 da Luigi Romaniello con l'orchestra diretta dall'autore.

> L'esecuzione pianistica del Romaniello fu eccezionale: slancio, vita, sfumature delicatissime, specie nella cadenza del primo tempo, meccanismo perfetto, mirabile. Con quest'altro esperimento il Romaniello ha mostrato che fra gli strenui campioni della scuola pianistca napoletana, a niun'altra seconda, occupa il primo

posto.[73]

Di Palumbo ci sono eseguiti da lui stesso, il 7 marzo 1884, *Barzelletta*, *Preludio e fuga*, *Valse*; da Vitali *Di notte* e *Giga* il 21 marzo 1887; da Luigi Romaniello *Tempo di giga* l'8 gennaio 1888 e dalla Ruta *Scherzo* il 22 marzo 1889.

Gli altri compositori più quotati sono: Sgambati di cui troviamo nei programmi *Vecchio Minuetto* e *Gavotte* interpretati dalla Bosisio e *Campane a festa* dalla Cognetti; Rinaldi con *Sui colli di Serra* e *Minuetto* in un concerto di Luigi Romaniello dell'8 gennaio 1888; Golinelli con un unico *Studio* eseguito dalla Bosisio e infine Rendano con *Il montanaro calabro* dalla Ruta il 22 marzo 1889.

Compaiono anche Longo, Fazio, Albano, Gonzales, De Crescenzo, Cosentino, Jaëll, Barbieri, Adolfo Fumagalli, Ruta, Mazzone, Giannini, Lanzilli, Rossomandi, Costa, Guidi, Fabozzi, Burgmein (pseudonimo di Giulio Ricordi).

C'è anche una curiosa idea di Alberto Giannini di eseguire le sue composizioni *Serenata alla napoletana* e *Polacca* per due pianoforti all'unisono, il concerto si realizza il 14 aprile 1887 con Ernesto Pagano. Il progetto rivela sensibilità e attenzione particolari per le potenzialità dello strumento ed è preludio a successive ricerche che avranno come oggetto le risorse timbriche degli strumenti musicali e della voce.

Il modello cui si attengono i concerti di questo periodo è decisamente trasformato rispetto a quanto accadeva solo una decina di anni prima. Le tipologie mostrano, per gli anni Ottanta, proposte non ancora omogenee ma che vanno evolvendosi nella direzione di porre lo strumento sempre più in posizione predominante e ormai le sezioni pianistiche sono di notevole rilievo.

Il punto di partenza di questo percorso avvenuto alla sala della Società del quartetto può essere considerato il concerto Cesi del 6 febbraio 1880 con la

[73] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 16, 21.4.1889, p. 263.

partecipazione di Martucci; un programma lunghissimo composto di tredici pezzi di cui il pubblico ne volle bissati alcuni:

6 febbraio1880[74] – Concerto Cesi (con la partecipazione di Martucci)

Parte I	
1.	
Bach	*Concerto* in Do maggiore BWV 1061 per 2 pianoforti (con accompagnamento di quintetto)
2.	
Martini	*Sarabanda*
Grazioli	*Minuetto*
Couperin	*Les Moisonneurs*
Scarlatti	*Aria e Giga* [quattro trascrizioni di Cesi]
3.	
Chopin	*Sonata* op. 35
Parte II	
1.	
Haydn	*Adagio cantabile* per strumenti ad arco (dir. Martucci)
Mendelssoh	*Andante scherzoso* per strumenti ad arco (dir. Martucci)
2.	
Thalberg	*Soirées de Pausillipe*
Schumann	*Notte di primavera* (trascrizione di Liszt)
	Canto della sera (trascrizione di Cesi)
Wagner	*La cavalcata delle Walkirie* (trascrizione di Tausig)
3.	
Rubinstein	*Andante con variazioni* op. 73 a 2 pianoforti
Saint-Saëns	*Phaèton* a 2 pianoforti

Il concerto, che non si presta a un'immediata classificazione, presenta una costruzione simmetrica con pezzi per due pianoforti in apertura e chiusura, due brani per archi al centro e per il resto musica pianistica che copre un arco

[74] Nel programma la data stampata è martedì 3 febbraio, ma una correzione manoscritta indica che il concerto si è tenuto il giorno 6.

cronologico e stilistico che va da Couperin a Thalberg toccando nomi rari come Martini e Grazioli. È da notare l'assenza di Beethoven e di compositori italiani coevi, ma forse l'indirizzo classicistico voluto da Cesi mirava più al recupero della musica italiana antica e dell'Ottocento pianistico che alla divulgazione di compositori contemporanei. Tutto il peso del programma poggia sulle potenzialità del pianoforte, presente in buona parte con pezzi a solo.

Molto simile al concerto Cesi-Martucci è il concerto che Luisa Cognetti tiene il 15 dicembre 1889 con la collaborazione di Coop:

15 dicembre 1889 – Concerto Cognetti	
1.	
Liszt	*Mazeppa* per 2 pianoforti
2.	
Beethoven	*Tema e variazioni*
3.	
Brani vocali	
4.	
Chopin	*Studio*
Schumann	*Sogni nebulosi*
Coop	*Valzer appassionato*
Pfeiffer	*Studio di concerto*
5.	
Brani vocali	
6.	
Sgambati	*Campane a festa*
Rossini – Liszt	*La danza*
7.	
Coop	*Polacca* per due pianoforti

Anche qui apertura e chiusura con brani per due pianoforti, una sezione centrale senza lo strumento (in questo caso brani vocali) e il resto, tutto riservato al pianoforte. Qui c'è però la musica italiana contemporanea e non viene trascurato Beethoven. Interessante inoltre l'architettura perfettamente simmetrica

e speculare che governa il programma, certamente frutto di un'attenta riflessione volta a mettere i pezzi pianistici nella migliore prospettiva.

Come s'è detto in precedenza, l'elemento più interessante per il nostro studio è la verifica di una programmazione più libera e innovativa; i recital pianistici non sono più un'eccezione, e negli anni Ottanta se ne trovano molti di significativi.

Il primo in ordine cronologico fra quelli di cui sono stati reperiti i programmi di sala è 'importato' da un pianista tedesco poco più che ventenne, Arthur Friedheim, allievo prima di Rubinstein e poi, per otto anni, di Liszt – di cui diviene anche amico e segretario (è ritenuto uno dei maggiori testimoni della produzione lisztiana).[75] Il 16 novembre 1881 Friedheim presenta alla sala della Società del quartetto di Napoli un programma di grande impegno virtuosistico, che in una cornice composta di un retaggio di fantasie e trascrizioni su temi d'opera di Wagner e Liszt, pone la *Sonata* op. 57 di Beethoven (la più eseguita, come s'è visto) e musica lisztiana brillante:

16 novembre 1881 – Concerto Friedheim

Wagner	*L'ira di Wotan e l'addio da Brünhild* (trascrizione di Joseph Rubinstein).
Beethoven	*Sonata* op. 57
Liszt	*Méphisto valse.*n. 2
	Rapsodia ungherese n. 6
	Ballata n. 2
	Fantasia n. 2 sui motivi dell'opera *Lucrezia Borgia* di Donizetti.

Un altro concerto di un paio d'anni dopo eseguito dal pianista russo Joseph Rubinstein, mostra chiaramente come il legame con la produzione di origine operistica fosse ancora vincolante, non solo per i musicisti italiani:

[75] Arthur Friedheim (San Pietroburgo, 26.10.1859 - New York, 19.10.1932) fu anche direttore d'orchestra attivo in Germania, negli Stati Uniti e in Canada.

11 novembre 1883 – Concerto Rubinstein[76]

1.	
Beethoven	*Sonata 'Appassionata'* op. 57
2.	
Wagner	*Marcia solenne nel Lohengrin*
	Canto d'amore di Sigismondo
	Addio di Wotan e incanto del fuoco
3.	
Liszt	*Tarantella 'Napoli'*
4.	
Tausig	*Fantasia ungherese*

Le fantasie sono ancora presenti nel programma del 25 febbraio 1883 di un 'enfant prodige', Luigi Gustavo Fazio di nove anni; si esibisce in un recital imponente modellato sul vecchio tipo di esibizione funambolica del pianista-compositore. Fazio accosta alle fantasie, musica di grande impegno virtuosistico, composizioni proprie, e pezzi di autori del repertorio romantico emergente (Mendelssohn, Chopin, Schumann):

25 febbraio 1883 – Concerto Fazio

1.	
Gottschalk	*Tremolo* Grande studio di concerto
Liszt	*Rapsodia ungherese* n. 2
Beethoven	*Egmont* Ouverture op. 84
Thalberg	*Norma* Grande fantasia e variazioni op. 12
2.	
Gottschalk	*Grande marcia trionfale sull'inno nazionale brasilero*

[76] Joseph Rubinstein (Staro-Costantinov, Russia, 8.2.1847 – Lucerna, Svizzera, 15.9.1884) pianista e compositore non parente di Anton Rubinstein. Formatosi a Vienna sotto la guida di Hellmesberger e Dachs, si esibì in numerosi concerti in Russia ed in Europa. Fu autore di composizioni originali per pianoforte e di trascrizioni di alcune opere di Wagner. Morì suicida all'età di 37 anni.

3.	
Fazio	*Sul monte Baldo* Fantasia (Andantino, Allegro, Presto)
	Una lagrima d'amore (Barcarola sentimentale)
	Il Delirio (Valzer di concerto; Andantino e valzer)
4.	
Chopin	*Andante spianato*
	Polacca op. 22
5.	
Mendelssohn	*Rondò capriccioso* op. 14
Schumann	*Berceuse* – Pensiero caratteristico op. 124
Gottschalk	*Grande tarantella* op. 67 opera postuma

Un'impostazione più simile a quella del concerto storico viene data da Palumbo nel suo recital del 7 marzo 1884, in cui esegue musica pianistica che va dal compositore inglese Arne[77] a composizioni proprie, con l'inserimento dei grandi dell'arte pianistica Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt:

Venerdì 7 marzo [1884] – Concerto Palumbo	
1.	
Schumann	*Adagio* dall'op. 17
Arne	*Minuetto* con variazioni
Bach	*Gavotta* trascrizione di Saint-Saëns
2.	
Beethoven	*Sonata quasi fantasia* op. 27
3.	
Liszt	*Consolations*
	Suleika (di Mendelssohn)
	La predica di S. Francesco d'Assisi agli uccelli
Chopin	*Ballata* op. 23
4.	
Palumbo	*Barzelletta*
	Preludio e fuga
	Valse

[77] Non è chiaro se si tratti di Thomas Augustine (1710-177) o Michael (1740-1786).

A parte l'evidente incongruenza cronologica rappresentata dall'*Adagio* di Schumann posto in apertura di concerto, le quattro sezioni seguono un ordine storico e sono chiaramente distinte: il Settecento nella prima, Beethoven nella seconda, il Romanticismo nella terza e le composizioni proprie nell'ultima. La scelta di Palumbo di concludere il concerto con brani propri si può considerare abbastanza inconsueta, perché di norma, nei recital, si tende a porre le composizioni contemporanee (proprie o altrui) al centro del programma, tenendo per la fine pezzi di più sicuro effetto.

È il caso, ad esempio, del concerto del 20 marzo 1885 della pianista dodicenne Eugenia Castellano, diviso in due parti di tre sezioni ciascuna. Dopo l'*Appassionata* di Beethoven, la giovane pianista esegue tre brani che testimoniano il suo interesse per l'antico, segnalando scolasticamente nel programma di sala (solo in questa sezione) il secolo in cui sono vissuti gli autori. Inoltre la pianista esegue uno *Studio di concerto* di Martucci, fornendoci una delle poche testimonianze della presenza del compositore capuano nei programmi dei concerti pianistici dell'epoca. Le tre sezioni della seconda parte sono invece tutte dedicate al repertorio romantico:

20 marzo 1885 – primo concerto Castellano

Parte 1

1.	
Beethoven	*Sonata* op. 57 'Appassionata'
2.	
Corelli (1600)	*Pastorale*
Galuppi (1700)	*Giga*
Rossi (1600)	*Andantino – Allegro*
3.	
Martucci	*Studio di concerto* op. 9

Parte 2

1.	
Chopin	*Allegro di concerto*

2.	
Schubert	*Der Wanderer* (trascrizione di Liszt)
Schumann	*Novelletta* n. 3
3.	
Chopin	*Notturno* op. 62 n. 2
	Polonaise op. 53 n. 6

Due anni dopo, il 15 maggio 1887, la Castellano si ripresenta al pubblico della sala della Società del quartetto con un programma che rispetta nella sostanza il modello precedente, a conferma che l'impostazione non è frutto di una scelta intenzionale a divulgare la musica antica e contemporanea italiana, insistendo su Martucci, assieme al repertorio europeo:

15 maggio 1887 – secondo concerto Castellano	
Parte I	
1.	
Beethoven	*Sonata* op. 53
2.	
Grazioli (1700)	*Tempo di minuetto*
Turini (1600)	*Presto*
Van Westerhout	*Musette*, momento capriccioso
3.	
Martucci	*Studio di concerto*
Rubinstein	*Studio* op. 23 n. 2
Parte II	
4.	
Schumann	*Au soir* op. 12
Schumann-Liszt	*Notte di primavera*
5.	
Chopin	*Notturno* op. 72 n. 1
Liszt	*Tarantella*

Un terzo concerto, dato il 18 febbraio 1889 dall'ormai sedicenne pianista, definita «piccola fata», mostra uno spostamento del repertorio verso il periodo

romantico, mentre la musica antica è presente solo con una sonata di Scarlatti, resta però sempre l'impegno a dare spazio ai compositori contemporanei, il prediletto è ancora Martucci al quale si aggiunge Westerhout:

18 febbraio 1889 – terzo concerto Castellano

1.	
Chopin	*Sonata* op. 4
2.	
Schumann	*Chanson du berceau*
Scarlatti-Cesi	*Sonata*
Martucci	*Melodia*
Graun	*Giga*
3.	
Van Westerhout	*Canzonetta*
	Menuet et Musette
	Badinerie
	Polacca
4.	
Schubert	*Impromptu*
De Bériot	*Étude-Caprice*
5.	
Wagner-Tausig	*Siegmunds Liebesgang aus de[n] Walküre*
	Der Ritt der Walküre

> Sala gremita; i più eletti per arte, per nobiltà per censo erano convenuti e quando apparve l'adolescente pianista, un fremito d'ammirazione si tradusse in applauso fragoroso. [...] Per la piccola fata l'intero concerto fu un'ovazione di battimani, di chiamate, di doni eleganti; una splendida festa di fiori.[78]

Leggendo le pagine di critica musicale dell'epoca non sembra essere così difficile ottenere ovazioni dal pubblico, ma il concerto della Castellano dev'essere stato pregevole se, nell'articolo citato, il critico della *Gazzetta*

[78] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 9, 3,3,1889, pp. 141-142.

musicale di Milano scrive anche che la *Cavalcata delle Walkirie* viene «resa da quelle manine con tutta la potenza ed in tutta la sua veemente robustezza»,[79] e «nella Polacca fu insuperabile ed ebbe addirittura un'ovazione».[80] I successi della pianista si ripetono anche in concerti tenuti in altre sale, pubbliche e private, facendo sempre «ammirare per ogni dove la *Suite* del Van Westerhout, un vero mazzolino di fiori olezzantissimi per profumo di arte e di estro».[81]

Un programma dai contenuti analoghi al precedente, pur con una diversa collocazione, si attua il 30 gennaio 1887 nel concerto della pianista Ida Bosisio, che struttura la sua esibizione presentando l'Ottocento nelle sezioni di apertura e chiusura, e ponendo i compositori italiani Adolfo Fumagalli, Golinelli e Sgambati nella parte centrale, assieme a un unico richiamo al passato rappresentato da Scarlatti:

30 gennaio 1887 – Concerto Bosisio

1.	
Weber	*Moto perpetuo*
Chopin	*Berceuse*
Liszt	*Melodia ungherese*
2.	
Scarlatti	*Sonata*
Sgambati	*Vecchio Minuetto*
	Gavotta
A. Fumagalli	*La Fille de l'air* (Caprice de légéreté)
Golinelli	*Studio*
3.	
Chopin:	*Notturno* op. 27
	Studio
Liszt	Seconda *Polonaise*

[79] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 9, 3,3,1889, p. 142.

[80] *Ibidem*.

[81] *Ivi*, p. 148.

A conclusione di questo percorso che descrive la nascita e l'affermazione del recital nei programmi della sala della Società del quartetto, trascriviamo il concerto di Tofano che nel marzo 1894 si esibisce in un recital puro dal programma irreprensibile, che lo pone fra i pianisti più seri e accurati della sua epoca:

11 marzo 1894 – Concerto Tofano	
Chopin	*Fantaisie* op. 49
Scarlatti	*Pastorale*
	Capriccio
	Burlesca
	Giga
Schumann	*Carnaval* op. 9
Beethoven	*Sonata* op. 28
Grieg	*Pezzi lirici* op. 43-54 (Poème érotique – Papillon – Marche des Nains)
Liszt	*Polonaise* in Mi maggiore

Dall'analisi dei programmi presi in esame si intuisce che attraverso il recital pianistico maturano nuove consapevolezze di ordine intellettuale: il pianista sceglie i brani in modo attento e organico, non più solo per conquistare l'applauso del pubblico, ma principalmente con intenti divulgativi, che mirano a condividere conoscenze recuperate attraverso lo studio di repertori a lungo tralasciati o a diffondere valide opere di contemporanei. La formulazione del programma di un concerto diviene sempre più la manifestazione della fede artistica di un esecutore.

Accanto ai recital del tipo sin qui descritto ci sono molti altri modi di proporre il repertorio pianistico In luogo dei concerti aperti da un pezzo per pianoforte e poi interamente costituiti da musica d'insieme si trova il modello a parti invertite, che inizia con un brano di musica da camera per lasciare poi tutto lo spazio al pianoforte. Anche questi si possono considerare recital, arricchiti da un brano di apertura di diverso organico, segno di un modo di concepire i pesi delle due

componenti radicalmente mutato rispetto al decennio precedente. Se ne trovano due esempi interessanti nei concerti degli anni Ottanta, entrambi suddivisi in quattro sezioni; il primo è il concerto di Paolo Gonzales del 10 marzo 1884:

10 marzo 1884 – Concerto Gonzales

1.	
Hummel	*Andante con variazioni*
	Scherzo dal *Settimino* in Re minore per pianoforte, flauto, oboe, corno, viola, violoncello e contrabbasso.
2.	
Schumann	*Romanza*
Liszt	*Barcarolle d'après Schubert*
Bizet	*Minuetto*
Hiller	*Impromptu*
3.	
Gonzales	*In gondola*
	Studio
	Marcia funebre
	Soirée de Capodimonte (2° valzer)
4.	
Ketten	*Serenata del Don Giovanni*
Thalberg	*Serenata del don Pasquale*
Chopin	*Studio* op. 10 n. 5 sui tasti neri
Rubinstein	*Valzer Capriccio*

Il secondo è un concerto di Luigi Porro:

2 gennaio 1887 – Concerto Porro

1.	
Saint-Saëns	*Settimino*
2.	
Clementi	*Andantino*
Scarlatti	*Pastorale* (trascrizione di Tausig)
Chopin	*Bolero*
Rubinstein	*Tarantelle*

3.	
Martucci	*Studio di concerto*
Liszt	*Mormorii della foresta*
Raff	*Fantasie-Polonaise*
4.	
Mendelssohn	*Serenata ed Allegro gioioso* op. 43 con orchestra diretta da Giuseppe Porro.

In alcuni casi il recital pianistico viene introdotto, intercalato o concluso da un *Concerto* per pianoforte e orchestra, contesto nel quale il ruolo solistico-concertante svolto dallo strumento genera un ulteriore passo avanti per accentuarne le potenzialità in questo momento evolutivo del pianismo. I due esempi scelti fra i programmi di sala riportano l'esecuzione di un concerto di Beethoven e uno di Chopin, posti uno in mezzo e uno alla fine rispettivi eventi.

Nel concerto Coop, come già in quello della Castellano, permane l'uso di indicare il secolo dei compositori più antichi o meno noti al pubblico, in questo caso Rossi, Paradisi e Turini:

18 febbraio [1883] – Concerto Coop. Orchestra diretta da Dell'Orefice

1.	
Paradisi (700)	*Sonata* in Re – Vivace, Presto
Bach	*Fantasia* in Do minore
Rossi (600)	*Andantino*
Turini (700)	*Presto*
2.	
Beethoven	*Concerto* in Mi bemolle per pianoforte e orchestra
3.	
Coop	*Barcarola*
Chopin	*Valse* in Do diesis minore
	Polacca in Do diesis minore
Scumann	*Perché? – Slancio* (dall'op. 12)
4.	
Moszkowski	*Minuetto*
Liszt	*Ricordanza*

Van Westerhout	*Toccata*
Liszt	*VI Rapsodia Ungherese*

27 gennaio 1884 – Concerto Albano. Orchestra diretta da Cesi.

1.	
Rossi	*Andantino*
Scarlatti	*Allegro*
Bach	*Bourrèe*
Haydn	*Minuetto*
Handel	*Gavotta* con variazioni
2.	
Beethoven	*Sonata* op. 57
3.	
Bizet	*L'Arlesienne*, 2ª suite per orchestra
4.	
Cesi	Trascrizione della *Margherita* di Schubert
	Trascrizione dell'Intermezzo della *Mignon* di Thomas
Heller	Quattro piccoli *Preludi*
Albano	*Tempo di polacca*
5.	
Chopin	*Concerto* in Fa minore

La sala della Società del quartetto ospita infine alcuni concerti orchestrali in cui viene inserito un pezzo per pianoforte e orchestra, aprendo per lo strumento una nuova frontiera nel contesto sinfonico Sono di norma pianisti-direttori che eseguono al pianoforte un *Concerto* di loro composizione o tratto dal repertorio classico o romantico.

Il 12 giugno 1887 nel corso del Concerto orchestrale di beneficienza promosso dal conte di Caltabellotta e diretto da Niccolò van Westerhout, Giovanni Barbieri è chiamato ad eseguire il *Concerto* op. 73 di Beethoven.[82]

[82] Il resto del programma comprende l'*Ouverture* della *Gazza ladra* di Rossini, il *Ballabile*

Il 27 aprile 1886 Martucci esegue al pianoforte il suo *Concerto* op. 66, facendosi dirigere da Serrao, in un programma in cui poi egli stesso dirige la musica dei suoi autori prediletti: l'*Ouverture Re Stefano* di Beethoven, l'*Adagio per istrumenti ad arco* di Rubinstein, l'*Idillio della foresta* di Wagner e due *Danze ungheresi* di Brahms.

Il 28 marzo 1887 Gilda Ruta, propone coraggiosamente un concerto a grande orchestra il cui programma è interamente formato da sue composizioni, fra cui il *Concerto* per pianoforte e orchestra, l'*Andante e Rondò* e il *Bolero* per pianoforte con accompagnamento di strumenti ad arco.

Chiudiamo questa rassegna con un concerto di Gennaro Fabozzi, bambino prodigio rimasto cieco in tenera età, allievo dell'Istituto dei ciechi Principe di Napoli e poi di Pinto per il violino, di Alessandro Longo per il pianoforte e di Scarano per la composizione. Debutta con successo a nove anni e approda alla sala della Società del quartetto il 22 marzo 1888 all'età di quindici anni. Nel suo consistente programma, anche con pezzi vocali e cameristici, include la *Sonata* op. 13 di Beethoven, la *Fuga del gatto* di Scarlatti, la *Chanson del mariniers italiens* di Schumann, la *Trascrizione del Faust* di Liszt, e un *Valzer* composto da lui stesso.

ALTRE SEDI DI CONCERTO

Prima di affrontare la documentazione attestante l'attività di altri circoli e vagliarne le informazioni, si deve almeno accennare alle dimensioni assunte, in generale, dal fenomeno della musica strumentale a Napoli intorno al 1880. I luoghi che ospitano intrattenimenti musicali in città sono numerosissimi; un elenco che non ha certo pretese di completezza, ma che rende l'idea della vastità del fenomeno è il seguente: la sala Vega dell'Hotel Royal des Étrangers in via

dal secondo atto del *Rolando* di Piccinni, il *Ballet divertissement Henry VIII* di Saint-Saëns, *Ouverture*, *Serenata* e *Minuetto* di Van Westerhout. Biblioteca del conservatorio di Napoli, colloc. Misc NA27 (1887.10.

Partenope; la sala del Palazzo Cassano a Monte di Dio; la sala del Museum (Villino Weiss) in via Egiziaca a Pizzofalcone; la sala del Quartetto di Napoli in rione S. Lucia 82; la sala Viscardi in rione S. Lucia 5; la casa del Marchese Filiasi; il Circolo Pelella in strada Sedil Capuano 26; il Circolo Roche; la sala del Circolo Filologico; la sala del Circolo del Commercio a Palazzo Berio in via Roma 256; Palazzo Calabritto in piazza dei martiri, dove ha sede il Circolo Viscardi, che poi si sposta nel Palazzo dell'ex Hotel de Rome in rione Santa Lucia; la sala del Palazzo Prattico in piazza Ascensione a Chiaia n. 28, dove ha sede il circolo Barbieri; la sala Schioppa in riviera di Chiaia 185; la sala Museo Varelli in galleria Umberto I n. 8, la sala del Circolo Romaniello; la sala in vico I Santa Maria in portico 73 dove ha sede la Scuola D'Atri; la sala del Collegio dei Nobili vico Nilo 34; la sala dell'Hotel Nobile in rione Amedeo, dove ha sede Circolo Musicale Napoletano;la sala Dante in via della stamperia 4.

In tutti questi ambienti è presente il pianoforte che viene utilizzato in gran parte delle manifestazioni; è quindi arduo districarsi nella mole oceanica di brani eseguiti e di pianisti coinvolti, per cui si cercherà di concentrare l'attenzione su alcune manifestazioni in cui pianoforte e pianista, pur senza escludere il ricorso ad altri strumenti, determinano e governano il contesto concertistico.

Uno dei primi esempi di questa attività è un interessante programma scritto a mano relativo a un intrattenimento musicale tenutosi il 21 aprile 1881 in casa del marchese Filiasi, dove il protagonista indiscusso è il pianista Barbieri, sia come interprete che come compositore. Il programma, che si rifà al modello di concerto misto, prevede infatti la presenza del pianista in tutti i pezzi tranne che nella trascrizione per strumenti ad arco di una romanza senza parole di Mendelssohn (*La plante du pâtre*), effettuata dallo stesso Barbieri. Per il resto il concertista esegue la *Sonata* per due pianoforti di Clementi (assieme al padrone di casa), il suo *Quartetto* con pianoforte (assieme a Pinto, Salvadore e Rotondo), tre suoi pezzi per pianoforte (*Serenata*, *Studio* in Fa, *Fantasia*), la *Grande Polonaise brillante* di Chopin in una sua trascrizione per pianoforte con doppio

quartetto d'archi.

Il marchese Filiasi ama attorniarsi di illustri pianisti: in un'altra occasione si assicura la presenza di Martucci, che esegue con Maria Guida alcuni brani per due pianoforti, la sua *Fantasia* e *Le Rouet d'Omphale* e la *Tarantella* di Saint-Saëns, oltre al *Quintetto* di Schubert. Ma il programma comprende anche il *Notturno* in Fa diesis maggiore e lo *Scherzo* in Si bemolle minore di Chopin, eseguiti dalla Guida, riservando così al pianoforte tre dei sei numeri in programma.

Il *Petit cadeau* per pianoforte a quattro mani inserito nell'elegante programma vergato a mano su una carta filigranata che riporta l'effigie di Robert Schumann, è composto da Filiasi per i due figlioletti Giuseppe e Lorenzo, rispettivamente di quattordici e otto anni, che lo eseguono il 19 marzo 1886. Anche in questa occasione il marchese invita all'intrattenimento un pianista affermato, Salvatore Quaranta, allievo di Martucci, che esegue una *Romanza* per pianoforte di sua composizione e partecipa col marchese Filiasi all'esecuzione di due trascrizioni per due pianoforti: *Marcia nuziale* dal *Sogno d'una notte d'estate* di Mendelssohn e *Ouverture* dell'opera *Zampa* di Herold per due pianoforti a otto mani.

L'attività musicale nelle case private è difficile da ricostruire organicamente, ma spesso qualche notizia trapela dalle riviste musicali, grazie alla presenza di qualche critico. Sappiamo così che se ne svolgevano con una certa frequenza in casa di Michele Ruta, dove il 20 novembre 1883 c'è Coop al pianoforte, ad eseguire musiche di Rossi, Chopin, Liszt, Van Westerhout e di sua composizione.

Anche in casa del maestro Fonzo hanno luogo serate musicali, che «riescono sempre così gradite e che nei loro programmi portano sempre i nomi più celebri dei musicisti classici e moderni»;[83] fra questi Rivela, Durand, Tosti, Del Nero, Bizet, Edghard, Palumbo, Fonzo, Thomèt, Costa, Ró e Burgmein, la cui *Polka*

[83] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 49 dell'1.12.1889, p. 794.

berebé suscita un deciso entusiasmo, al punto di volerne il bis.

Più prestigiosi sono i concerti pianistici pubblici organizzati nella sala Vega dell'Hotel Royal des Étrangers in via Partenope, dove troviamo nomi affermati come Cesi, Cognetti, Quaranta, e altri. In particolare il nome della Cognetti ricorre ben tre volte nei programmi di quegli anni, anche in occasione di un interessante concerto «In memoriam Liszt» dato il 28 novembre 1886 e interamente dedicato al compositore ungherese, scomparso da pochi mesi. In questo concerto, cui prendono parte anche altri musicisti, la pianista esegue con Coop le trascrizioni per due pianoforti di due poemi sinfonici lisztiani, *Les preludes* e *Lamento e trionfo*, oltre alla *Rapsodia* n. 10, l'*Ave Maria* e la *Valse dans le Faust* per pianoforte solo.[84] Negli altri due programmi la Cognetti ribadisce la sua attenzione quasi esclusiva verso il repertorio romantico europeo, eseguendo trascrizioni lisztiane di *Lieder* di Schubert, musiche di Chopin (*Marcia funebre*, *Polacca* in La bemolle, *Scherzo*), Schumann (*Carnaval*), Rubinstein (*Barcarola*, *Studio*), Liszt (*Valse dans le Faust*, *Ave Maria*, *Fantasia ungherese* a due pianoforti con Martucci). Non manca in uno di questi concerti un tributo agli autori italiani, con l'*Allegro appassionato* di Gilda Ruta, *Le réveil de la caravane* di Burgmein, *Io non canto per te* di Westerhout, *Preludio, Toccata* e *Giga* di Martucci.

Salvatore Quaranta propone un interessante programma secondo il modello di recital spurio, preceduto da un pezzo di musica da camera e seguito da un brano per pianoforte e orchestra, nel concerto dell'11 marzo 1888 eseguendo un *Trio* di Brahms e musica pianistica dei maggiori compositori italiani dell'epoca:

11 marzo 1888 – Concerto Quaranta	
Brahms	*Trio* op. 87
Rameau	*Le rappel des oiseaux*
Scarlatti	*Gigue*
Chopin	*Impromptu* op. 36

[84] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. MISC NA33(1.

Schumann	*Novelletta* op. 99 n. 9
Rendano	*Feuilles d'album*
Martucci	*Scherzo*
Sgambati	*Gavotta*
Quaranta	*Due Sonatine*
	Canzone pastorale op. 17
	Valzer op. 20
Mendelssohn	*Capriccio* op. 22 per pianoforte con accompagnamento di orchestra d'archi[85]

La sala Vega ospita anche due concerti dell'austriaca Sofia Menter, pianista da camera di S. M. l'Imperatore d'Austria e Re d'Ungheria, che mostrano la sostanziale analogia fra pianisti italiani e stranieri nella formulazione dei programmi, salvo l'assenza di autori italiani contemporanei nelle scelte dei pianisti d'oltralpe. I due concerti della Menter hanno luogo il 24 gennaio e l'8 febbraio 1881, e i programmi comprendono brani e autori ormai noti al pubblico italiano: Bach, Handel, Scarlatti, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Rubinstein.

Il 31 marzo 1889, nella sala dell'Hotel Nobile, Rossomandi si esibisce con un programma insolitamente povero di musica romantica, il *Moto perpetuo* di Weber e due pezzi di Chopin, e ricco invece di proposte di autori contemporanei come pezzi dello stesso Rossomandi, uno *Studio* di Raff e il secondo *Concerto* di Saint-Saëns, eseguito con orchestra diretta da De Nardis.

CIRCOLI MUSICALI NAPOLETANI

Negli anni in cui fiorisce la Società del quartetto, la vita musicale napoletana è vivacizzata e arricchita da molteplici attività riguardanti il mondo pianistico; da un lato manifestazioni puramente performative, che dimostrano l'attenzione crescente del pubblico e degli organizzatori verso la musica strumentale e il

[85] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. MISC NA33 (1888.2.

repertorio pianistico solistico, dall'altro numerose nuove scuole che danno vita a una varietà «di metodi e stili di insegnamento del pianoforte che ha caratterizzato l'educazione stessa di più generazioni»[86] e «che non sembra avere equivalente in altre città italiane».[87] In molti casi questi centri di insegnamento divengono anche circoli musicali, fondati dai pianisti titolari che sono al tempo stesso didatti e concertisti. Il fenomeno accompagna la crescita stupefacente della scuola pianistica napoletana e l'attività di formazione musicale viene affiancata da una nutrita programmazione performativa in cui si esibiscono i risultati dell'insegnamento e, al tempo stesso, al pubblico viene offerta la conoscenza dei repertori musicali scelti dall'istituzione.

I circoli musicali napoletani più presenti nella ricerca effettuata: sono il Circolo Cesi, il Circolo Clelia Bracciali, il Circolo Pelella, il Circolo Roche, il Circolo Viscardi, la Scuola D'Atri, il Circolo Barbieri, il Circolo Palumbo, il Circolo Romaniello, il Circolo Scarlatti, il Circolo Museum, il Circolo Loveri, e altri.

In molti casi i programmi di questi circoli sono andati perduti, per cui le notizie sono poche e frammentarie, e trapelano per lo più dai resoconti dei critici sulla stampa specialistica locale e dalle corrispondenze da Napoli pubblicate sulla *Gazzetta musicale di Milano*. Per citare alcuni esempi interessanti, riportiamo la notizia di un concerto di Ernesto Coop, che nell'ottobre 1889 si esibisce come compositore e come pianista per il Circolo Loveri, suonando un *Notturno* di Chopin, tre pezzi di Schumann (*Grillen*, *Warum?* e *Romanza*), e alcune composizioni sue: *Minuetto*, *Onda che corre*, *Valzer appassionato*, *Stranezza* e *Serenata dispettosa*, divenuta popolarissima grazie alle applaudite esecuzioni della Cognetti.[88]

[86] V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, prefazione di E. Della Croce, p. 9.

[87] *Ibidem*.

[88] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 6, 10.2.1889, p. 90.

L'Associazione-Scuola Rossomandi festeggia nel febbraio 1889 la quarantesima (!) esercitazione degli allievi, nel corso della quale vengono eseguiti pezzi a 4 mani di Mendelssohn, Ponchielli e Franchetti, una *Sonata* di Chopin e una di Gennaro De Sena, (effettuata da De Leva), un *Notturno* di Chopin e un'*Aria da ballo* di Moszkowski (suonati da Eduardo Pannain), *Studio* in La minore di Thalberg e una *Tarantella* di Liszt (da De Giorgi).[89] Della scuola di Giuseppe Schipa, allievo di Cesi, abbiamo un esempio isolato del saggio delle promettenti allieve che eseguono musiche di Mozart, Weber, Rinaldi, Schipa, Westerhout, «l'autore favorito di tutti i concerti».[90]

Qualche notizia in più si è potuta raccogliere sulla Scuola D'Atri – fondata nel 1881 dal pianista e compositore Raffaele D'Atri, allievo di Cesi – di cui ci restano una dozzina di programmi di sala relativi a concerti (denominati 'esercitazioni', 'serate' o 'mattinate musicali') effettuati fra il 1888 e il 1894 al terzo piano di vico I° S. Maria in Portico n. 73. Da quanto si può ricavare dal campione analizzato, gli intrattenimenti, impostati secondo il modello del concerto misto con netta prevalenza dei pezzi per pianoforte, propongono al pubblico napoletano molta musica pianistica divisa fra il repertorio classico e romantico ormai abituale in quegli anni, e una parte consistente di autori poco conosciuti. La programmazione della scuola è apprezzabile perché buona parte dei brani eseguiti è opera di compositori italiani contemporanei, elemento che qualifica l'attività di Raffaele D'Atri come il più deciso tentativo di quegli anni di far decollare la musica pianistica italiana. Si può dire che tutti i compositori napoletani trovino spazio nei concerti della Scuola D'Atri, benché solo un numero molto limitato di essi abbia il privilegio di più esecuzioni.

Le forme prescelte rivelano un'adesione quasi totale a quel bozzettismo descrittivo molto diffuso all'epoca fra i compositori italiani, o in alternativa

[89] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 7, 17.2.1889, p. 103.

[90] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 16, 21.4.1889, p. 263-264, firmato Acuto.

riproducono un allineamento alle mode più commerciali, rappresentate dai ballabili. Solo qualche titolo rivela l'idea di riallacciarsi all'esperienza europea: così troviamo qualche forma di danza, come minuetti e gavotte, qualche forma di chiara derivazione chopiniana, come berceuse, capricci e improvvisi e poco altro.

Anche D'Atri, come prevedibile, riserva uno spazio privilegiato alle sue composizioni a due e a quattro mani, che propone in vari programmi eseguite da lui stesso e con gli allievi: *Minuetto* in Mi maggiore il 4 novembre 1888 con Carlotta Marano; *Tempo di polka* a quattro mani il 16 dicembre 1888 con Elvira Beltrano; *Bozzetti campestri* a quattro mani il 28 gennaio 1894 con Maria Marano, il 17 novembre 1894 con Virginia Armisano e il 16 novembre 1895 eseguiti da Zita e Renzo Bossi; *Trianon* (*Danse mélancolique* e *Style ancien*) il 16 novembre 1895 con Adelina Marano.

I compositori più eseguiti sono Van Westerhout e De Nardis: del primo vengono inclusi in programma *Ronde d'amour*, *Pastorale*, *Berceuse*, *Farfalle vaganti*, *Capriccio*, e inoltre *La source* e *Gavotta* trascritte a 4 mani da D'Atri. Di De Nardis vengono eseguiti *Mercedes*, *Strimpellata marinaresca*, *Saltarello abruzzese, Tempo di Minuetto*, trascritto per pianoforte a 4 mani da R. D'Atri, *Improvviso*, inedito, *Gitanilla*, *Marche de Bébé*. È da notare la presenza di Marco Enrico Bossi, uno dei pochi autori non napoletani, che figura nei programmi con i pezzi *Mazurka salon*, *Serenata*, *Polka*, *Les Moissonneurs*, *Amore in gondola*. Altri compositori ad essere presenti con più di un pezzo sono: Palumbo, di cui vengono eseguiti *Mazurka* op 23, *Serenata pietosa* e *Danza antica*; Ricordi con *Canzonetta antica*, *La Reine des Valses* a 4 mani, *Sérénade Française* e *Sérénade Napolitaine*.

Degli altri musicisti italiani, inclusi quelli più affermati, vengono messi in programma solo uno o due pezzi: perfino di Martucci, ormai all'apice della carriera e della notorietà, vengono eseguiti solamente la *Romanza* e lo *Scherzo* op. 53 n. 1;e di Cesi, ormai trasferitosi a San Pietroburgo, solo la *Danza alla spagnuola* a 4 mani; di Rendano il *Chant du Paysan* op. 3; di Luigi Romaniello

la *Gondoliera*; di Rinaldi *Il piccolo savojardo*. La rosa di compositori presenti nei programmi di sala presi in esame comprende ancora Clausetti, Longo, De Crescenzo, Gonzales, Serrao, D'Arienzo, Platania, Gariboldi, Luigi Albanesi, Siragusa, Ancona e Miceli.

Fra i compositori del repertorio pianistico romantico più rappresentati troviamo: Chopin, con *Berceuse*, *Valse* op. 64 n. 2 e *Preludio* op. 28 n. 15; Schumann nella versione didattica dei *4 pezzettini* op. 68 e delle *Scene infantili* op. 15; Mendelssohn con *Romanza senza parole*; Hiller con *Ländler* op. 117 n. 17, *Canzone dei vaccari Svizzeri* e *Aria di campagna* op. 117; Rubinstein con *Bal costumé* op. 103, *Polonais et Polonaise* a 4 mani; Schubert e Weber con due marce in trascrizione per due pianoforti.

Fra quelli del repertorio classico, periodo meno praticato dalla Scuola D'Atri, nemmeno una sonata di Beethoven, di cui troviamo solo la trascrizione per due pianoforti a otto mani di Vincenzo Romaniello della *Marcia delle ruine d'Atene*; poi sonate o sonatine di Dussek, Grazioli, Kuhlau, Méhul e Clementi, con un chiaro taglio pedagogico. Quanto ai secoli precedenti ci sono quattro autori di grande interesse: Frescobaldi, con *La frescobalda* nella trascrizione di Cesi, e poi Rossi, Zipoli e Wagenseil.

Molto marcata appare la componente 'eccentrica' dei programmi, quella formata da autori meno noti, che rivela l'interesse di D'Atri per la musica contemporanea d'oltralpe, rappresentata dai francesi: Frédéric Brisson[91] con *Pavane favorite de Louis XIV*, Jean-Louis Gobbaerts[92] con *Hirondelle-Bluette*, Théodore Lack[93] con *Berceuse* e *Le reggimente qui passe*, Paul Blanc con *Menuet*; dai tedeschi Fritz Spindler[94] con *Ruscello d'argento*, Walter con *Sul lago*, barcarola op. 102 n. 4, H Enke con *4 Pezzi melodici* op. 6 a 4 mani. Ci sono

[91] Frédéric Brisson (1821-1900), compositore francese.

[92] Jean-Louis Gobbaerts (1835-1886), compositore francese.

[93] Théodore Lack (1846-1921), compositore francese.

[94] Fritz Spindler (1817-1905), compositore tedesco.

infine un paio di omaggi a due grandi operisti, non però presenti alla vecchia maniera con retaggi delle fantasie su temi d'opera, ma con un *Minuetto* a quattro mani Massenet e con la *Meditation Profond Sommeil* Rossini.

Le interpreti degli intrattenimenti sono tutte allieve della scuola, coadiuvate all'occorrenza dal loro maestro; non c'è traccia, nel materiale consultato, dell'intervento di concertisti ospiti, e i pianisti maschi sono solo due: Francesco Ancona e Alberto Antonelli. I nomi ricorrenti sono quelli di Carlotta, Adelina e Maria Marano, Emma e Gilda Santoro, Elvira Beltrano, Elisa Fornari, Melania D'Atri, Concetta e Vincenzina Fortunato, Jone Tacinelli, Maria Siniscalco.

Un altro didatta molto attivo a Napoli negli ultimi quindici anni dell'Ottocento è Giovanni Barbieri, allievo di Cesi, concertista apprezzato in varie città d'Italia fin dall'età di diciassette anni. Fonda il Circolo Musicale Giovanni Barbieri, che inaugura la sua attività il 25 gennaio 1885 e diviene «un centro propulsore di buona musica»,[95] organizzando per una decina d'anni regolari concerti, prima al numero 28 di piazza Ascensione a Chiaia, poi in sala Schioppa, riviera di Chiaia 185 – all'incirca dal 1890 al 1894 – e infine alla sala del Circolo Romaniello, in rione Amedeo; nel 1894 risulta qualche concerto anche alla sala Museo Varelli, galleria Umberto I n. 8.

La fondazione del circolo è preceduta da un concerto ad invito svoltosi il 23 marzo dell'anno precedente, il cui programma preannuncia l'impostazione su cui si baserà l'attività performativa degli anni successivi: miscellanea di pezzi vocali e cameristici eseguiti da più interpreti, con quota costante, ma non prevalente, di pezzi per pianoforte a due e a più mani.

23 marzo 1884 – Concerto diretto da Barbieri
Prima parte
Beethoven *Sonata* in La per violoncello e pianoforte (Riccio –

[95] A. De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi: dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1918, p. 22.

	Barbieri)
Clementi	*Sonata* in Si Bemolle per due pianoforti (Barbieri – M. Roberti)
Mozart	*Scena ed aria* da *Le nozze di Figaro* per canto (signora E. Nascio)
Barbieri	*La virginité sous le domino couleur d'invisible* *La fidelité sous le domino couoeur bleu* *Les vieux galants et les trésoriéres suranées sous del dominos* *Pour pres et feuilles mortes* *La coquetterie sous différents dominos* *Scherzo* in Si minore (tutti brani eseguiti dall'autore)
Seconda parte	
Schubert	*Andante* e *Scherzo* del *Trio* in Si bemolle (Barbieri, Abussi, Riccio)
Barbieri	*Canzonetta campestre* dall'*Aminta* (signora E. Nascio)
Schumann	Kreisleriana (Barbieri)
Chopin	Polacca (Barbieri)
Thalberg – Panofka	*Duetto* per violino e piano (Abussi, Barbieri)

Si tratta di un modello di programma che oscilla fra l'accademia e il saggio scolastico, in cui brani pianistici, che attingono al repertorio italiano ed europeo dal Settecento all'Ottocento, si intercalano a quartetti, arie, romanze, duetti e altro. Non c'è dunque, dal punto di vista della tipologia di concerto, alcuna influenza del recital che cominciava a diffondersi in quegli anni. Ciò che è evidente fin da questo primo programma – e che diverrà una costante dell'attività del circolo – è la presenza assidua e quasi schiacciante di Barbieri sia in qualità di interprete che di compositore. La parte di gran lunga più consistente del repertorio pianistico più aggiornato, che va da Francesco Durante ai contemporanei, è, infatti, eseguita da lui stesso, e anche nel frangente della produzione pianistica coeva Barbieri mantiene saldamente nelle sue mani il monopolio delle proposte, suonando quasi esclusivamente composizioni proprie.

Come interprete il pianista si allinea alla tendenza dominante mostrando una

certa predilezione per Schumann e Chopin; del primo esegue, nei concerti del circolo, la *Kreisleriana*, un paio di *Novellette*, un *Intermezzo* e poi il *Tema con variazioni* «a 2 Piani» (eseguito con Filiasi) e i brani con orchestra *Pezzo di concerto* e *Concerto* op. 54 (eseguito «con accompagno di Orchestra ridotta»[96]). Di Chopin suona vari brani ormai noti al pubblico, tra cui la *Ballata* op. 23 e il *Rondò* per due pianoforti eseguito il 16 giugno 1885 con Giulia Barbieri.

Altri autori da lui eseguiti nei concerti del circolo sono Handel e Scarlatti del periodo pre-classico (non esegue né fa eseguire Bach); Clementi e Beethoven (*Sonata* op. 27 n. 2) del periodo classico; Mendelssohn, Rubinstein e Thalberg dell'Ottocento, e due autori per Napoli meno consueti, Saint-Saëns (*Rhapsodie d'Auvergne* op. 73 per pianoforte e orchestra con direttore Vincenzo Lombardi 16 novembre 1890, *Variazioni sopra un tema di Beethoven* il 15 aprile 1894, *La jeunesse d'Hercule* in riduzione per due pianoforti con Barthélemy) e Grieg, (*Concerto* op. 16 ancora con direttore Lombardi e *Danse Norvegienne* a due pianoforti con Barthélemy).

Il repertorio che il maestro fa studiare ai suoi allievi per i concerti del circolo comprende invece una maggior varietà di autori Innanzitutto si registra una delle prime e rare esecuzioni della musica di Brahms, con due *Danze ungheresi* – in Fa e in Re – forse nella trascrizione per due pianoforti a 8 mani di Robert Keller pubblicata da Simrock nel 1874, interpretate da F. ed E. Cardone, C. Schioppa e Barbieri. Inoltre ci sono pezzi di Corelli, Rossi, Rameau, Bizet, Moscheles, e Liszt.

Come s'è detto Barbieri è anche protagonista incontrastato dei concerti del circolo con pezzi di sua composizione presenti in quasi due terzi degli eventi. La sua musica pianistica è chiaramente influenzata dalle sue predilezioni interpretative: da Chopin derivano *Berceuse* e *Mazurka* in Do minore che esegue il 28 gennaio 1894; da Schumann due *Novellette* eseguite nello stesso concerto,

[96] Sul programma di sala è indicato che la parte degli strumenti a fiato sarà eseguita con l'armonium da Salvatore Quaranta.

Pezzo di concerto e *Adagio ed Allegro appassionato* per pianoforte e orchestra d'archi eseguiti il 6 novembre 1887 e il 28 ottobre 1888. Ci sono anche uno *Studio*, alcuni *Preludi* e soprattutto il *Preludio e fuga* op. 23 che rivelano l'amore per le forme polifoniche di marca bachiana. A parte i pezzi dal titolo pittoresco eseguiti nel primo concerto del 23 marzo 1884, le forme descrittive o bozzettistiche sembrano meno presenti nelle composizioni destinate ai concerti del circolo e si limitano a qualche titolo come *Fiore solitario*, *Marcia orientale*, *Barcarola* e *Burlesca.*

Il 16 novembre 1890 il circolo dà il suo primo concerto con orchestra, e anche in quest'occasione Barbieri include nel programma un suo pezzo, il *Concerto* op. 15 per pianoforte e orchestra, diretto da Vincenzo Lombardi.

Ai colleghi compositori Barbieri lascia pochissimo spazio; nei programmi visionati sono presenti solo quattro pezzi: *Scherzo* di Palumbo suonato da Teresa de Gregorio, il 21 febbraio 1886; *Vecchio minuetto* di Sgambati da T. di Castelcicala il 25 marzo 1888; *Serenata* di Cottrau da Fanny Torresella, il 23 aprile 1888; e infine una singolare Sonata-Fantasia di Palumbo *Studio sulla Divina Commedia di Dante* per pianoforte con cori, trombe, tromboni, piatti e timpani, eseguita da Barbieri e diretta da Serrao il 23 febbraio 1887.

Dal 1888 si nota nei concerti del circolo un sensibile incremento della componente pianistica, presente in modo più significativo per quantità e scelta di autori. Il programma della tornata del 3 giugno è così formulato:

3 giugno 1888 – Concerto Circolo Barbieri

Clementi	*Sonata* n. 1 per due pianoforti (Pignatelli – Castelcicala)
De Leva	*Fantasia estiva*, melodia (G. Giusti)
Rameau	*Le rappel de oiseaux* (L. Gallotti)
Field	*5^{me} nocturne* (signorina C. Schioppa)
Bizet	*Menuet* in Mi bemolle per pianoforte a 4 mani (signorine G. e C. Schioppa)
Barbieri	*Voglio sognar*, melodia (signorina E. Sabino)
Rubinstein	*Romance* in Mi bemolle per pianoforte solo (Pignatelli)

Mendelssohn	*Canzonetta* dall'op. 12 per pianoforte a 4 mani (Pignatelli – Barbieri)
De Leva	*Illusione*, Valzer (G. Giusti)
Kirchner	*1 e 2* (dall'Album Blätter) per pianoforte (Castelcicala)
Gluck	*Ballet* per pianoforte a 8 mani (signorine F. Siciliano e Giulia Barbieri)
Rubinstein	*Le trot du cavalier* per pianoforte a 8 mani (F. Siciliano e Giulia Barbieri)
Barbieri	*Quand je t'amais* (signorina E. Sabino)

In questa circostanza dieci titoli su tredici sono per pianoforte e, benché la tipologia dell'intrattenimento conservi ancora tracce evidenti della vecchia accademia e si debba adattare alle esigenze della scuola pianistica creando opportunità alle allieve di cimentarsi in pubblico, si può evidenziare un'evoluzione del circolo nei repertori pianistici, per annotando che non si avvicina mai alla forma del recital. Barbieri giunge alle soglie del Novecento senza aver maturato l'idea di un concerto esclusivamente pianistico: nemmeno nella tornata straordinaria del 13 dicembre 1885, interamente dedicata a sue composizioni, né nel «Concerto Giovanni Barbieri» che si tiene il 31 luglio 1898 nella sala delle acque minerali di Castellamare di Stabia dove, per pianoforte, mette in programma, suonando personalmente, soltanto la *Rhapsodie d'Auvergne* di Saint-Saëns, da eseguire con l'orchestra; e infine anche il concerto del 16 gennaio 1887, interamente dedicato a Schumann, non contiene alcun pezzo per pianoforte solo.

Evidentemente Barbieri, dedito non solo all'attività di pianista, ma anche a quella organizzativa, a quella didattica e alla direzione d'orchestra, organizza i suoi concerti seguendo una linea consolidata e un po' conservatrice. Non gli si può negare però un ruolo di rilievo nella diffusione del repertorio pianistico dei grandi autori d'oltralpe che anche grazie a lui divengono finalmente familiari al pubblico napoletano.

Un'altra figura di rilievo fra i pianisti napoletani dell'epoca è quella di Alfonso Viscardi, concertista e compositore allievo di Cesi, che nel 1890 fonda un suo circolo attivo prima presso la sala del Quartetto di Napoli in rione S. Lucia 82, e poi dal 1984 in una sala propria, la sala Viscardi, sempre in rione S. Lucia al n. 5. I pochi programmi pervenutici e le scarse notizie reperite danno conto di un'attività che si attiene a un modello di intrattenimento misto che comprende composizioni pianistiche, musica da camera, musica vocale e perfino brani corali per voci bianche.

Quanto al pianoforte, benché sussistano residui di trascrizioni di temi d'opera che sottendono un uso 'accessorio' dello strumento, la componente pianistica dei concerti risulta particolarmente ben concepita, allineata alle tendenze più avanzate, con pezzi poco noti che ampliano gli orizzonti del repertorio europeo. Fra i brani pianistici sono da notare il *Preludio e fuga* di Frescobaldi, la *Gavotta variata* di Rameau e *Les moisseneurs* di Couperin, che rivelano un certo interesse per l'antico; ma rilevante è l'esecuzione della *Sonata* n. 17 di Haydn, da parte della signorina O. Bauer il 31.3 1895, che risulta essere una delle rare esecuzioni effettuate in città. Poi ci sono gli autori già noti, come Scarlatti, Schubert (di cui viene eseguita una revisione di Cesi de *Marguerite au rouet*), Mendelssohn, Schumann, Chopin, Saint-Saëns, Rubinstein.

C'è anche qualche brano di autori contemporanei; il più eseguito è, come di consueto, il titolare della scuola Viscardi con: *Romanza* e *Improvviso* suonati da lui stesso il 25 febbraio 1894; *Primavera* da V. Montanaro il 25 febbraio 1894; *Gavotta* per due pianoforti da G. Farinelli e Viscardi il 1° gennaio 1895. È rappresentato anche Longo con *Preludio* op. 19 n. 1 eseguito da R. Acquaviva il 1 gennaio 1895, Napoleone Cesi con *Romanza senza parole*, *Capriccio* e *Presso al ruscello* suonati dall'autore il 16 novembre 1891, Massimo Perilli con *Foglio d'album* suonato dall'autore il 21 marzo 1893.

Negli altri circoli musicali napoletani si riscontra un'impostazione piuttosto

tradizionalista: il Circolo Clelia Bracciali (pianista di cui troviamo notizie solo in un paio di programmi) inizia la sua attività nel 1889 presso la sala del Museum (Villino Weiss) in via Egiziaca a Pizzofalcone. Nei suoi concerti si trovano assemblati in vario modo pezzi per pianoforte solo, per pianoforte a più mani, per archi e per varie combinazioni di pianoforte ed archi. Di queste manifestazioni c'è traccia nella *Gazzetta musicale di Milano* che riferisce di un concerto del 4 marzo 1889 in cui vengono «meritamente» applaudite, oltre alla «valorosa» Bracciali, le allieve signorine Padovani, Pepere, Falconi, Maisto, e il violinista Centola.[97]

Il repertorio proposto dal circolo rivela in molti punti la natura fondamentalmente didattica dell'iniziativa, e rivolge di conseguenza la sua attenzione verso autori poco abituali per le sale da concerto come Diabelli, Kuhlau, Hauser, Dancla, D'Aubel, Jensen. Un piccolo spazio è riservato anche ai contemporanei, con alcuni brani di Longo, *Preludio* e *Scherzo* op. 19 eseguiti da lui stesso il 1° aprile 1894 e *Chant de printemps*, *Bon Jour!*, *Le petit soldat* eseguiti da Maria Levy il 22 aprile 1894; un paio di pezzi di un giovane Cilea, *Melodia* e *Mazurka*, eseguiti da M. Ferrer il 16 giugno 1892 e uno di De Sena. L'esecuzione di una *Sonata* di Mozart (non è specificato quale) avvenuta il 22 aprile 1894 a cura di Irene Oliva, un'allieva della scuola, è la nota distintiva dei programmi del Circolo Bracciali e testimonia il lento radicarsi della musica pianistica mozartiana nel repertorio concertistico del contesto napoletano, in cui tali esecuzioni sono all'epoca ancora relativamente rare.

Anche il Circolo Pelella, istituito dal pianista Luigi Pelella nel 1891, si distingue per scelte musicali piuttosto ricercate e non legate esclusivamente al repertorio più noto e diffuso. Nei pochi programmi pervenuti rileviamo una conferma della graduale diffusione della musica pianistica di Brahms, con l'esecuzione di due *Danze ungheresi* da parte della pianista Scanni e del suo

[97] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 10, 10.3.1889, p. 166.

maestro Scognamiglio; troviamo anche musiche di autori poco noti, come Spindler, Ludovic, Hitz, e qualche italiano come De Sena con *Valse* eseguito dalla Scanni, Nicolai, Rivela e Teresa Guidi, che esegue una sua *Polonaise*. I programmi, pur essendo un campione assai limitato dell'attività del circolo, mostrano una sensibilità e un interesse musicale che vanno oltre il gusto corrente e si addentrano nella ricerca di novità particolari.

Un piccolo contributo alla diffusione della musica pianistica italiana arriva anche dal Circolo Sansone – istituito e diretto dal violinista e direttore d'orchestra Enrico Sansone – che inizia la sua serie di tornate nel 1892 nella sala del Quartetto di Napoli. Fra i brani eseguiti si trovano: *Cavalieri arabi* di Palumbo, *Tema con variazioni* op. 11 di Longo (eseguito da lui stesso), *Alla turca* per pianoforte a quattro mani di Di Negro e alcuni pezzi per pianoforte di Sansone, *Momenti di fantasia* (1. *Maggiolata*; 2. *Marcia funebre*; 3. *La girandola*) e *Piccola fantasia* n. 2 su tema di Paisiello.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO POPOLARE – QUARTETTO DI NAPOLI

Nel 1885 il violoncellista napoletano Vincenzo Loveri dà vita a un nuovo organismo denominato Società del quartetto popolare, che organizza per diversi anni un ragguardevole numero di concerti ed esercitazioni a Palazzo Hotel de Russie in rione S. Lucia 82. L'istituzione, che in seguito prenderà il nome di Quartetto di Napoli, diviene una delle più importanti in città in questa fine secolo, per qualità e quantità di concerti organizzati; nel suo quarto anno di attività, l'88-89, organizza ben dodici tornate, oltre ad almeno una straordinaria.[98] Tali intrattenimenti sono strutturati per lo più secondo la forma abituale dell'accademia vocale e strumentale, con qualche brano per pianoforte che generalmente occupa solo una delle cinque o sei sezioni di cui è costituito

[98] Cfr. programmi di sala custoditi nella biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. MISC NA32 (1889.5 e segg.).

l'intrattenimento. Non ci sono programmi che attribuiscono al pianista un ruolo di particolare rilievo, per cui l'attività gestita da Loveri non ci sembra possa suggerirci la presenza di prassi più avanzate rispetto agli altri circoli, ma stupisce favorevolmente la quantità di musica pianistica eseguita e la scelta degli interpreti, che ricade sui migliori concertisti attivi a Napoli come i due Romaniello, Rossomandi, Coop jr., la Castellano, la Cognetti, De Crescenzo, Gonzales, Rendano, la Ruta ecc., accanto ad un consistente numero di giovani in via di affermazione, come Concettina Afeltro, Adelina Bailet (che si esibisce il 15 maggio 1889 all'età di otto anni), Eleonora Cerocchi, Elettra Cimmino, Nina D'Angeli, Laura e Sofia D'Elia, Lea ed Elsie Slinger, Maria Fara, E. Fortunato, Gilda Galassi, la signora Giambrocono-Siano, Ida Giliberti, Adele Lanzetta, Aida Della Torre, Alfonso Longobardi, Raffaele Marangelo, Giulia Romaniello, Carmelina Marchello, Ernesto Marciano, Maria Maccarone, Umberto Mazzone, Emilia Merolla, Luigi Narici, Oscar Palermi, Gennaro Pepe, Luigi Porro, la signora Rossi-Marseglia, Emilia Zampari.

Il lungo elenco di nomi è utile a comprendere quanto a fondo il concertismo pianistico fosse penetrato nella società napoletana, e quanto la nuova generazione di pianisti avesse maturato un'idea nuova di solista-interprete; anche i nuovi repertori sono stati ormai assimilati e che la loro diffusione è decisamente capillare. Si deve, infatti, sottolineare che dei centosessantatré pezzi pianistici censiti nei programmi di sala della Società del quartetto Popolare fra il 1886 e il 1888, solo sette sono di derivazione operistica, consentendoci di consolidare l'idea che la nuova frontiera del concertismo si è definitivamente spostata dal terreno della spettacolarità e del virtuosismo a quello dell'interpretazione dei classici e talvolta dei contemporanei.

Il repertorio proposto si allinea, nella sostanza, alle tendenze evidenziate finora; appare evidente che l'attività dei circoli napoletani si comporti con una certa omogeneità, del resto gli esecutori stessi vengono spesso convocati da più istituzioni. Alla Società del quartetto popolare si realizza però l'esecuzione di

qualche pezzo di Mozart e Brahms, grandi compositori sino ad ora, come si è detto, considerati raramente in altre sedi napoletane. Di Mozart viene eseguito da Rendano, il 26 marzo 1889, un non meglio specificato *Tema con variazioni*; di Brahms il 28 febbraio 1887 il pianista Luigi Narici esegue un *Capriccio* (uno se n'è già incontrato in un concerto di Rendano per la Società del quartetto di Napoli, ma in ordine cronologico questa esecuzione è precedente).

Oltre a queste novità, l'autore più eseguito rimane Chopin, di cui troviamo le prime tre ballate, l'immancabile *Berceuse*, e un'ampia scelta di composizioni comprendente numerosi preludi, notturni, due polacche, lo *Scherzo* op. 31, un *Valzer*, ecc.. Il pianismo romantico è ben rappresentato, come di consueto, anche da Schumann, Liszt e Mendelssohn. La scelta dei pezzi schumanniani ricade sui *Pezzi fantastici* op. 12 (eseguiti integralmente o separati), sull'*Andante con variazioni* op. 4, l'*Allegro di concerto* e i brillanti *Faschingsschwank aus Wien* (indicati nel programma con il titolo italiano di *Scherzi carnevaleschi di Vienna*) op. 26. Di Liszt vengono eseguite le *Années de pelerinage*, la *Rapsodia ungherese* n. 12, l'acrobatica *Campanella* da Paganini, *Le rossignol*, e *Les préludes* per pianoforte a quattro mani o 2 pianoforti. Infine di Mendelssohn si trovano pezzi brevi accanto a opere più impegnative come la *Serenata e allegro gioioso*, il *Concerto* op. 25 e la trascrizione lisztiana del *Lied* «Su l'ali del canto» dalla poesia di Heine. Inoltre, il 22 maggio 1890 la pianista Maria Fara riprende l'ormai noto *Moto perpetuo* di Weber.

Piuttosto debole la proposta di musica preromantica: del tutto assente la musica antica; qualche brano di Handel e Scarlatti, e solo una desueta *Giga* di Graun, per quanto riguarda il periodo barocco; quattro sonate di Beethoven (op. 13, op. 57, una senza indicazione di numero d'opera e una *Gran Sonata* in Do maggiore che potrebbe essere l'op. 2 n. 3 o l'op. 53), una *Polonaise* di Hummel, e, unica novità, la *Gran sonata drammatica* op. 141 di Czerny eseguita da Elettra Cimmino il 12 maggio 1890, per quanto concerne il periodo classico.

Tale esiguità trova forse una sua ragione nel fatto che i pianisti presentati dalla

Società del quartetto Popolare si cimentano spesso nella veste di compositori, e quindi alimentano notevolmente la componente della produzione italiana contemporanea; le esecuzioni di brani di autori viventi sono infatti presenti in percentuale molto superiore rispetto alle altre istituzioni musicali. Spicca in particolare la produzione di Costantino De Crescenzo, che suona in molte occasioni numerose sue composizioni: *Gavotta della bambola*, *Notturno*, *Ma belle dort – berceuse*, *Minuetto, Papillons à la source – impromptu*, *Porte bonheur* – valzer, *Serenata spagnola*, *Tête-à-tête*, *Valzer capriccio*, *Buit de rêves*, *Scherzo*, *Solitudine – romanza*.

Un altro che esegue le sue musiche è Ernesto Coop jr., che in un unico concerto (14 gennaio 1888) suona ben cinque pezzi suoi: *Gavotte*, *Minuetto*, *Onda che corre*, *Stranezza* e *Valzer appassionato.* Poi ci sono ancora Rendano con: *In sogno – Romanza*, *Premiers soupirs – Valse*, *Quasi – Gavotta*, *Sonatina* n. 3. La stessa cosa fanno Luigi Romaniello con *Giga*, *Minuetto*, *Solitudine* e *Tarantella*, Rossomandi con *Cantilena marinaresca*, *La cornamusa*, *Stornello* e Gilda Ruta con *Allegro agitati di concerto*, *Andante e Rondò*, *Fantasticando*, *Sul lago*.

Gli autori italiani contemporanei ad essere eseguiti da altri e non da se stessi, dimostrando di aver raggiunto notorietà e considerazione fra i colleghi pianisti, sono decisamente pochi; emergono per numero di presenze nei programmi ancora Van Westerhout, con *Suite* e *Tre pezzi*: *Danse, Mignonne* e *Romanza*; Palumbo con *Barzelletta*, *Scherzo, Aria d'amore* e *Danza antica*; Martucci, con *Studio di concerto* e *Fantasia*; Rinaldi con *Sento così* e *Sfumatura*; Serrao con *Melodia* e *Un sorriso*. Di Sgambati viene eseguito un solo pezzo, *Toccata*; come pure di Francesco Lanza, *Minuetto*; e di Mangetta, *Le renard de letica – Caprice à la valse* suonato da Mazzone e Gonzales il 10 giugno 1886.

Completano il quadro autori eseguiti saltuariamente presso la sede del Quartetto popolare: De Bériot, Hakenback, Henselt, Hiller, Litolff, Raff, Rubinstein, Schubert (in trascrizione), Schulhoff, Thalberg, Thomé, Wagner (in trascrizione di Liszt e di Thalberg).

Fra il 26 aprile e il 23 maggio 1889 il Quartetto Popolare cambia nome e diviene «Quartetto di Napoli – Società filarmonica» diretta dai professori Vincenzo Loveri ed Enrico Sansone. Nonostante il cambiamento di denominazione il sodalizio prosegue regolarmente e senza soluzione di continuità le sue 'esercitazioni e tornate' e non interrompe l'ordine cronologico giunto alla nona tornata del quarto anno.[99]

L'impressione che si ricava dallo spoglio dei programmi conservati, un campione limitato relativo a dodici concerti fra il 15 maggio 1892 e il 6 luglio 1893, è che il pianoforte venga utilizzato frequentemente e con gradimento anche se, sul versante degli interpreti, a parte qualche personalità già affermata come De Crescenzo e Vincenzo Romaniello, l'esecuzione sia in genere affidata a giovani pianisti poco conosciuti, tra cui Cofini, allievo di Simonetti, Lovreglio, Olga Gertsch., inducendoci a dare alla Società filarmonica una connotazione come luogo di opportunità per iniziare la carriera.

Quanto al repertorio del secondo periodo, non si distacca molto dal precedente; emerge che un terzo dei brani è di autori contemporanei, ma la percentuale è molto aiutata da De Crescenzo che nel concerto del 15 aprile 1893 esegue ben sei pezzi propri: *Buit de* rêves, *Papillons à la source*, *Scherzo*, *Serenata spagnola*, *Solitudine*, *Valzer capriccio*. Sono ancora eseguiti Westerhout con *Badinerie*, *Musette*, *Suite*, Martucci con *Studio di concerto* op. 9, *Fantasia*, Palumbo con *Danza antica*, e infine Quaranta con la *Canzone pastorale* op. 40.

Si confermano presenti anche la *Sonata* op. 13 di Beethoven, più volte eseguita in città, e un po' i soliti brani di Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt; infine ricompaiono anche gli altri autori che avevamo notato prima del 1899, con qualche aggiunta: De Bériot, Döhler, Giordano, Haberbier, Ketten, Raff, Reinecke, Saint-Saëns, Thalberg, Thomè.

[99] Manca il programma della nona tornata, da collocare con sicurezza fra il 26 aprile (ottava tornata) e il 23 maggio 1889 (decima tornata).

CIRCOLO ROMANIELLO

Fra le istituzioni che contribuiscono alla grande ricchezza e varietà delle programmazioni musicali napoletane dell'ultimo decennio dell'Ottocento, un discorso a sé merita la straordinaria attività svolta dal Circolo Romaniello, nato nel 1890 come germinazione della Scuola Vincenzo Romaniello fondata e diretta dal pianista. Fratello maggiore di Luigi, Vincenzo è uno dei maggiori rappresentanti della scuola pianistica napoletana; allievo di Ernesto Coop, intraprende sia la carriera concertistica che quella di insegnante: é professore di pianoforte nel Conservatorio San Pietro a Majella e, dal 1886, nel Primo Reale Educandato dei Miracoli. Il musicista guida molti allievi verso traguardi ragguardevoli, e organizza con loro – e anche con pianisti affermati – mattinate musicali nella sala della Società del quartetto, dove il pubblico, oltre ad ammirare i risultati dell'attività didattica, può conoscere il repertorio pianistico più aggiornato. L'attività delle mattinate, partita ancor prima della fondazione del circolo, svelano l'impronta culturale ed artistica che il pianista infonde ai suoi concerti e la sua concezione innovativa del ruolo del pianoforte all'interno di essi. Un esempio della sua interessante impostazione è nel programma della mattinata di domenica che contiene fra parentesi i nomi degli esecutori:

25 agosto 1889 – Concerto Circolo Romaniello

Mozart	*Marcia turca* per due pianoforti a 8 mani (Elsie e Lea Slinger, Ida Giliberti, Ida Oreste)
Dussek	*La caccia* (Nina D'Angeli)
Pettinella	*Incantesimo…*
	Melodia (Gennaro Pepe)
Coop jr.	*Canzonetta* e *Stranezza* (Adele Lanzetta)
Bottesini	*Gran duetto* per violino e contrabbasso con accompagnamento di pianoforte (G. Calveri, A. Flocco, R. Pettinella)
Thomè	*Marche croate* per due pianoforti (Carmelina Marchello, Giulia Romaniello)

Longo	*Romanza* op 12. n. 2 – *Capriccio* op. 13 n. 3 (Ernesto Marciano)
Pettinella	*Il pescatore*
	Ballata (Gennaro Pepe)
Mendelssohn	*Marcia di nozze* per due pianoforti a 8 mani (Adele Lanzetta, Giulia Romaniello, Richard Barthélemy, Ernesto Marciano).

Pochi mesi dopo, domenica 26 gennaio 1890 all'una e trenta del pomeriggio, nella sala della Società del quartetto ha luogo l'inaugurazione del circolo, con un concerto in linea con l'impostazione precedente:

26 gennaio 1890 – Concert Circolo Romaniello

Mozart	*Ouverture* delle *Nozze di figaro* trascritta per due pianoforti a 8 mani (Ida Giliberti, Aida Della Torre, Ida Oreste, Nina D'Angeli).
Hässler	*Sonata* in La minore (Maria Maccarone)
Beethoven	*Quintetto* op. 16 (L. De Rosa, G. Labanchi, L. Caccavajo, F. Mariscotti, V. Romaniello)
Chopin	*Notturno* op. 27 n. 2
	Preludio op. 28 n. 15 (Concettina Afeltro)
Raff	*Ode au Printemps* op 76 per pianoforte con accompagnamento di un secondo pianoforte (Giulia e V. Romaniello)
Coop jr.	*Serenata dispettosa*
	Canzonetta
	Stranezza (Adele Lanzetta)
Schumann	*Scherzi carnevaleschi di Vienna* op. 26 (V. Romaniello)

Come si può vedere da questi due primi esempi, i programmi musicali del circolo sono fatti in modo da affidare a diversi interpreti in ciascun appuntamento un ampio programma composto di una decina di numeri musicali (da un minimo di sette a un massimo di dodici per le tornate, da sei a dieci per le esercitazioni); tutti brani per pianoforte, salvo l'inserimento abbastanza frequente nelle tornate

(non nelle esercitazioni) di un brano di altro organico. Tale impostazione, che sta a cavallo fra l'accademia e il saggio scolastico, privilegia in modo evidente la musica per pianoforte e lascia spazio solo a qualche occasionale 'diversivo' cameristico, con conseguente rovesciamento dei pesi attribuiti tradizionalmente alle componenti cameristica e pianistica dai circoli musicali sorti sul modello delle società del quartetto. L'operazione, giustificata dalla natura di scuola pianistica del circolo, sancisce la legittimità di concepire non solo un concerto, ma un'intera stagione sul pianoforte e sul suo repertorio, elemento che si configura come il contributo più determinante di questi decenni al primato dello strumento.

Prima di prendere in esame i repertori eseguiti si deve segnalare che l'attività performativa del Circolo Romaniello rivela una netta prevalenza della componente femminile; sono, infatti, quasi tutte donne le pianiste coinvolte nei concerti del circolo, e fra queste le più presenti sono Adele Lanzetta, che esegue ben cinquantatré pezzi per pianoforte fra il 1889 e il 1897; Maria Maccarone, che ne esegue quarantotto fra il 1890 e il 1897; Ida Giliberti, citata trentun volte fra il 1890 e il 1896; Concettina Afeltro, venticinque brani fra il 1890 e il 1897; Giulia Romaniello, venti pezzi fra il 1890 e il 1893; e poi, in ordine decrescente di esecuzioni: Olga Gertsch, Elvira Padula, Ida Contestabile, Letizia Fiorillo, Giuseppina Ricciardi, Elisa Watteville, Emma De Marinis, Flora Lazzaro, Elettra Tesorone, Margherita Brambilla, Amina Garofalo, Aida Della Torre, Paola Teodoras, Elsie Slinger, Maria Lo Verde De Angelis, Maria De Marinis, Rosina Gialanella, Giulia Orso, Concettina Caracciolo, Lea Slinger, Anna Siniscalchi, Margherita Tagliacozzo. La presenza femminile cosi elevata nelle esercitazioni e nelle tornate del Circolo Romaniello, come del resto si è visto anche nelle altre scuole o associazioni musicali, conferma l'uso di far studiare il pianoforte alle figlie delle famiglie borghesi, ma è anche incrementata dall'emulazione del successo di pianiste napoletane come la Cognetti, la Luziani, la Castellano e altre; sono in realtà molto pochi i nomi di questi elenchi che si ritrovano anche in

anni successivi.

Nei numerosissimi concerti organizzati da Romaniello viene eseguito un quantitativo esorbitante di pezzi per pianoforte, che stabiliscono un record di diffusione della musica pianistica in città. Per avere un'idea dell'attività del circolo basti dire che alla data del 15 aprile 1894 le esercitazioni sono state ben sessanta, per questa sola parte dell'anno, o al 19 maggio 1897 sono già ventinove; a queste si devono poi aggiungere i concerti con pianisti esterni, napoletani e non, quelli dei fratelli Romaniello e quelli cui la sala viene ceduta in affitto o in prestito.

Per tentare di tracciare un quadro di questa imponente attività, si devono distinguere tornate ed esercitazioni: le prime vengono date con una certa regolarità alla sala del Circolo in rione Amedeo 26, sono in numero di quattro o cinque all'anno, generalmente fra marzo e giugno; le esercitazioni invece si svolgono al numero 39 di via San Biagio dei Librai, sono più numerose, circa una decina all'anno, di norma la domenica da dicembre a luglio.

Il modello dei programmi è sostanzialmente simile: tornate ed esercitazioni iniziano e finiscono abitualmente con un pezzo per due pianoforti – a quattro o a otto mani – che crea una cornice legata al vecchio mondo del pianismo spettacolare, un residuo delle vecchie tradizioni a fianco delle nuove tendenze. Attraverso questa formula passano numerosissimi brani dei più vari generi, alcuni dei quali anche di non trascurabile interesse: trascrizioni di brani d'opera, di pezzi orchestrali, di concerti, di altre composizioni e pezzi originali. Fra le derivazione operistiche ci limitiamo a segnalare la trascrizione di Cesi per quattro pianoforti a sedici mani della *Cavalcata delle Walkirie* di Wagner, eseguita il 10 aprile 1893, in un concerto in onore di Cesi, dai pianisti Sigismondo Cesi, Rossomandi, Albano, Longo, Viscardi, Cotrufo, Marciano, Galassi; un esempio di come anche nomi illustri del pianismo napoletano si prestassero volentieri a queste ridondanti esibizioni collettive, qui nel nome della diffusione della musica di Wagner e dell'ammirazione per Cesi.

Di un certo interesse sono le trascrizioni di brani orchestrali, attraverso le quali si propongono al pubblico musiche di Boccherini, Haydn, Beethoven, Gounod, Mendelssohn, Rubinstein, Saint-Saëns, Bizet e un brano di Vincenzo Romaniello. Significative sono anche le trascrizioni da pezzi per pianoforte e orchestra, in cui la parte orchestrale è ridotta a quella di un secondo pianoforte: tale formula permette una maggior conoscenza di un genere che ormai da molti anni attira l'attenzione e stimola l'orgoglio dei pianisti, che si possono cimentare in repertori importanti come: i *Concerti* in Re minore e in Do minore di Bach; il *Concerto* op. 21 di Haydn; il *Rondò di concerto* e alcuni *Concerti* di Mozart; il terzo e il quinto *Concerto* di Beethoven; la *Serenata e Allegro gioioso*, il *Capriccio brillante* op. 22 e i *Concerti* op. 25 e op. 40 di Mendelssohn.

Fra le trascrizioni di brani di altro genere colpisce la presenza di un paio di autori piuttosto rari all'epoca: Wilhelm Friedman Bach, di cui Fasanari e Franzè eseguono, sia il 25 maggio 1892 che il 10 dicembre 1893, la trascrizione per pianoforte a quattro mani di un *Concerto* per organo, e Charles Marie Widor di cui troviamo la *Marcia americana* op. 31 n. 11 eseguita in trascrizione per pianoforte a quattro mani da Maria Ordile e Vincenzo Romaniello il 15 aprile 1894, segno della penetrazione del gusto francese nella sensibilità musicale italiana.

Altri brani da segnalare, perché indici di un ampliamento dell'orizzonte del repertorio, sono: l'*Andante - Allegro moderato* op. 51 per pianoforte a quattro mani di Loeschhorn, la *Chaconne* per due pianoforti di Raff, la *Marcia solenne* op. 23 per due pianoforti di Pierné, un *Ballabile* e quattro mani tratto dalle *Scene pittoresche* di Massenet, e infine la trascrizione per pianoforte a quattro mani di Leone Lemoine del *Baccanale* di Gounod. Per il resto si tratta di brani già noti di Mozart, Beethoven, Dussek, Hummel, Heller, Chopin, Gluck, Beethoven.

L'aspetto più moderno della 'cornice' dei pezzi per pianoforte a più mani che aprono e chiudono i concerti del circolo è costituito dalle composizioni originali, che includono autori la cui notorietà è, all'epoca, ancora in via di acquisizione,

primo fra tutti Brahms, di cui vengono eseguite alcune *Danze ungheresi*. Nel dettaglio troviamo le *Sonate* a quattro mani (una o due) di Clementi, la *Prima Sonata* a quattro mani op. 4[100] di Beethoven, due delle tre *Marce eroiche* op. 27 di Schubert, il *Rondò* op. 73 di Chopin, l'*Andante con variazioni* op. 46 di Schumann, l'*Ode au printemps* op. 76 di Raff,[101] l'*Improvvisata* per due pianoforti op. 125 di Reinecke, il *Duetto sinfonico* op. 34 di Benjamin Godard, e infine qualche composizione contemporanea come la *Fantasia op. 32* di Martucci, la *Sonata* per due pianoforti di Eduardo Pannain e il *Minuetto* di Schipa. Questi pezzi, nella varietà degli stili e delle epoche coinvolte e nella peculiarità delle scelte di alcuni autori, rappresentano un consistente e significativo segnale del definitivo superamento dell'uso 'accessorio' dell'esecuzione a più mani, utilizzata in precedenza per divulgare brani operistici o sinfonici spesso in modo spettacolare attraverso fantasie, parafrasi e variazioni.

Per venire finalmente ai pezzi per pianoforte solo, le scelte di Romaniello si pongono come prosecuzione del processo di rinnovamento del repertorio pianistico avviato nei decenni precedenti, al quale apportano alcune integrazioni che arricchiscono ulteriormente l'ormai vasta gamma di composizioni entrate nel repertorio dei pianisti. Osservando nel dettaglio i programmi del circolo si nota una marcata disomogeneità fra le epoche di provenienza dei brani: si rileva, infatti, l'assenza, o quasi, della musica del Seicento, una presenza assai esigua della musica del periodo pre-classico, una conferma del radicamento della musica di Beethoven, affiancato finalmente da Haydn e Mozart, una parte largamente predominante di grandi autori del pianismo ottocentesco, e una non trascurabile componente di musica italiana contemporanea.

In dettaglio, del Seicento viene eseguita solamente la trascrizione martucciana di un minuetto tratto dall'opera *Proserpina* di Lulli. Del periodo pre-classico si nota un sensibile incremento della frequentazione di Bach, presente con

[100] Probabilmente la *Sonata* in Re maggiore a quattro mani op. 6

[101] Versione dell'autore dell'omonimo brano sinfonico.

l'immancabile *Concerto* in Re minore (eseguito con organici ridotti), il *Concerto* in Do minore (in trascrizione per due pianoforti), il *Concerto* in Do per tre pianoforti e orchestra, il *Preludio e fuga* in Re minore, il *Preludio e fuga* in Sol maggiore, la *Fantasia cromatica e fuga*, la *Fantasia e Fuga* in Sol minore trascritta da Liszt e altri titoli non ben specificati come *Giga*, *Fantasia*, *Fuga*, *Preludio*, ecc.. Costantino Palumbo dedica a Bach un intero concerto:[102]

17 marzo 1895 – Concerto Palumbo

Bach	*Aria alla maniera italiana* (con 10 variazioni)
	Fantasia con fughe: *Cadenza, Allegro, Recitativo, Fuga, Recitativo, Fuga*
	Preludio e fuga (dal Clavicembalo ben temperato)
	Bourrée (dalle Suites inglesi)
	Concerto per cembalo flauto e violino concertanti con accompagnamento di 2 violini.

Il concerto si configura quasi come un recital solistico, se non fosse per l'ultimo pezzo con strumenti concertanti, e mostra l'inclinazione del pianista napoletano verso Bach, al quale si ispira anche sul versante compositivo, come dimostrano le sue scelte formali. In tre occasioni vengono inserite in programma composizioni di due figli di Bach Wilhelm Friedman, già citato, e Philipp Emanuel di cui Maria Maccarone esegue, il 4 marzo 1894, un brano dal titolo *Solfeggio*.

Non pare trascurabile la presenza di Scarlatti, di cui vengono eseguite sonate, arie, ghighe e studi, in trascrizione di Cesi o di Thalberg, mentre Handel è presente solamente con una *Ciaccona con variazioni*, una *Gavotta* e un *Preludio.*

Interessante notare, venendo al periodo classico, come si affermi Beethoven, del quale vengono eseguiti circa trentacinque brani; fra le sonate sono preferite l'op. 10 n. 3, l'op. 27 n. 1 e n. 2, l'op. 28, l'op. 31 n. 2 e n. 3, l'op. 53 anche l'op. 110, eseguita dalla dodicenne Elettra Tesorone il 12 maggio 1895 (terza

[102] L'anno non è indicato ma con ogni probabilità è il 1895, ricavato da dati incrociati.

esecuzione napoletana oltre alle due del 1883 segnalate da Di Benedetto).[103] Fra gli altri brani sono da segnalare il *Rondò* op. 51 n. 1, la *Polacca* op. 89 e le *Variazioni* in Do minore. Anche a Beethoven viene dedicata un'intera esercitazione:

24 luglio 1892	
Beethoven	*Settimino* op. 20 trascritto per pianoforte a 8 mani: 1°, 2°, 3°, 4° movimento (Tango, Franzè, Alfredo Fasanari, V. Romaniello)
	Rondò op. 51 n. 1 (Fasanari)
	Sonata a 4 mani op. 4 n. 2(Contestabile, V. Romaniello)
	Sonata per pianoforte e violino op 12 n 3 (Teodoras, Calveri)
	Polacca op. 89 (Tango)
	Adelaide: trascrizione di Liszt (Lanzetta)
	Sonata op. 31 n. 2 (Afeltro)
	Romanza op. 40 per violino (Calveri)
	Settimino op. 20 trascritto per pianoforte a 8 mani: 5°, 6°, 7°, 8° movimento (Tango, Franzè, A. Fasanari, V. Romaniello)

Come si vede il modello strutturale del programma rimane costante, salvo qualche variazione: la cornice che è costituita da un unico brano eseguito parte all'inizio e parte alla fine del concerto, il recupero di una trascrizione operistica e l'inserimento di due diversivi per violino.

Romaniello incoraggia, finalmente, una presenza più regolare anche della musica di Mozart, la cui produzione pianistica non ha ancora conquistato una posizione di rilievo nei programmi concertistici di fine secolo. Nei programmi del circolo ci sono diciotto pezzi di Mozart, fra cui quattro sonate (Do maggiore, Do minore, Fa maggiore e La maggiore), un paio di fantasie, i pezzi a più mani

[103] Cfr. R. Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 2, marzo-aprile 1971, p. 212.

già descritti e un *Rondò*.

Viene ribadita la supremazia del repertorio romantico, e in particolar modo della musica di Chopin: con circa ottanta brani eseguiti nell'arco di dieci anni (notturni, polacche, preludi, scherzi, valzer, mazurke, studi, berceuse, barcarole, ecc.) l'autore si conferma in assoluto il più amato dai pianisti. Viene eseguita integralmente anche la *Sonata* op. 35, l'11 dicembre 1898 da Carlo Ronchi, mentre l'op. 58 viene proposta solo parzialmente nel corso di alcune tornate. A Chopin vengono dedicati anche due concerti monografici, il primo dei quali ha luogo il 18 giugno 1893, nel corso della sedicesima tornata del circolo:

18 giugno 1893	
Chopin	*Mazurka* op. 7 n. 1 per due pianoforti a 8 mani (Giliberti, Watteville, Ricciardi, Contestabile)
	Fantaisie-Impromptu op. 66 (Maccarone)
	Valzer op. 64 n. 1 per due pianoforti a 8 mani (Contestabile, Watteville, Giliberti, Fiorillo)
	Polonese op. 40 n. 2
	Studio op. 25 n. 12 (Vincenzo Romaniello)
	Notturno op. 9 n. 2
	Valzer op 34 n. 1 (Franzè)
	Ballata op. 47 (Lanzetta)
	Preludio op. 28 n. 15
	Scherzo op. 31 (Afeltro)
	Rondò op. 73 per due pianoforti (Giulia Romaniello, Lanzetta)[104]

L'altro è un lungo recital suddiviso in quattro parti tenuto interamente da Ronchi l'11 dicembre 1898, all'approssimarsi del cinquantesimo anniversario della morte del compositore; il programma presenta una scelta molto rappresentativa dell'opera di Chopin, affrontandone quasi tutti i generi, tranne le ballate:

[104] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, collocazione MISC NA30 (1893.10).

11 dicembre 1898

Chopin	*Sonata* op. 35
	Preludio op. 45
	Preludio op. 28 n. 8
	Studio op. 25
	Mazurka op. 33
	Mazurka op. 30
	Valzer op. 64
	Notturno op. 48 n. 1
	Polacca op. 53
	Impromptu op. 36
	Scherzo op. 20[105]

Molto eseguito è anche Mendelssohn (circa trentacinque titoli), al quale viene dedicato anche un concerto monografico organizzato secondo la solita struttura con apertura e chiusura per due pianoforti a otto mani, brani per pianoforte intercalati da un pezzo per violino e da uno per due pianoforti:

Mendelssohn	*Marcia dell'Atalia* per 2 pianoforti a 8 mani (Tango, Franzè, Fasanari, V. Romaniello)
	Sonata op. 6 (Franzè)
	Andante e Scherzo op. 16 (Teodoras)
	Due *Klavierstücke* (Maccarone)
	Capriccio brillante op. 22 con accompagnamento di un secondo pianoforte (Giulia e V. Romaniello)
	Sulle ali del canto – Nuovo amore (trascrizioni di Liszt)(Lanzetta)
	Concerto per violino con accompagnamento di pianoforte – Primo tempo
	Fantasia op. 28 (Afeltro)

[105] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, collocazione MISC.NA30 (1898.1.

Ruy blas, ouverture op. 95 per 2 pianoforti a 8 mani (Tango, Franzè, Fasanari,V. Romaniello)[106]

Liszt e Schumann sono presenti in misura inferiore, con ventidue brani il primo e diciassette il secondo; nel Circolo Romaniello c'è forse un ridimensionamento del peso dei due autori molto diffusi presso le altre scuole o sedi di concerto.

La componente contemporanea italiana occupa circa un quarto dei brani eseguiti, ma è determinata da una sovrabbondanza della produzione pianistica di Vincenzo Romaniello, cui si aggiunge quella del fratello Luigi: le composizioni di Vincenzo vengono eseguite per ben trentotto volte, con una certa preferenza per la *Tarantella* op. 42 n. 4, al *Valzer brillante* op. 36, a *Sotto i tigli* op. 37 n. 1, e a *I contadini alla preghiera* op. 5 n. 4. Quelle di Luigi si trovano invece ventitré volte, e in nove di queste è il pianista a presentarsi in veste di interprete delle proprie composizioni.

La scelta dei brani degli altri compositori italiani, globalmente piuttosto frammentaria, ricade in misura maggiore su Palumbo e Coop jr.: del primo vengono eseguiti *Avventura strana*, *Cavalieri arabi*, *Danza antica*, *Di notte*, *Lettera ad una Signora*, *Nuovo valzer*, *Scherzo*, *Tarantella*, *Valzer* ; del secondo *Canzonetta*, *Serenata dispettosa*, *Stranezza*, *Polacca* e *Valzer* n. 2. Segue poi un nutrito gruppetto di compositori napoletani della nuova generazione di cui vengono eseguiti tre o quattro pezzi: di Rossomandi *In montagna*, *La cornamusa*, *Toccata-Fantasia*, *Triste passione*; di Longo *Presto agitato*, *Romanza* op. 12 n. 2, *Capriccio* op. 13 n. 3; di Serrao *Aria antica*, *Serenata*; di Gonzales *Serenata-Barcarola*; di Fabozzi *Pensieri* op. 3; di Palermi *Pifferata* e *Sull'onda*. Ai più affermati Martucci e Westerhout non vengono concessi che pochi titoli: lo *Studio di concerto* e *Scherzo* op. 53 n. 3 di Martucci; *Bal d'enfants*, *Momento capriccioso* e *Ronde d'amour* di Westerhout.

[106] Quarantacinquesima esercitazione, 7.12.1892. Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. MISC NA 30 (1892.10).

Fra il 1891 e il 1892 compaiono alcune brevi composizioni di due giovani autori destinati a ulteriori futuri successi: Francesco Cilea e Marco Enrico Bossi. Di Cilea, allievo al Conservatorio di Napoli di Cesi, Serrao e Martucci, vengono eseguite *Danza*, *Melodia*, *Serenata* e *Badinage*, *Mazurka* e *Berceuse*; di Bossi, negli anni immediatamente successivi, sono presenti *Commerage*, *Les culbutes de Polichinelle*, *Papillons dorés* e *Triste novella*.

Ci sono infine nei programmi del Circolo Romaniello anche alcune composizioni di giovanissimi allievi: Carlo De Simone, De Sena, Pettinella, Eduardo Pannain, Giuseppe Schipa, Di Lorenzo. In particolare evidenziamo De Leva con due concerti, ai primi di marzo del 1893, nel corso dei quali esegue *Bal d'enfants* di Westerhout e numerose composizioni sue: *Barcarola*, *Mazurka triste*, *Toccata in stile antico*, *In gondola*, *Pagine d'Album* (*Tristezza – Tempo di Mazurka – Romanza – Primo Capriccio*), *Valzer*; e infine una giovane compositrice Marta Lo Verde De Angelis, che esegue i suoi pezzi *Gavotta*, *Sognando (Fantasie per piano)*, e due concerti per pianoforte e orchestra.

La sala del Circolo Romaniello viene utilizzata, come consuetudine di tutti gli organismi sorti a Napoli in quei decenni, anche per manifestazioni al di fuori dell'attività regolare delle tornate e delle esercitazioni; non sempre emerge se siano organizzati da Romaniello o da altri ai quali la sala viene concessa in affitto o in prestito. Fra questi eventi si trovano concerti solistici tenuti da pianisti napoletani e non, fra cui numerosi recital significativi sia per del ruolo del pianista sia per la scelta dei repertori, che consolida ulteriormente la tendenza di preferire i grandi autori europei e di affiancarli a italiani contemporanei.

Riportiamo di seguito alcuni fra i più significativi programmi realizzati fra il 1893 e il 1895, già con contenuti evidenti di questa matura posizione del pianismo nella cultura napoletana.

Due di questi sono concerti tenuti da Palumbo il 17 e il 29 marzo 1895, uno interamente dedicato a Bach (già citato) e uno dedicato a brani di propria composizione che è nella forma di recital spurio, perché contiene nella quarta

sezione il *Quartetto* eseguito da Ferni, Sansone, Cajati e Loveri:

29 marzo 1895 – Concerto Palumbo

Palumbo	*Gavotta – Sarabanda – Bourrée*
	Ballata
	Fuga a 2 parti – *Fuga* a 4 parti – *Nuovo valse*
	Quartetto
	Scherzo – Notturno – Cavalieri arabi[107]

Forme e generi dei brani eseguiti ripercorrono idealmente gli stili e le epoche storiche che in quei decenni si stavano riscoprendo e rivalutando in Italia, tanto da dare l'impressione di un excursus storico delle forme, trapiantate in composizioni originali. Le scelte di Palumbo ricadono infatti su modelli che coprono un arco temporale di circa tre secoli: la *Suite* sei-settecentesca, le fughe riecheggianti il genio bachiano, un quartetto che sembra supplire l'assenza di una sonata beethoveniana, le forme care al pianismo romantico e infine un bozzetto descrittivo di marca italiana, molto in voga in quegli anni.

Di forme analoghe, ma con esecuzioni di autori originali delle relative epoche, è il programma del concerto tenuto da Ida Martucci, sorella e allieva di Giuseppe, il 26 dicembre 1893; una concezione molto vicina al concerto storico che affronta in piccola sintesi i momenti salienti dell'evoluzione del pianoforte, schematicamente raccolti in cinque momenti fondamentali non in rigorosamente in ordine cronologico: in primo luogo Rameau, poi Bach e Scarlatti, quindi Beethoven, di seguito Chopin, Schumann, Mendelssohn e Liszt, e infine Martucci e Longo:

26 dicembre 1893 – Concerto Ida Martucci

Rameau	*Musette en Rondo*
Scarlatti	*Toccata*
Bach	*Fantasia e Fuga*
Beethoven	*Sonata* op. 57 (Appassionata)

[107] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. MISC NA30 (9.

Longo	*Romanza* op 18 n. 1
Martucci	*Giga* op. 61 n. 3 – *Scherzo* op. 53 n. 1
Mendelssohn	*Capriccio* in Fa diesis minore
Schumann	*Novelletta* op. 21 n.1
Liszt	*Studio* in Fa minore
Chopin	*Ballata* op. 47

È questo un programma che rivela innovazione e profondità nella concezione; esibisce un pianismo in cui le acrobazie virtuosistiche fini a se stesse lasciano definitivamente il passo all'impegno interpretativo, e le difficoltà tecniche, ben presenti nei brani eseguiti, rispondono ad esigenze conoscitive e non più ad esclusivo protagonismo. La mancata osservanza dell'ordine cronologico sembra dovuta alla consuetudine, già evidenziata in precedenza, di non concludere il concerto con pezzi di autori italiani ma con brani noti di repertorio, in questo caso la terza *Ballata* di Chopin.

Gli altri recital di questi anni alla sala Romaniello confermano la forza e il prestigio conquistati dalla figura dell'interprete negli ultimi anni dell'Ottocento. I programmi trascritti qui di seguito, che segnaliamo a completamento di un quadro della situazione culturale del pianismo che viene consegnato al nuovo secolo, rivelano però due orientamenti un po' difformi rispetto a quanto emerso finora; indicano infatti da un lato che gli autori del periodo pre-classico non si radicano nei concerti pianistici con la stessa forza delle altre componenti stilistiche, e in secondo luogo fanno emergere che gli interpreti ritagliano con una certa frequenza uno spazio per autori provenienti da paesi un po' decentrati rispetto alla cultura musicale europea. Uno di questi autori è per esempio Grieg la cui musica pianistica, stando ai programmi consultati, comincia solo in quegli anni a fare la sua comparsa in Italia (quella da camera circolava un po' dalla metà degli anni Ottanta). I suoi pezzi lirici op. 43-54 si trovano inclusi nel recital di Tofano dell'11 marzo 1894:

11 marzo 1894 – Concerto Tofano

Chopin	*Fantasia* op. 49
Scarlatti	*Pastorale – Capriccio – Burlesca – Giga*
Schumann	*Carnaval* op. 9
Beethoven	*Sonata* op. 28
Grieg	*Pezzi lirici* op. 43-54 (Poème érotique – Papillon – Marche des Nains)
Liszt	*Polacca* in Mi maggiore

Solo ancora un cenno all'operosità del Circolo Romaniello che raggiunge in certi periodi livelli esorbitanti, e capita perfino a volte di assistere alla contemporaneità di due concerti, come accade il 26 marzo 1893, in cui alle 13.30 c'è in San Biagio dei librai la quarantanovesima esercitazione con musiche di Schubert, Haydn, Dussek, Mozart, Rubinstein e Beethoven eseguite dalle pianiste Ricciardi, De Marinis, Lorenzi, Lanzetta, Afeltro assieme a Vincenzo Romaniello, mentre alle 15.00 inizia in rione Amedeo il concerto di Enrico De Leva, con musiche vocali, da camera, e pezzi per pianoforte di Chopin, Westerhou, De Sena e dello stesso De Leva. Così pure l'11 marzo 1894, con il concerto Tofano al rione Amedeo (di cui abbiamo trascritto il programma poco sopra), fissato per le ore 15.00, un'ora e mezza dopo l'inizio della cinquantanovesima esercitazione, alle 13.30 in San Biagio dei librai con musiche di Clementi, Haydn, Schumann, Liszt-Paganini, Leszetycki eseguite dalle pianiste Giliberti, Gertsch, Lanzetta, Ricciardi, Maccarone.

FINE SECOLO

Le manifestazioni musicali realizzate a Napoli nell'ultimo decennio sono dunque innumerevoli e ci sarebbero da aggiungere ancora quelle di altri circoli solo citati, anche se le notizie sono molto dispersive e senza novità di rilievo. Ci limiteremo, per concludere il capitolo sul pianoforte a Napoli nel periodo post-unitario, ad accennare brevemente a quanto fatto da Clausetti nei negozi di vendita della ditta Ricordi, situati nella centralissima Galleria Umberto I. Qui, a

partire dal 1892, prendono vita le Mattinate musicali Ricordi organizzate da Carlo Clausetti (figlio di Pietro), divenuto in quell'anno direttore della succursale napoletana della casa editrice. Gli intrattenimenti sono fra le iniziative più in vista di questa fine secolo e ovviamente sono tese a pubblicizzare le novità editoriali di Ricordi, specialmente quelle pianistiche e vocali e le riduzioni delle opere. Nei programmi di sala del 1896, per esempio, è annunciata la pubblicazione di composizioni per pianoforte di De Crescenzo, De Sena e Van Westerhout, è un messaggio pubblicitario ma anche un segnale di impegno rivolto alla valorizzazione della musica pianistica.

I programmi dei concerti, organizzati secondo il vecchio schema dell'accademia vocale e strumentale, prevedono frequentemente la presenza di qualche pezzo per pianoforte, e denotano la preferenza accordata ai compositori locali, fra cui ancora Van Westerhout, un certo P. M. Costa, e lo stesso 'titolare' Clausetti.

In talune occasioni la sala Ricordi ospita intrattenimenti organizzati da altri, come le ambiziose «Serate intellettuali», divise in cinque sezioni, tre letterarie (letture, recitazioni, rappresentazioni teatrali) e due musicali (strumentali e canto), dove il pianoforte però non ha uno spazio significativo.

Di maggior interesse sono invece le manifestazioni delle scuole pianistiche che si avvicendano nell'uso della sala Ricordi, fra cui troviamo quella diretta da Schipa, che il 14 maggio 1896 presenta un saggio dei migliori allievi che eseguono un ricco programma concepito sul modello delle tornate ed esercitazioni del Circolo Romaniello. Ma questo è totalmente dedicato ai compositori italiani contemporanei:

14 maggio 1896 – Concerto sala Ricordi

Schipa	*Le nozze d'argento*. Marcia trascritta per 2 pianoforti a 8 mani da Gerolamo Guida (signorine Penza e Vece, signori Rosi e Schipa)

Floridia	*Madrigale*
Soffredini	*Minuetto* in La
D'Ambrosio A.	*Danza moresca* (Signor Rossi)
Albanesi C.	*Preludi* nn. 1 e 5
Schipa	*Impromptu* (signorina Penza)
Van Westerhout	*Farfalle vaganti*
Martucci	*Improvviso*
De Nardis	*Inquietudine*
De Crescenzo	*Tarantella* (signorina Camerlingo)
Romaniello V.	*La Festa del villaggio*
Romaniello L.	*Maschere birichine* – Allegro brioso (Signorina Acciavatti Troise)
Serrao	*Preludio, pastorale e fuga*
Rossomandi	*La cornamusa*: aria con variazioni (Signorina Vece)
Miceli	*Ruello – Galoppo notturno* (trascritto per due pianoforti da Girolamo Guida) (signorine Vece e Penza e signori Rossi e Schipa)

Questo omaggio agli autori napoletani viventi dimostra che lo sforzo di portare all'attenzione del pubblico la produzione contemporanea è presente anche a livello didattico; tuttavia, dallo spoglio dei programmi delle altre scuole che si esibiscono nella sala Ricordi, si evince che questa abbondanza non costituisce assolutamente la norma: nel concerto del 25 maggio 1896 la scuola di Emilia Martelli include solo tre pezzi di autori italiani su un totale di quattordici brani in programma, *Luna fedele* di Denza e *Stornelli* di Bazzini eseguiti da Elvira Magri, e lo *Studio di concerto* di Martucci eseguito dalla signorina Gualterotti. Situazione analoga si presenta con l'esercitazione della scuola Emmanuele Nutile che ha luogo il 18 giugno 1896, in cui troviamo solo il 2° *Capriccio* op. 3 di

Martucci eseguito da Emilia Centonze.

La sala Ricordi ospita, infine, un recital pianistico di Gonzales che chiude idealmente il secolo con un programma che concede qualche spazio ai contemporanei, in particolare all'interprete-compositore:

29 gennaio 1900 – Concerto Gonzales

Rossi	*Andantino*
Daquin	*Cou-cou*
Mendelssohn	*Fantasia* in Fa diesis minore
Gonzales	*Sera d'estate*
	Danse villageoise
	Turbillon
	Chant d'amour
	Quatrième valse
Chopin	*Ballade*
	Berceuse
	Studi
Schumann	*L'oiseau prophète*
Ketten	*Chasse au papillons*
Bustini	*Tarantella*
Liszt	*Valzer Faust*

C'è in questa dettagliata ricostruzione che si è cercato di fare su ciò che è avvenuto a Napoli, la forte convinzione che fosse opportuno vagliare i molteplici fattori che hanno contribuito alla straordinaria evoluzione del pianismo nel periodo che abbiamo cercato di descrivere.

L'Italia unita aveva ereditato dal regno di Napoli un pianoforte indefinito, privo di un'identità chiara e asservito agli usi dei cantanti, degli amanti d'opera e delle accademie vocali e strumentali; lo strumento che Napoli consegna dopo un quarantennio ha una personalità spiccata ed è protagonista della vita musicale.

Attorno al pianoforte ora ruotano molti aspetti della produzione concertistica cittadina e nazionale: è il primo strumento nei recital solistici, nei concerti con orchestra e in larga parte della musica da camera, ed è insostituibile sostegno delle *performance* vocali dei cantanti.

Il percorso è lento, e la città non è mai in anticipo sui tempi rispetto a quanto accade in altri centri come Milano e Roma. Ma la ricchezza e la varietà delle proposte sono forse le più elevate in Italia; inoltre Napoli fa proprie in modo sistematico le conquiste di cui viene a conoscenza, contribuisce efficacemente al loro consolidamento e soprattutto le porta a un livello di diffusione capillare, producendo un'abbondanza di eventi e manifestazioni che raggiungono tutti gli strati sociali, ai quali si consentono la fruizione della nuova musica e la comprensione della nuova cultura.

ROMA

Nella seconda metà dell'Ottocento l'affermazione del pianoforte nel contesto concertistico si identifica a Roma con la figura di Giovanni Sgambati, pianista, compositore, direttore d'orchestra, insegnante e organizzatore di eventi musicali. Nel 1862 Sgambati, appena diciannovenne, è allievo di Liszt, la cui lunga permanenza nella capitale imprime un forte impulso alla rinascita della musica strumentale. Il giovane musicista romano, in cui Liszt vede «l'elemento più dotato per la rinascita in Italia della musica classica»,[1] diviene ben presto un instancabile promotore di un nuovo modo di intendere la musica da camera e per pianoforte, «opponendosi al gusto virtuosistico e concertistico corrente»[2] e facendo penetrare nelle consuetudini di ascolto del pubblico il repertorio ottocentesco.

La presenza di Liszt e la collaborazione con Sgambati, rappresentano quindi un momento di svolta per una città la cui vita musicale si trovava in una sostanziale situazione di arretratezza ed immobilismo, dovuta alla «scarsa propensione al viaggiare tipica del centro-sud italiano, pregiudicata a Roma per di più dall'intransigenza a conceder passaporti da parte del restio e sospettoso governo pontificio».[3] Inoltre la musica in città è soprattutto attività corale, molto fiorente, che si svolge «in una trentina di chiese d'ogni genere, dalla magnifica chiesa del Gesù alla piccola parrocchia»,[4] dove si praticano il canto gregoriano, il canto polifonico e la musica organistica. Il genere vocale è diffusissimo anche nei teatri, nelle accademie e nelle case patrizie, dove si eseguono abitualmente

[1] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano,* p. 155.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ivi*, p. 150.

[4] X. V. van Elewijk (1825-1888), *De l'état actuel de la musique en Italie.* Rapport officiel adressé à Monsieur le ministre de l'Intérieur du Royaume de Belgique par le Chevalier Van Elewijck [...], Paris-Bruxelles, Heugel-Schott, p. 48. Ripreso in F. Della Seta, *Italia e Franca nell'Ottocento*, Torino, E. D. T., 1993, p. 357.

arie d'opera, romanze da salotto o brani corali.

Eppure nella prima metà dell'Ottocento la musica strumentale, e il pianoforte in particolare, avevano conosciuto maggior notorietà e suscitato qualche interesse, per esempio nel 1839 Liszt aveva eseguito

> probabilmente nella casa del principe Galitzine un programma comprendente due *Studi* di Chopin ed uno di Moscheles, la *Serenata* di Schubert, la *Sinfonia* del *Guglielmo Tell* di Rossini e una *Fantasia* sui *Puritani* di Bellini.[5]

Ma erano stati episodi sporadici, come altre esibizioni di Cramer e Hiller, che non avevano avuto un seguito, per cui la tipologia più frequente di intrattenimento musicale era costituita, come in molte altre città d'Italia, dalle accademie vocali con il tradizionale repertorio operistico accanto a composizioni religiose per solisti o per coro e pezzi tratti da oratori. Alla parte strumentale di solito spettavano solamente l'introduzione all'accademia e l'accompagnamento delle voci.[6]

In campo strumentale ci pare interessante evidenziare la figura del violinista Tullio Ramacciotti[7] che, intorno a metà Ottocento, organizza concerti anche in casa propria e fonda una *Gazzetta musicale* che rimane attiva dal 1852 al 1868.

L'unificazione italiana, il successivo trasferimento della capitale a Roma e il nuovo ruolo politico assunto dalla città, congiunti alle maggiori possibilità di movimento dovute all'apertura delle frontiere e al notevole sviluppo delle linee ferroviarie, portano a una rapida e profonda trasformazione della vita culturale cittadina e, in campo musicale, a un'evoluzione delle consuetudini concertistiche e delle abitudini d'ascolto del pubblico.

---

[5] T. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 153.

[6] Cfr. D. Macchione, *Attività concertistica e musica strumentale da camera a Roma (1856-1870)*, *Rivista italiana di musicologia*, XXXVII, n. 2, 2002, pp. 265-319: 274.

[7] Tullio Ramacciotti, (Roma, 26.5.1819 - ivi, 12.1.1910), violinista, compositore e animatore della vita musicale romana.

MATTINATE MUSICALI DI SGAMBATI

L'attività organizzativa ed esecutiva di Sgambati dà luogo, a partire dagli anni Sessanta, a un'intensissima programmazione di concerti di musica da camera organizzati a Roma prima assieme a Ramacciotti e poi ad Ettore Pinelli.[8]

Le *Matinées musicales* programmate dai musicisti romani si tengono settimanalmente in alcuni periodi dell'anno, e si svolgono alle due e mezza o alle tre del pomeriggio in rinomate ed eleganti sale, pubbliche e private. I programmi coinvolgono, come d'uso all'epoca, vari strumentisti e talvolta anche cantanti; la scelta dei brani ricade prevalentemente su trii, quartetti e quintetti di Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, accanto a nomi poi caduti in disuso come Raunkilde, Reinecke, Rubinstein, e altri. Anche a Roma, dunque, questa è la strada adottata per divulgare la musica da camera europea fra il pubblico avvezzo solamente al melodramma e poco incline all'ascolto della musica strumentale. Le composizioni per pianoforte solo si cominciano ad inserire stabilmente nelle accademie strumentali, e nel corso degli anni la presenza del pianoforte si impone attraverso la proposta costante di brani del repertorio classico e romantico.

Le mattinate musicali promosse da Sgambati e Ramacciotti hanno inizio nel 1863, con un anno di anticipo rispetto all'istituzione delle Società del quartetto di Milano e Firenze e qualche mese prima della fondazione del Circolo Bonamici di Napoli. Il dato cronologico conferisce pertanto all'iniziativa romana una sorta di primato nell'inaugurazione del modello di concerto strumentale con una sezione dedicata al pezzo pianistico, ma evidentemente i tempi sono maturi nel territorio italiano per diffondere nuovi linguaggi e nuovi repertori. La peculiarità dei concerti organizzati da Sgambati, rispetto a quelle di altre città, è che fin dai primi programmi al pianoforte non si affida un pezzo breve, ma un brano di durata consistente (fra i quindici e i venti minuti) che va a formare circa un terzo

[8] Ettore Pinelli (Roma, 18.10.1843 – ivi, 17.9.1915), violinista, compositore, direttore d'orchestra e animatore della vita musicale romana.

del programma.

Dopo due mattinate senza interventi pianistici, nella terza, che ha luogo il 21 gennaio nella sala al numero 1 del vicolo del vantaggio, Sgambati esegue il *Divertimento all'ungherese* op. 54 (D818) a quattro mani di Schubert,[9] coadiuvato da Walter Bache,[10] pianista inglese venuto a Roma per perfezionarsi con Liszt. Il brano non ha ambizioni virtuosistiche, ma è gradevole e di grande ricchezza immaginativa, ideale per l'atmosfera intima del salotto; la scelta sembra mirata a predisporre il pubblico a momenti esclusivamente pianistici in apertura di programma, quasi ad offrire un cauto approccio al mondo romantico.

Nell'appuntamento successivo che ha luogo ai primi di febbraio Sgambati esegue, in conclusione di programma, il *Concerto* in Re minore (BWV 1052) di Bach, con accompagnamento di doppio quartetto.[11] La scelta è particolarmente interessante perché inaugura un modello di programma – quello del concerto cameristico comprendente un pezzo per pianoforte e orchestra eseguito con accompagnamento ridotto – e perché rivela il disegno di Sgambati di affrontare un panorama assai ampio del repertorio pianistico, che si spingerà fino alle composizioni clavicembalistiche del primo Settecento. In particolare la scelta di questo concerto, con la sua scrittura smagliante, si rivelerà particolarmente felice, e il brano diverrà nei decenni seguenti uno dei pezzi più eseguiti ed apprezzati.

Poche settimane dopo Sgambati si presenta al pubblico con l'esecuzione del *Concerto* n. 2 in Fa minore di Chopin, opera imponente della durata di circa mezz'ora, eseguita nella singolare riduzione per armonium e quartetto d'archi.[12] Si ripete dunque la formula dell'inserimento del brano concertistico, ma spicca in

[9] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1863 n. 2.2.

[10] Walter Bache (Birmingham, 19.6.1842 – Londra, 26.3.1888), pianista inglese formatosi al Conservatorio di Lipsia e successivamente stabilitosi a Roma dove dal 1862 al 1865 si perfeziona con Liszt e stringe un rapporto di amicizia con Sgambati.

[11] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1863 n. 2.3.

[12] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1863 n. 2.5.

questo programma lo sforzo interpretativo del pianista, impegnato in un'opera in cui la parte solistica è preponderante e la tensione espressiva continua e appassionata. La linea del pianista romano è evidentemente quella di puntare su composizioni di grande mole, rappresentative di un'epoca e di uno stile, e di attirare il pubblico nell'orbita del pianoforte attraverso l'audizione delle opere somme. Ma al tempo stesso Sgambati punta sulla forza della sua spiccata personalità, che incarna il ruolo del pianista solista o coprotagonista e insieme ideatore dell'evento musicale. L'apprezzamento del *Concerto* di Chopin è tale che ne viene richiesta la replica, che sarà concessa in una m*atinée musicale* straordinaria il 18 marzo.[13]

Un'esecuzione di un pezzo pianistico con orchestra si ripropone il 9 marzo 1863 in una delle mattinate che si tengono nell'elegante sala di via dei Pontefici. In questa occasione Sgambati esegue il *Pezzo di concerto* op. 79 di Weber, inserito in un ampio programma di pezzi sia strumentali che vocali, consentendoci di dedurre che per il momento l'influenza dell'accademia mista è ancora ineludibile anche per i musicisti impegnati a fondo nel suo superamento. In ogni caso la scelta degli autori (Mendelssohn, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Gounod e Weber) non smentisce la linea artistica seguita coerentemente dai musicisti romani.

In omaggio all'ospite inglese Bache, viene fissato un concerto che si tiene il 6 febbraio nella stessa sala di via dei Pontefici. Qui il ruolo di primo piano svolto dal pianista è molto evidente grazie alla ricca scelta di brani per pianoforte in programma: le *Variations sérieuses* op. 54 di Mendelssohn, la *Fantasia sopra motivi di Un sogno di una notte di mezza estate* di Liszt e l'*Andante con variazioni* op. 46 per due pianoforti di Schumann, eseguito con Sgambati. Nonostante il concerto dichiari esplicitamente di essere dedicato ad un pianista, prevede anche alcuni pezzi di musica da camera, eseguiti con Ramacciotti e

[13] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1863 n. 2.6. La richiesta della replica è esplicitata nel programma di sala.

Pinelli – la quarta *Sonata* per pianoforte e violino di Bach e il *Rondò brillante* op. 70 per pianoforte e violino di Schumann – per cui si inserisce nella tipologia con sezioni pianistiche e cameristiche alternate.

L'attenzione privilegiata che in questo programma viene riservata al pianoforte non è confermata nel concerto che ha luogo nella stessa sala il 28 marzo 1863, il cui programma recita: «Concerto | che si darà del pianista | Giovanni Sgambati | il giorno sabato 28 marzo alle 2 pom. | nella sala in via dei Pontefici num. 50».[14] Nel suo concerto, il pianista romano si esibisce nell'esecuzione di un solo brano per pianoforte, la *Valse dell'opera Faust di Gounod* di Liszt, pezzo di derivazione operistica che sembra contraddire l'impostazione dei programmi del sodalizio. Sgambati poi suona con Bache le *Variazioni sopra una Sarabanda di J. S. Bach* a quattro mani di Reinecke, mentre il resto del concerto comprende musica da camera e una *Serenata* per canto, dove il recupero della sezione vocale è motivato dal fatto che l'autore del brano è lo stesso Sgambati, che comincia a farsi conoscere anche come compositore.

Anche nel concerto riservato al violinista Pinelli, che ha luogo al Teatro Argentina il 12 marzo, il pianoforte è presente con due pezzi importanti, la *Ballata* op. 47 di Chopin (eseguita da Bache) e l'*Andante con variazioni* op 83 a quattro mani di Mendelssohn (Sgambati e Bache). Il critico dell'*Eptacordo* riporta che Bache «si distinse moltissimo insieme ai suoi compagni e in una ballata a solo piano-forte»,[15] rivelando che anche per la stampa i brani di Chopin, alle loro prime apparizioni, non sono ancora familiari.

Il primo anno di attività, che si concentra in modo singolare nei mesi di febbraio e marzo del 1863, si caratterizza per il numero elevatissimo di esecuzioni e per l'interesse e la quantità di musica cameristica messa in programma. Nei venti concerti realizzati, il pianoforte solo è presente in sette,

[14] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1863.

[15] *Eptacordo*, VIII, n. 9, 2.4.1863, p. 34.

con un repertorio che si rivolge a un numero limitato di autori (Bach, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Reinecke), e si distingue per la scelta di brani dai lineamenti formali ampi e impegnativi, non di rado per pianoforte e orchestra. Il carattere che Sgambati imprime ai primi passi dell'affermazione dello strumento a Roma, è un'interessante anticipazione rispetto a quanto accade a Milano e a Napoli, dove si eseguono più facilmente pezzi brevi e dove la forma del concerto non è quasi presente.

L'*exploit* del 1863 non si rinnova nella stessa misura negli anni seguenti; nelle mattinate invernali del dicembre 1863 non ci sono pezzi per pianoforte solo, mentre per quanto riguarda il 1864 c'è notizia solamente di un'accademia musicale di beneficienza svoltasi il 5 luglio nella sala di Palazzo Braschi cui prende parte anche Sgambati. Fra le arie, le romanze e i duetti che ne compongono il programma, il pianista esegue il *Valzer capriccioso nell'opera Faust di Gounod* di Liszt. Il commento del critico dell'*Eptacordo* rivela che la fase di transizione in atto non stimola apprezzamenti univoci, e mentre tutti sono concordi nel giudicare eccelse le qualità di Sgambati esecutore, alcuni avanzano esplicite riserve sull'eccessiva propensione del musicista romano verso la musica d'oltralpe.

> Lo Sgambati pure fu molto applaudito, ma avremmo desiderato che avesse impiegato la sua abilità non comune, a melodie più italiane, anzi che a nordiche combinazioni: però eseguite come meglio non si potrebbe.[16]

Nel 1865 sono numerose le esecuzioni che presentano qualche novità nel repertorio. L'11 gennaio, in una mattinata con altri esecutori tenuta nella sala di via della Stamperia 4, Sgambati esegue gli *Studi* op. 25 n. 7 e op. 25 n. 11 di Chopin, e il primo dei *Pezzi fantastici* op. 12) di Schumann, proseguendo nella sua opera di diffusione della letteratura romantica, rivolta in questa occasione alle forme di minori proporzioni e alla dimensione schumanniana intima e

[16] *Eptacordo*, IX, n. 1, 14.7.1864, pp. 3-4.

serena, quasi da *rêverie*. Il 25 gennaio esegue, nella trascrizione per due pianoforti, il secondo *Concerto* del suo amato maestro Liszt (con Bache), ribadendo la sua predilezione per questo genere compositivo. Nel mese di marzo Sgambati si reca a Firenze, dove ripete i pezzi di Chopin e di Schumann e vi aggiunge altri brani per pianoforte che gli consentono di esibirsi in due concerti che si avvicinano alla forma del recital pianistico, aperto da un pezzo cameristico. Curiosamente non ripeterà a Roma questo tipo di proposta facendoci supporre che non ritenesse la sua città pronta per un programma quasi interamente pianistico e preferisse limitarsi a eseguire musica per pianoforte in una delle sezioni del concerto.

Il gradimento che è in atto in quei mesi nell'ambiente musicale romano, nei riguardi del nuovo ruolo dello strumento, è confermato anche da un'accademia di musica sacra tenutasi il 23 marzo 1865 al Palazzo senatorio del Campidoglio a beneficio delle scuole dei poveri. In apertura di concerto viene eseguito il *Concerto* per tre pianoforti di Bach con accompagnamento di doppio quartetto. Uno dei tre solisti è Liszt coadiuvato da Filippo Capocci e Andrea Meluzzi.[17]

Nel 1866 apre a Roma la sala Dante, uno dei luoghi concertistici più prestigiosi della città, all'interno di Palazzo Poli affacciato sulla Fontana di Trevi, con una capienza di oltre seicento posti; diverrà presto il luogo abituale dei Concerti popolari organizzati da Sgambati e Pinelli. La sala viene inaugurata il 26 febbraio con l'esecuzione della *Sinfonia dantesca* di Liszt diretta da Sgambati, mentre il ciclo concertistico ha inizio il 18 maggio 1866 con tre programmi cameristici comprendenti ciascuno tre o quattro sezioni di cui una riservata al pianoforte.

Il pianista è sempre Sgambati, i brani eseguiti sono: il *Pezzo di concerto* op. 79 per pianoforte e orchestra – che nei programmi viene normalmente definito *Concerto* – di Weber (18 maggio con replica a richiesta il 25 maggio 1866 e con la parte orchestrale ridotta per quartetto d'archi e contrabbasso), la *Fantasia* op.

[17] *Monitore del Circolo Bonamici*, I, n. 14, 2.4.1865, p. 174.

49 di Chopin (25 maggio 1866) e la *Gran fantasia* op. 15 di Schubert (1° luglio 1866, nella trascrizione sinfonica di Liszt con parte orchestrale ridotta per secondo pianoforte – Oreste Pinelli – e quintetto d'archi).

L'attività pianistica a Roma è pressoché monopolio di Sgambati e sono alquanto rari gli inviti rivolti ad altri concertisti italiani o stranieri. Anche a Napoli si presenta una situazione accentratrice con Cesi e Martucci alla Società del quartetto ma la loro presenza stabile nella società napoletana si limita a un periodo di otto anni, mentre Sgambati monopolizza l'attività pianistica da lui diretta in misura molto più marcata.

La mole di impegni lo induce a diradare le esibizioni; nel 1867 Sgambati propone al suo pubblico un concerto interamente pianistico, che si svolge il 30 marzo a Palazzo Caffarelli e che comprende per la prima volta un brano di Beethoven, la *Sonata Appassionata* op. 57, in prima esecuzione pubblica a Roma.[18]

30 marzo 1867 – Concerto Sgambati

Bach	*Concerto* in Re minore (con accompagnamento di doppio quartetto e contrabbasso)
Beethoven	*Sonata* op. 57
Liszt	Prima *Ballata* in Re bemolle maggiore
	Secondo *Concerto* (con accompagnamento di quartetto, contrabbasso e armonium)

Interessante è la scelta della prima *Ballata* di Liszt, allora fra i brani meno eseguiti del grande musicista ungherese. Per il resto, buona parte del programma è costituita da repliche di brani già uditi in più occasioni; inoltre il pianista ricorre all'ausilio di altri musicisti e di pezzi d'insieme, perdendo l'occasione di dar vita a un intero recital pianistico anche in un programma che lo vede indiscusso protagonista.

[18] Cfr. C. Annibaldi, *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 3, maggio-giugno 1971, p. 384.

Anche negli anni successivi il musicista si prende carico di una sola sezione del programma e ripiega ripetutamente su pezzi già eseguiti, limitando le nuove proposte a pochi titoli. I pezzi che ricorrono nell'attività concertistica di Sgambati in questo periodo sono: il secondo *Concerto* per pianoforte e orchestra di Liszt, eseguito il 3 aprile 1867 e l'11 maggio 1868 (sempre con parte orchestrale ridotta per quartetto, contrabbasso e armonium); il *Pezzo di concerto* op. 79 di Weber, eseguito il 1° aprile 1868 con accompagnamento di quartetto e il 16 maggio 1868 con l'orchestra; la *Ballata* di Liszt il 17 aprile 1868 e il 29 gennaio 1870; la *Sonata* op. 57 di Beethoven il 28 aprile 1868; il *Concerto* in Re minore di Bach, con quartetto d'archi e contrabbasso; il secondo *Concerto* di Chopin, sempre con quartetto e contrabbasso; il *Valse-Capriccio sull'opera Faust di Gounod* di Liszt, tutti tre il 25 maggio 1868.

Il solo titolo pianistico non eseguito in precedenza da Sgambati è il pezzo lisztiano *Aux bords d'une source*, che viene presentato l'11 maggio 1868 nella sala di Palazzo Caffarelli. Per qualche altra novità bisogna attendere la stagione successiva; il programma del concerto del 29 dicembre è infatti innovativo nella forma e nei contenuti: il pianista si presenta finalmente al pubblico in un concerto solistico e i brani eseguiti sono tutti nuovi per il suo pubblico e rappresentano un pianismo di straordinario impegno esecutivo e di notevole spessore formale:

29 dicembre 1868 – Concerto Sgambati

Bach	*Fantasia cromatica e fuga*
Schumann	*Fantasia* op. 17
Chopin	*Polacca* op. 53
Liszt	Secondo *Concerto* per pianoforte e orchestra
Bülow	*Rêverie fantastique* op. 7
Liszt	*Légende*[19]

Con tre anni di anticipo rispetto a quanto accade a Milano con Andreoli,

[19] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1867 (il programma non specifica quale delle due *Leggende* di Liszt viene eseguita).

Sgambati presente la *Fantasia cromatica e fuga* di Bach, capolavoro problematico, intenso e drammatico, ritenuto ostico per le orecchie dei frequentatori delle sale da concerti. Dopo l'apertura bachiana seguono brani particolarmente rappresentativi della letteratura romantica, dalle strutture formali complesse e di grandi proporzioni. In particolare Schumann è proposto nella dimensione ampia, sofferta e possente della *Fantasia* op. 17, e Chopin nell'aspetto eroico della *Polacca* op. 53.

Il concerto, con un'ora e tre quarti di musica esclusivamente pianistica, rappresenta per lo strumento un importante passo in avanti rispetto alle consuetudini concertistiche romane evidenziate in precedenza, ma rimane per vari anni un caso isolato. Il pianista riprende infatti, negli appuntamenti successivi, a esibirsi come solista in una soltanto delle sezioni del programma, attingendo ancora al repertorio per pianoforte e orchestra e ricorrendo nuovamente a brani già eseguiti. Negli appuntamenti successivi, che iniziano nella Galleria dantesca di via della Stamperia il 13 gennaio 1869, tornano così a risuonare, nell'abituale riduzione, la *Gran fantasia op. 15* di Schubert (20 gennaio 1869), il secondo *Concerto* di Liszt (17 febbraio 1869, 12 febbraio 1870, 18 gennaio 1873, 28 febbraio 1874), il *Pezzo di concerto op. 79* di Weber (13 febbraio 1869, questa volta definito correttamente, in lingua francese, *Morceau de concert*).[20]

Negli anni Settanta il corrispondente della *Gazzetta musicale di Milano* dà conto del nuovo fervore della città nel pieno dei preparativi per l'inizio dell'attività politica nelle nuove sedi romane, ed auspica attività organizzative anche in campo musicale.

> Roma, 9 novembre 1871
>
> […] Finora non è neppure cominciata la stagione dei concerti, a meno che si voglia render conto del *concerto* di maledizioni contro i proprietari di case e gli affitta camere, uniti in strettissima lega per scorticare i nuovi venuti. Abbiamo in Roma

[20] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1869-1870.

> l'abate Liszt, ma non si fa udire che dagli iniziati nei misteri eleusini. Pare che ora si voglia fondare una società musicale sul genere di quella che in Firenze era diretta dalla signora Laussot.[21] A me pare ottima cosa che ciascuno procuri di far prevalere le proprie idee coi mezzi che stima più acconci; soltanto vorrei che noi italiani ci adoperassimo, alla nostra volta a tenere in onore la nostra musica. Ed è doloroso il pensare che a Roma le istituzioni per l'incremento della musica italiana sono poco in fiore, per non dire che mancano affatto.[22]

Oltre a sottolineare gli effetti dell'arrivo dei politici in città e il conseguente lievitare del costo della vita, l'articolo pone l'accento su un punto dolente dell'attività musicale romana di quegli anni, e cioè lo scarso interesse verso la produzione strumentale italiana, con totale assenza di pezzi di autori italiani anche nella pur intensa attività concertistica organizzata da Sgambati e dai suoi collaboratori. Questa circostanza differenzia nettamente la programmazione romana da quella di Milano e di Napoli, dove la musica dei nostri autori si ritaglia un piccolo spazio fin dagli anni Sessanta, per esempio con Andreoli e Fumagalli a Milano, Cesi e Martucci a Napoli. A Roma invece questo tarda ad accadere e le prime composizioni pianistiche di Sgambati (che nascono proprio negli anni Settanta) compariranno nei programmi solo dal 1878, precedute da alcune liriche vocali e dalla musica da camera.

Le proposta di programma limitato al repertorio classico e romantico dei compositori stranieri attirano poco pubblico italiano ai concerti di Sgambati, di questo il musicista si lamenta nella stampa romana e le sue lamentele vengono riprese anche nella *Gazzetta musicale di Milano*:

---

[21] Jessie Laussot (1829-1905), musicista inglese all'epoca direttrice della Società Cherubini di Firenze. Per maggiori informazioni si veda B. M. Antolini, *Jessie Laussot: musicista e organizzatrice di cultura nella Firenze del secondo Ottocento*, in *Storia di una 'novità': la direzione d'orchestra al femminile. Atti della Giornata internazionale di studi*, Firenze, 19 giugno 2003, Firenze, Consiglio regionale della Toscana – Commissione regionale pari opportunità donna-uomo, 2004, pp. 141-161.

[22] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 46, 12.11.1871, p. 386.

> Nella sala Dante sono incominciati i concerti che lo Sgambati ed il Pinelli offrono ai dilettanti di musica classica. Lo Sgambati in una sua lettera recentemente pubblicata nei giornali, si lagna che a questi concerti intervengano soltanto i forestieri e non i romani o, per meglio dire, gli italiani. Non so dargli torto, e, per questo riguardo, Firenze è molto più innanzi di Roma.[23]

La questione viene ripresa tempo dopo sulle colonne dello stesso giornale, dove il corrispondente romano lamenta che l'orario delle mattinate sia destinato a favorire proprio il pubblico straniero:

> I signori Sgambati e Pinelli hanno chiusa la serie dei loro concerti che non ho uditi perché i medesimi venivano dati in ora molto comoda per i forestieri, sui quali i concertisti fanno grande assegnamento, ma incomoda per noi giornalisti.[24]

Nonostante le reciproche rimostranze, la situazione rimane invariata ancora per molto tempo, tanto che anche i programmi continuano a venire stampati preferibilmente in lingua straniera, quasi sempre il francese.

Dopo il viaggio in Germania compiuto con Liszt nel 1869, Sgambati intensifica il suo impegno in favore del pianoforte con un notevole rinnovamento della proposta di repertorio che si rivolge innanzitutto alla musica pianistica di Beethoven, il cui centenario della nascita accende un fervore di celebrazioni che si protrae oltre l'anno 1870.

Il 27 dicembre 1871 Sgambati ripete la *Sonata* op. 57, mentre nuove esecuzioni beethoveniane si attuano il 3 e il 10 gennaio 1872, con la *Sonata* op. 109 e con il *Concerto* op. 73 (con la parte orchestrale ridotta per doppio quintetto e armonium); il concerto si replica il 4 aprile successivo, ma qui Sgambati aggiunge anche le *Trentadue variazioni sopra un tema originale* in Do minore.[25]

L'entusiasmo beethoveniano, che non riguarda solamente il pianoforte ma si estende anche alla musica da camera, non è abbastanza proficuo sul versante di

[23] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVII, n. 1, 7.1.1872, p. 4.

[24] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 13, 23.3.1873, p. 97.

[25] Cfr. C. Annibaldi, *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, p. 611.

una conoscenza più completa della produzione di Beethoven; negli anni successivi si assiste infatti alla frequente ripetizione dei medesimi brani già diffusi negli anni Sessanta: la *Sonata* op. 57 verrà eseguita quasi una volta all'anno per tutto il decennio (29 marzo 1873, 21 febbraio 1874, 20 marzo 1875, 18 marzo 1876, 20 marzo 1877, 5 aprile 1879, 6 marzo 1880);[26] il *Concerto* op. 73 più o meno altrettanto (8 febbraio e 29 marzo 1873, 14 marzo 1874, 27 marzo 1875, 1° aprile 1876, 27 marzo 1877, 20 aprile 1878, 22 aprile 1879, 13 marzo 1880);[27] le *Trentadue variazioni sopra un tema originale* registreranno una sola replica (16 marzo 1878).

Di questi anni sono anche alcune notizie di esecuzioni pianistiche di interpreti diversi da Sgambati, come quella relativa ad un concerto del 29 febbraio 1872 alla sala Dante tenuto da Ida Vannutelli, che esegue una *Ballata* di Chopin (non è specificato quale). In un precedente concerto all'Accademia filarmonica, la pianista si era meritata una buona critica sulla stampa romana, poi ripresa anche da quella milanese:

> Nelle Sale della Regia Accademia Filarmonica ebbe luogo giorni sono un trattenimento musicale di cui la *Nuova Roma* parla nei seguenti termini:
> «Sedeva al piano il giovine maestro Lucidi, che venne di recente decorato da S. M. dell'ordine della Corona d'Italia. [...] Nella parte strumentale i primi onori furono per quella cara giovinetta che è la maestra Ida Vannutelli. Essa eseguì la *Marcia indiana dell'Africana* ridotta per piano da Liszt in modo veramente insuperabile. Piacque pure e non poco una fantasia ad otto mani, su motivi dei *Vespri siciliani*.[28]

Un evento pianistico di notevole importanza per questi anni è l'arrivo a Roma di Anton Rubinstein che, nel mese di gennaio del 1874, dà tre concerti alla sala Dante e uno di beneficienza all'Accademia Filarmonica. Nel corso del 1873 Rubinstein aveva presentato negli Stati Uniti un ciclo di sette concerti storici che

[26] Cfr. C. Annibaldi, *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, 612.

[27] *Ibidem*.

[28] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 40, 1.10.1871, p. 339.

avevano molto giovato alla sua notorietà.[29] In Italia il pianista porta una selezione di questi programmi, arricchendoli con alcune sue trascrizioni di brani sinfonici beethoveniani:

Gennaio 1874 - Concerto di Rubinstein	
Beethoven	*Ouverture d'Egmont*
Mozart	*Rondò*
Haendel	*Giga*
	Aria e variazioni
Field	*Notturno*
Liszt	*Le Roi des Aulnes*
Schumann	*Perché?*
	L'oiseau prophète
	Di sera
	Guazzabuglio di un sogno
Schubert	*Minuetto*
Beethoven	*Marcia turca dalle Rovine d'Atene*
Chopin	*Studi*
	Notturno
	Polacca
Rubinstein	*Melodia*
	Tarantella
	Barcarola
	Valzer-Capriccio

Lo strepitoso successo del pianista è schematizzato in due righe di commento della *Gazzetta musicale di Milano*:

> Il successo si riassume in poche parole: applausi ad ogni pezzo, replicata la *Marcia turca* di Beethoven; incasso superiore, credo, a quattromila lire.[30]

L'evento attira l'attenzione della città e, contrariamente a quanto accade alle

[29] Cfr. P. Rattalino, *Pianisti e fortisti*, Milano, Giunti-Ricordi, 1999, pp. 22-25.

[30] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIX, n. 4, 25.1.1874, p. 27.

mattinate di Sgambati, il pubblico non fa mancare la sua presenza. Rubinstein fa nascere un interesse inaspettato per quel genere di musica che tante discussioni ha suscitato negli ultimi anni, e finalmente il pianista solista catalizza l'attenzione del mondo musicale, mostrando al tempo stesso l'importanza del carisma dell'interprete e le enormi potenzialità dello strumento.

> Rubinstein ha dato a Roma tre concerti nella sala Dante. Il pubblico è sempre accorso numerosissimo, e credo che il celebre pianista sarà rimasto soddisfatto dell'accoglienza. Voi sapete che i suoi programmi sono invariabili e li ripete esattamente in tutte le città. I programmi dei tre concerti dati a Roma sono stati perfettamente identici a quelli dei tre primi concerti dati a Milano, a Firenze e a Napoli. [...] Anche qui ha riempito di meraviglia così i profani come gli intelligenti. E pari all'abilità fu in lui la cortesia, poiché suonò anche in un concerto di beneficienza alla Filarmonica. Anzi in quell'occasione eseguì, unitamente al maestro Sgambati, le variazioni di Schumann.[31]

Il recital approda dunque contemporaneamente a Roma e a Milano; ma mentre altrove il mutamento era stato preparato in modo più graduale, passando attraverso una molteplicità di tipologie di concerto, nella capitale l'uniformità delle programmazioni di Sgambati fa sì che il passo verso il concerto solistico sia più repentino.

Il programma del quarto concerto romano di Rubinstein è diverso dai tre precedenti, e prevede melodie vocali (di cui una di Sgambati) a fianco di pezzi pianistici a due e quattro mani:

> 25 Gennaio 1874 – Quarto Concerto Rubinstein
> 1° parte
> Beethoven — *Ouverture d'Egmont* (trascrizione di A. Rubinstein)
> *Sonata*
> (Rubinstein)
> Gounod — *Melodia* per canto

[31] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIX, n. 6, 9.2.1874, p. 45.

	(Sig.ª E. De Witten)
Schumann	*Variazioni* per due pianoforti[32]
	(Rubinstein – Sgambati)
2ª parte	
Sgambati – Tosti	*Stornello toscano* (Barcarola per canto)
	(Sig. Tosti)
Sgambati	*Sul lago* (duetto)
	(Sig.ª De Witten e sig. Tosti)
Rubinstein	*Barcarola*
	Valzer
	Melodia
	Studio
	(Rubinstein)

Il programma di sala non specifica quale delle *Sonate* di Beethoven Rubinstein abbia interpretato, e per il resto si può notare che la serata è dedicata in buona parte ai suoi lavori, con la trascrizione dell'*Ouverture* beethoveniana ad apertura di programma e quattro sue composizioni alla fine. Al centro, fra i pezzi vocali, l'unica composizione di Schumann per due pianoforti, un pezzo di non grande rinomanza scelto forse per poter mettere a punto con facilità un intervento da eseguire con Sgambati.

Dopo le quattro esibizioni di Rubinstein la stampa romana riconosce al pianista straniero il merito di aver fatto apprezzare «certi autori», evidenziando che l'esecuzione di un grande nome può essere più efficace di un impegno metodico e costante come quello decennale di Sgambati:

> la sua autorità [ha] fatto prendere interesse per certi autori che, senza di lui, sarebbe stato più difficile mettere nelle buone grazie dei dilettanti.[33]

Dopo di lui si apre la strada ai recital di pianisti italiani e stranieri, che danno vita a un deciso ampliamento del panorama pianistico presentando al pubblico

[32] Presumibilmente l'*Andante con variazioni* op. 46.

[33] *La Palestra musicale*, IV, disp. 3ª, 18.2.1874, p. 10.

nuovi brani, nuove interpretazioni e nuove personalità.

Il 3 giugno 1874 si esibisce alla sala Dante un giovane ma ormai affermato Giuseppe Martucci.

3 giugno 1874 – Concerto Martucci

1.	
Rossini	*Sinfonia dell'Otello*
Scarlatti	*Fuga del gatto*
Clementi	*Toccata*
Beethoven	*Sonata* op. 57
2.	
Mendelssohn	due *Romanze senza parole*
Schumann	*Kreisleriana* op. 16 (Tre pezzi)
Chopin	*Preludio*
	Ballata
3.	
Thalberg	*Ballata*
Rubinstein	Quarta *Barcarola*
Martucci	*Tempo di Mazurka*
	Capriccio
	Studio di concerto op. 9[34]

Il concerto ha un esito felicissimo e Martucci ha la fortuna di avere fra il pubblico Liszt, che si complimenta personalmente con lui, e la regina Margherita, che invita il pianista ad esibirsi nei giorni seguenti in un concerto privato al Quirinale.[35]

Il 18 dicembre 1875 nella sala dell'Ambasciata di Germania a Palazzo Caffarelli, si esibisce il pianista e compositore polacco Juliusz Zarembski,[36] da tempo a Roma per perfezionarsi con Liszt. La scelta di brani rappresenta un

[34] Biblioteca del Conservatorio di Napoli, colloc. Programmi, misc. Na52 (1874.1.

[35] Per maggiori notizie sul concerto si veda F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, vol. 1, pp. 60-63.

[36] Juliusz Zarębski (Zarembski), Žitomir, Ucraina, 28.2.1854 – ivi, 15.9.1885.

chiaro omaggio al maestro, e il concerto si configura come un recital interamente lisztiano in cui Zarembski esegue brani di ampie proporzioni e di forte impegno esecutivo come la *Sonata* in Si minore, lo *Studio 'Arpeggio'* (dai *Sei Studi da Paganini*), *Mazeppa*, il *Méphisto-Valse*, la *Tarantella* della *Muta di Portici*, e la trascrizione dell'*Ouverture del Tannhäuser* di Wagner.[37]

Nel dicembre del 1875 il duo pianistico formato dai coniugi Jaëll, Alfredo e la moglie Maria Trautmann, tiene due concerti a Roma. I concertisti, che hanno conseguito grande fama in tutta Europa e sono già noti anche in Italia per le fortunate *tournée* di Milano e Firenze, si esibiscono alla sala Dante l'11 e il 20 dicembre, entrambe le volte in accademie miste comprendenti musica da camera e liriche vocali. Il programma pianistico è particolarmente interessante perché, a parte qualche retaggio di pezzi di derivazione operistica come la *Gran Fantasia sul Don Giovanni* di Liszt (eseguita dalla Trautmann), spazia da Handel allo stesso Jaëll e include autori e pezzi nuovi per il pubblico romano.

Vengono eseguiti un *Valzer* e un *Notturno* di Chopin (da Jaëll),[38] i pezzi *Venezia* e *Napoli* di Liszt (dalla Trautmann) e l'*Andante con variazioni* op.46 di Schumann per due pianoforti, che non sono una novità per Roma. Ma vengono anche suonate da Jaëll le non meglio specificate *Variazioni* di Handel, compositore che invece non è quasi mai stato eseguito in città. Il resto del programma si distacca dalla consuetudine romana ed è indice di un modo più vario e personale di preparare un repertorio, che diviene un mezzo per presentare la personalità artistica degli interpreti ed evidenziare i tratti che li distinguono dagli altri concertisti. Jaëll si presenta come compositore, eseguendo le sue *Canzonetta veneziana* e *Melodia inglese variata*; con la moglie invece suona un brano composto da Saint-Saëns appositamente per il loro duo, le *Variazioni sopra un motivo di Beethoven* per due pianoforti, esempio spettacolare di scrittura virtuosistica e teatrale. Anche Saint-Saëns è un compositore all'epoca

[37] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1875.

[38] Il programma non indica con precisione quale *Valzer* e quale *Notturno* vengano eseguiti.

raramente eseguito sia a Roma che in altre città d'Italia; e sempre di Saint-Saëns il duo Jaëll fa conoscere anche la trascrizione per due pianoforti della *Danza macabra*, brano suggestivo dal profilo ritmico e dalle sinistre idee melodiche quanto mai lontane dall'universo classico e romantico che si andava diffondendo.

Si tratta quindi di un concerto diverso dai soliti, prevalentemente sbilanciato sul versante dei compositori viventi e di stampo fortemente virtuosistico culminante nelle *Variazioni sopra un tema di Paganini* di Brahms (eseguite dalla Trautmann) che offrono al pubblico romano un saggio della maestria del grande compositore tedesco, anch'egli ancora quasi ignoto in città.

La metà degli anni Settanta, così ricca di eventi di grande interesse per i pianoforte, sembra quasi essere uno spartiacque fra la prima fase delle mattinate musicali di Sgambati, e quella che segue che si presenta, almeno per un certo periodo, più ricca di proposte pianistiche e più varia nell'articolazione dei programmi.

Il 7 febbraio 1874 Sgambati prende parte all'inaugurazione del nuovo Teatro Rossini, dove è chiamato ad esibirsi negli intervalli di due commedie di prosa, *I primi sogni d'amore* ovvero *L'educazione sui romanzi* di Eugéne Scribe, e *Oro e orpello* di Tommaso Ghepardi del Testa. Il programma musicale proposto da Sgambati è il seguente:

7 febbraio 1874 – Concerto Sgambati, dopo la prima Commedia

Mendelssohn	*Romanza*
Scarlatti	*Scherzo*
Chopin	*Notturno*
Mendelssohn	*Capriccio*

dopo il I atto della seconda Commedia

Liszt	*Rapsodia ungherese*

Benché manchino indicazioni più precise sui pezzi, si può osservare che l'occasione di questo piccolo 'recital di intermezzi' suggerisce al pianista di

rinnovare il repertorio con cui presentarsi al pubblico romano. Compare infatti fra gli autori il nome di Scarlatti, anche se soltanto con uno *Scherzo*, singolarmente collocato in posizione atipica fra Mendelssohn e Chopin.

Il concerto successivo, nella cornice delle solite mattinate, conferma la sensazione che Sgambati voglia dare inizio a un nuovo corso. Il 7 marzo, fra il *Trio* op. 70 di Beethoven e il *Concerto per violino* op. 64 di Mendelssohn (con parte orchestrale ridotta), il pianista esegue l'intero ciclo del *Carnaval* op. 9 di Schumann, opera pianistica di grandi proporzioni che all'epoca non era affatto consueto affrontare integralmente[39]. Sgambati la colloca nella sezione centrale del programma che, con questi trenta minuti di musica pianistica, diviene particolarmente denso e significativo. Segue in questo l'esempio del suo maestro Liszt, che fu il primo a eseguire in pubblico il ciclo completo dell'op. 9 di Schumann.

Lo sforzo di proporre al pubblico brani nuovi torna in evidenza il 21 marzo 1874, in un concerto in cui il pianoforte occupa due delle quattro sezioni del programma, secondo il modello di concerto misto con sezioni di musica da camera alternate a sezioni per pianoforte solo e per pianoforte e orchestra con accompagnamento ridotto. La musica proposta comprende *Auf Flügeln des Gesanges* (nella trascrizione pianistica di Liszt) e un *Capriccio* di Mendelssohn, un *Notturno* e uno *Studio* di Chopin,[40] mentre invece il pezzo con orchestra, la *Fantasia* op. 15 di Schubert, è presentato nella solita riduzione della versione sinfonica di Liszt.

L'esplorazione di un repertorio rinnovato prosegue anche il 28 marzo 1874 con pezzi romantici salottieri e dalle forme meno complesse, come l'*Arabeske* op. 18 di Schumann, l'*Improvviso* op. 36 di Chopin e l'ottavo *Valse-Caprice* delle *Soirées de Vienne* di Liszt (da Schubert). A questi pezzi il musicista accosta singolarmente un *Capriccio* in Mi di Scarlatti, segno di attenzione alla musica

[39] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1874.

[40] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1874.

pre-classica posto singolarmente in posizione atipica.

La stagione di primavera si conclude con la partecipazione di Sgambati al concerto dell'arpista e compositore belga Felix Godefroid,[41] che suona il 13 aprile 1874. In quest'occasione il pianista esegue *La belle Griselidis* op. 94 di Reinecke, «improvvisata per due pianoforti sopra un antico tema francese»,[42] assieme al pianista Carlo Ducci.

Nelle mattinate musicali, organizzate sempre con Pinelli, Sgambati continua ad alternare la ripetizione di pezzi del suo repertorio alle nuove proposte. Oltre alle repliche dei pezzi beethoveniani già segnalate, il pianista ripropone: la *Ballata* di Liszt il 25 marzo 1876,[43] il *Carnaval* di Schumann l'8 aprile 1876, il 13 aprile 1878 e il 29 aprile 1879; *Aux bords d'une source* di Liszt il 2 febbraio e il 20 aprile 1878; *Studi* di Chopin il 2 febbraio 1878; il secondo *Concerto* di Liszt con parte orchestrale ridotta il 6 aprile 1878. A questi si deve aggiungere il *Concerto op. 73* di Beethoven eseguito con l'orchestra della Società Orchestrale Romana diretta da Pinelli il 1° maggio 1876 alla sala Dante.

Quanto ai pezzi nuovi, eseguiti da Sgambati assieme ai suoi allievi nel corso di un'accademia vocale e strumentale alla sala dell'Accademia Filarmonica il 5 maggio 1875,[44] si segnalano anche: *Les preludes* di Liszt in trascrizione per due pianoforti (eseguito con la signorina Perini); *Marcia del Tannhäuser* di Wagner nella trascrizione pianistica di Liszt (Perini); tre *Danze ungheresi* di Brahms in una versione per due pianoforti a otto mani (con le signorine Perini e Sprega e il signor Lucidi). Il 25 marzo 1876 Sgambati esegue altri tre pezzi come solista: un *Notturno* di John Field (inventore del genere), una *Giga* di Bach e una *Romanza* di Mendelssohn trascritta da Liszt. Il panorama si movimenta un po' con l'aggiunta di autori del primo Ottocento come Field, con un modesto apporto di

[41] Felix Godefroid, Namur, Belgio, 24 luglio 1818 - Villers-sur-Mer, Calvados, 12 luglio 1897.

[42] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1874.

[43] Non è specificato quale.

[44] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1875, n. 4.

musica bachiana e con composizioni di Brahms, ma rimane sostanzialmente stabile per qualche anno.

Durante la visita di Wagner a Roma nel 1876 «fu tenuta in suo onore una grande serata nella sede dell'Associazione Artistica Internazionale al palazzo Alibert»,[45] durante la quale Sgambati esegue la *Marcia del Tannhäuser* accanto a sue composizioni per le quali ottiene dal grande musicista benevoli apprezzamenti:

> L'Ambasciatore di Germania e il Circolo [Artistico] hanno dato delle serate in onor suo, ma non gli si è fatto udire altra musica che quella del maestro Sgambati, da lui molto lodata. Anzi il Wagner ha promesso di diffondere la musica dello Sgambati in Germania.[46]

Una svolta significativa avviene il 16 marzo 1878, allorché in una delle consuete mattinate che si tengono alla sala Dante, Sgambati si cimenta in un concerto che si configura come un recital spurio intramezzato da un brano cameristico.

16.3.1878 – Concerto Sgambati

Beethoven	*Tema con 32 variazioni* in Do minore.
Sgambati	*Quintetto* in Fa minore
Sgambati	*Notturno*
	Preludio e fuga
Scarlatti	*Capriccio*
Chopin	*Chant Polonais* (trascrizione di Liszt)
Mendelssohn	*Scherzo*
Chopin	8ª *Polonaise*
Wagner	*Coro di Filatrici del Vascello Fantasma* (trascrizione di Liszt)

[45] A. De Angelis, *Giovanni Sgambati*, in *Rivista musicale italiana*, XIX, 1912, n. pp. 141-164: 149.

[46] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 50, 10.12.1876, p. 415.

Liszt *Rapsodia ungherese*[47]

Finalmente il pianista affronta il peso di un intero concerto, e inoltre per la prima volta propone all'ascolto del pubblico brani pianistici di sua composizione: il *Notturno* e il *Preludio e fuga*, il *Quintetto*, cui collaborano Tito e Augusto Monachesi, Vincenzo De Sanctis, e Ferdinando Furino, era già stato eseguito). È un cambiamento importante che segnala una maggior consapevolezza storica nella formulazione del programma, che infatti, pur senza rispettare la successione cronologica, tocca le tappe salienti della letteratura pianistica, dalla musica pre-classica al contemporaneo, e include nella sua panoramica composizioni di Sgambati stesso. Per la prima volta in più di quindici anni viene presa in considerazione la produzione pianistica italiana contemporanea.

Una forte eco di questa esecuzione giunge fin sulla stampa americana, che riferisce di un concerto delizioso («delightful concert») cui partecipa anche Massenet, venuto a Roma da qualche giorno per seguire le prove della sua opera *Le Roi de Lahore*:

> It is the season of concerts in Rome; the most important one we have had was Sgambati's, which took place a few days ago at the sala Dante. All the musical notabilities – professors and amateurs – as well as literary *personnages* – were present; among these, Massenet, who is now in Rome superintending the rehearsal of his opera, *Il Re di Lahore*, which was sung for the first time at the Apollo last evening. [...]
>
> It was a delightful concert, and displayed Sgambati in his double musical character as composer and executant. Sgambati is a cold, reserved man; has exquisite dignity of presence which would be haughty if it were not for the fine *nuances* of self-respect and gentlemanlike, modest self-possession. When he sits down to the piano his serious contained manner gives no hope of the fire and passion you afterwards discover in his performance. He is very *serrée* in execution. You feel confidence in

[47] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1878.

him from the beginning.[48]

La recensione è scritta da Anne Hampton Brewster, la corrispondente romana del *Philadelphia evening bulletin*, che parla di un pubblico numerosissimo, composto di personalità del mondo musicale, diplomatico e aristocratico, e si dilunga per due colonne e mezzo in entusiastici elogi nei confronti del pianista di cui apprezza le doti tecniche, la concezione musicale e l'interpretazione, fino a porlo primo fra tutti i pianisti da lei ascoltati negli ultimi trentacinque anni, escluso Liszt:

> I have heard most, if not all, the great pianists of the last thirty-five years, and as I recall them and their comparative grades of merit as executants, I place Sgambati first. I do not name Liszt in this category, of course.[49]

Visto il notevole successo del concerto, Sgambati ne inserisce uno simile nel ciclo di mattinate dell'anno successivo.

5 aprile 1879 – Concerto Sgambati

Sgambati	*Preludio e fuga*
Sgambati	*Quintetto*
Beethoven	*Sonata* op. 57
Chopin	*Impromptu*
Scarlatti	*Sonata*
Chopin	*Notturno*
Liszt	*Ballata*
	Les patineurs (dal *Profeta*)

Il programma è strutturato in modo identico a quello dell'anno precedente, anche le composizioni dello stesso Sgambati sono uguali, eccezion fatta per il *Notturno* che non compare più. La stampa si dichiara entusiasta dell'esito della

[48] *Philadelphia Evening Bulletin*, *Roman Notes. Our Italian Letter*, 9.4.1878, firmato A. Hampton Brewster.

[49] *Ibidem*.

manifestazione:

> Il concerto Sgambati è riuscito come sempre splendidamente. Non un posto vuoto.
> Il prof. Sgambati fu festeggiatissimo come compositore e come pianista. […] Il *Preludio e fuga* ha messo in rilievo ancora una volta la scienza artistica scevra di pedantismo dell'illustre autore. È una composizione severa e robusta di effetto grande, nella quale le difficoltà debbono essere vinte senza che l'uditore neppure si avveda della loro esistenza.
> Nell'*Appassionata* di Beethoven e nei *Patineurs* di Liszt (dal *Profeta*) Sgambati è stato insuperabile. Non credo che vi sia alcun pianista che suoni l'*Appassionata* come lui. Il gusto, la finitezza, nessuna esagerazione, nessuna pompa di virtuosismo, ma invece un'interpretazione profonda, e tutta l'esecuzione messa a servizio del pensiero dell'autore, ecco le doti speciali al nostro artista e che raramente abbiamo riscontrato in altri che pur si godono una grande fama.
> Assistevano al concerto di ieri il compositore danese Heise e Ketten il pianista ungherese. Nel pubblico gran parte dell'aristocrazia e del corpo diplomatico e della migliore società romana e forestiera.
> Dopo i *Patineurs* fu fatta una solenne ovazione al grande pianista, e tutti gli si sono affollati intorno per congratularsi con lui del successo ottenuto.[50]

La recensione fotografa una situazione decisamente felice, con pubblico numerosissimo e festeggiamenti entusiastici all'interprete – compositore, che con il suo *Preludio e fuga* dà prova di magistero tecnico e contrappuntistico.

Il concerto del 24 aprile 1879 a Palazzo Caffarelli è un'accademia vocale e strumentale in cui Sgambati esegue il *Chant polonaise* di Chopin nella trascrizione di Liszt, un *Capriccio* di Scarlatti e l'*Andante* e il *Finale* della *Sonata* K448 per due pianoforti di Mozart, con la principessa russa Nadina Helbig.[51]

---

[50] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta XXVI, 1879. Ritaglio di giornale senza data né testata.

[51] Nadežda Dmitrevna Šachovskaja (Mosca, Russia, 11.5.1847 – Roma, 23.6.1922), nobildonna imparentata con la casa regnante russa, allieva di Clara Schumann a Dresda e pianista di grande talento. Nel 1866 si trasferisce a Roma con il marito, Wolfgang Helbig, per

Gli anni Ottanta sono un periodo di trasformazione e sviluppo per l'attività di Sgambati, come esecutore e soprattutto come compositore. Anche il suo ruolo di organizzatore giunge a un punto di svolta con la fondazione della Società del quintetto – assieme ai musicisti Tito Monachesi, Enrico Masi, Romolo Jacobacci e Ferdinando Furino – e la separazione da Pinelli, che si dedicherà alla Società orchestrale.

Una conferma del rinnovamento del suo repertorio e dell'incremento dell'attività compositiva rivolta al pianoforte, si nota nel concerto del 20 marzo 1880, nel quale Sgambati presenta al pubblico un *Improvviso* di Chopin, un suo *Capriccio* e la sua trascrizione di una *Melodia di Gluck.*

Ma il più importante passo in avanti è l'esecuzione del suo *Concerto* op. 15 per pianoforte e orchestra, da lui sostenuta con il concorso della Società orchestrale diretta da Pinelli il 26 gennaio 1880.[52] È un'opera colossale della durata complessiva di circa quaranta minuti, divisa in tre movimenti (1. *Fantasia* 2. *Romanza* 3. *Finale*), che tributa al compositore nuove importanti affermazioni nel mondo musicale. L'esecuzione verrà ripetuta il 2 febbraio e il 13 aprile, e poi, negli anni seguenti, il 10 aprile 1882 e il 7 marzo 1885.

A un anno di distanza dalla prima esecuzione c'è ancora il ricordo di essa nel critico Filippo Filippi, che in un articolo apparso sulla *Perseveranza* elogia lo Sgambati compositore citando vari pezzi fra cui il «*Concerto* meraviglioso» udito a Roma alla sala Dante:

> Il giovane compositore romano, per la natura del suo nobilissimo ingegno, è da mettere coi classici, e certo oggi in Italia, nella composizione della musica

molti anni vicepresidente dell'Istituto Archeologico dell'Impero Tedesco di Roma, con sede a Palazzo Caffarelli, dove la Helbig tiene un salotto letterario e musicale e organizza concerti privati e pubblici.

[52] Nel programma di sala, conservato presso il Fondo Sgambati della Biblioteca Casanatense di Roma, l'indicazione della data è corretta, e non è chiaro se il concerto abbia avuto luogo il 26 o il 30 gennaio, o in entrambe le date.

strumentale sinfonica e da camera, non è superato da altri. Ne fanno fede i due *Quintetti*, il *Concerto* meraviglioso per pianoforte ed orchestra che ho udito due anni fa a Roma, e l'ultima *Gran Sinfonia* in cinque tempi, che piacque immensamente a tutto il pubblico della sala Dante, e si volle anzi riudirla nel successivo concerto di quella benemerita Società orchestrale, diretta dal bravo Pinelli.

Lo Sgambati, non lo nego, e molto meno glie ne faccio un'accusa, appartiene alla 'nuova scuola'; è compositore ardito [...] sensuale, piuttosto propenso all'idealità, è molto originale nello stile, profondo armonizzatore, e tutt'altro che mancante di fantasia, d'invenzione. Tanto le forme che le idee dei suoi pezzi sono sue proprie, personali: la sua non è musica da ascoltare con distrazione e da giudicare superficialmente fra una chiacchiera e l'altra, come ho udito dire da alcuni miei amici, insigni maestri e musicisti, capaci, se vogliono, di trovare ed apprezzare le bellezze di qualsiasi elevato componimento.[53]

Il successo del *Concerto* op. 15 porta il pianista ad esibirsi a Milano e a Londra nel 1882, ma nonostante l'ulteriore incremento di impegni l'instancabile maestro mantiene attivissimo il suo lavoro in tutte le direzioni, proseguendo i suoi interventi pianistici nei concerti della Società del Quintetto e riservando a sé un recital annuale in cui presenta nuovi pezzi di repertorio e sue nuove composizioni.

28 marzo 1882 – Concerto Sgambati

Bach	*Fantasia*
	Fuga cromatica
Sgambati	*Fogli Volanti* op. 8: *Romanza – Combattimento – Campane a festa*
	Minuetto all'antica
	Gavotta
	Melodia di Gluck (trascrizione)
	Preludio e fuga
Chopin	*Valzer*

[53] *La Perseveranza,* Milano, 21.3.1881, firmato Filippi.

	Studio
	Polacca n. 8
Scarlatti	*Sonata*
Chopin-Liszt	*Chant Polonais*
Liszt	*Aux bord d'une source*
	Ballata[54]

Il programma attinge in parte al vecchio repertorio del pianista, ma arricchisce la sezione delle sue composizioni e dedica più spazio a Bach e Scarlatti, allineandosi così alle tendenze più in voga nelle altre città d'Italia, più aperte verso i lati cronologicamente 'estremi' (la musica pre-classica e la produzione contemporanea) benché attente di preferenza alla letteratura pianistica classica e romantica.

Questa è l'immagine del nuovo Sgambati, che oscilla fra rinnovamento e 'ostinato' riutilizzo dei pezzi più amati; il suo concerto dell'anno successivo, cui prende parte anche il pianista Ernesto Consolo, ne è un'ulteriore conferma:

27 marzo 1883 – Concerto Sgambati

I	
Sgambati	*Concerto* op. 15: *Romanza* e *Finale* (trascrizione per due pianoforti dell'autore)
II	
Sgambati	*Studio di concerto* op. 10 n. 1
	Suite op. 18: *Nenia* (Variations)
	Vecchio Minuetto
	Toccata
	Preludio e fuga
III	
Beethoven	*Sonata* op. 57
IV	
Scarlatti	*Pastorale*
	Capriccio

[54] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1882.

Chopin	*Studio*
Wagner-Liszt	*Spinnerlied*
Chopin-Liszt	*Chant Polonais*
Chopin	*Polacca* in La bemolle maggiore

Nella prima sezione del programma avrebbe dovuto essere eseguito un *Quintetto* di Sgambati, secondo il modello di recital spurio aperto da un pezzo di musica da camera. A causa di un'indisposizione del violinista Monachesi il pezzo viene sostituito con due tempi del *Concerto* op. 15 nella riduzione per due pianoforti, cui collabora Consolo. Un ritaglio di giornale senza testata conservato nel Fondo Sgambati della Biblioteca Casanatense a Roma, riferisce di un nuovo successo, che testimonia come il pianista abbia superato le difficoltà incontrate nei primi anni di attività e sia riuscito ad avvicinare alla musica pianistica un pubblico sempre più numeroso:

> Il signor Sgambati diè ieri il suo concerto annuale di pianoforte avanti ad un pubblico numerosissimo.
> Il successo maggiore è stato quello della sua nuova *Suite* (op. 18): «*Nenia, Minuetto vecchio, Toccata*». La *Nenia* è così originale, graziosa, sentimentale, che fu fatta ripetere in mezzo ad un entusiasmo indescrivibile. Eguale sorte toccò al *Minuetto*, un vero gioiello di stile antico. Della *Toccata*, pure bellissima, si sarebbe voluto ancora il bis, se non fosse stata troppo grande indiscrezione!
> Sempre splendido il *Preludio e fuga*, il capolavoro di Sgambati, e certo una delle più grandi opere per pianoforte.
> Dove però Sgambati è stato inarrivabile, fu nell'esecuzione dell'*Appassionata* di Beethoven. Credo siano assai pochi quelli che sappiano e possano eseguirla con tanta larghezza di stile.
> In altre opere di Scarlatti, di Chopin, di Liszt, Sgambati ha fatto sfoggio del suo meraviglioso meccanismo, e di quella varietà d'interpretazione che fanno di lui un pianista di prim'ordine. [...]
> Il successo che lo Sgambati riportò ieri come compositore e come pianista, fu

grandissimo e quale a pochi è dato conseguire.[55]

I pezzi in cui il pianista viene maggiormente apprezzato sono dunque le sue nuove composizioni e l'*Appassionata* di Beethoven, che resta l'unica sonata beethoveniana eseguita dal pianista dopo i concerti commemorativi eseguiti nel 1871 e nel 1872. Nel saggio *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, Annibaldi sottolinea proprio questo limite del musicista romano, che

> sembra disinteressato a ogni approfondimento, non solo dell'improbabile conoscenza di Beethoven che può avere il normale pubblico romano, ma anche di quella ormai acquisita dal proprio pubblico esclusivo. Al quale si limita a riproporre stagionalmente pagine note, sempre attinenti al cosiddetto secondo stile e spesso assimilabili a veri e propri 'cavalli di battaglia', lasciando che ulteriori aperture verso l'ultimo Beethoven siano prerogativa dei concertisti di giro.[56]

Nessuna delle ultime sonate beethoveniane avrà la sua prima esecuzione romana grazie a Sgambati: la *Sonata* op. 110 sarà eseguita nel 1876 da Anna Rilke, allieva di Liszt; la *Sonata* op. 101 da Luisa Cognetti nel 1881 e l'op. 106 da Beniamino Cesi il 19 gennaio 1883 alla sala Dante. La critica che Sgambati fa sulla *Palestra musicale romana* è piena di ammirazione per la maestria del pianista napoletano, ma si esprime in termini problematici proprio riguardo all'esecuzione del capolavoro beethoveniano, che definisce «difficile molto a comprendersi»:

> Beniamino Cesi, senza ambagi, è un pianista che può contare pochi rivali; in Roma forse nessuno, perché nessuno riunisce in modo sì completo le qualità di sommo artista.
>
> Il meccanismo per lui è un nonnulla; difficoltà non ne conosce, lo strumento obbedisce con egual prontezza alla rapidità del pensiero. E quello di Bach, di Couperin, di Handel, di Scarlatti, di Clementi, di Beethoven, di Gluck, di Schubert,

[55] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta 26, fasc. 1883, n. 1. Ritaglio di giornale senza testata con data Roma, 29.3.1883.

[56] C. Annibaldi, *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, p. 612.

di Mendelssohn, di Schumann, di Chopin. Autori così vari di tempo, di scuola, di stile, di forma, il Cesi l'intende tutti, penetra nel loro spirito e li fa rivivere nel suo suono. Questa è la grandezza di Cesi che maggiormente ci ha colpito. La *Gran Sonata* (op. 106) di Beethoven è una delle ultime cinque sonate di questo autore difficile molto a comprendersi. Ogni pianista le interpreta a suo modo. Così fece il Cesi nel concerto del 19 gennaio alla sala Dante, ma la sua interpretazione piena di spirito rimase fedele al genere del sommo Beethoven. Ciò dimostra con quanta intelligenza e profondità il Cesi studi ciascun autore.

Il pianoforte sotto le mani del Cesi canta sempre con una chiarezza che ferma l'attenzione ed affascina. Quei suoi chiaroscuri sono così temperati, così misurati che non si perde mai una sola nota nei pianissimo né mai s'ode una nota stridula nei fortissimo. Quanta vita, quanto colore, quanta poesia![57]

Cesi torna a Roma dopo un paio di mesi per un altro concerto al Circolo filarmonico drammatico; il concerto è previsto per il 3 marzo, ma a causa di un'indisposizione del pianista viene posticipato al 6 marzo. Esegue pezzi di Rameau, Scarlatti, Grazioli, Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Chopin, Kirchner, Thalberg, Rubinstein, con impianto simile al concerto storico, che lascia il pubblico entusiasta, come testimonia la recensione apparsa sulla *Palestra musicale romana*:

Fu un gran tratto illustrato della storia del pianoforte esposto con criterio e chiarezza.

I pezzi vennero tutti applauditi; ma l'entusiasmo dell'uditorio raggiunse l'apice alla *Sonata quasi fantasia* di Beethoven (op. 27) e nella *Sonata* di Chopin (op. 35). Nella prima piacque soprattutto l'adagio sostenuto in cui non sembrava più udire il pianoforte, ma un dolcissimo canto. Quei pianissimi del Cesi sono meravigliosi, si volle la replica della *Marcia funebre* della detta *Sonata* del Chopin. Quanta profondità di sentimento nell'espressione di quelle lugubri melodie!

Piacquero anche moltissimo le trascrizioni del Cesi in ispecie quella delicatissima della *Margherita* di Schubert.,

Musique que me veux-tu, composizione del concertista, è seria, appassionata,

[57] *Palestra musicale romana*, XIII, n. 2, 31.1.1883, p. 8.

originale e fu perciò accolta con riconoscenza.
Chiuse il concerto il *Bal costumé* di Rubinstein che il Cesi suonò a quattro mani col M° Gullì. Veramente fu di troppo, perché il Rubinstein non si ascolta volentieri, dopo altri tredici pezzi. L'uditorio era stanco, perché quando un Cesi suona, non lascia a chi ascolta di distrarsi un momento; e sentiva anche dispiacere di vedere l'egregio artista, il cui aspetto era molto sofferente, affaticarsi oltre il bisogno.[58]

Negli anni Ottanta Sgambati si dedica in misura sempre maggiore alla composizione e alla direzione d'orchestra, e le sue esecuzioni pianistiche ripiegano nuovamente verso la ripresa di soluzioni già adottate accanto alla diffusione dei suoi brani per pianoforte solo.

Così tornano in auge capolavori noti come il *Concerto* in Re minore di Bach con accompagnamento di quintetto d'archi (esecuzioni il 15 dicembre 1883, 6 febbraio 1884, 18 febbraio 1887, 9 e 16 marzo 1888, 25 e 30 aprile 1890, 14 aprile 1891, 8 e 13 aprile 1892), il *Concerto* op. 73 di Beethoven, che Sgambati esegue con orchestra diretta da Pinelli il 27 marzo 1886 alla sala Palestrina di Palazzo Doria-Pamphili in un concerto dedicato a sue composizioni sinfoniche (*Sinfonia* n. 1 e la prima esecuzione del *Notturno in mare*):

Il concerto Sgambati – riuscito splendidamente – è stato un nuovo, meritato successo pel compositore e pel pianista. [...] Per ultimo abbiamo avuto il *Concerto* di Beethoven, che un'interpretazione meravigliosa ci ha fatto ammirare in tutto il suo splendore. Che bellezza di musica, e quale pianista è mai Sgambati! Ne avranno in Germania che lo uguagliano per la meccanica, ma che mai può essergli rivale per l'espressione, il colorito, il sentimento?[59]

I pezzi pianistici di Sgambati entrano a far parte della programmazione concertistica della Società del quintetto e, a partire dal 1885, il pianista li propone sistematicamente: il *Notturno* op. 20 n. 1, lo *Studio melodico* e i *Quattro pezzi* op. 18 il 25 aprile 1887 alla sala dell'Accademia filarmonica romana; le

[58] *Palestra musicale romana*, XIII, nn. 4-5, 15.3.1883, p. 17.

[59] *Palestra musicale romana*, XVI, n. 4, 3.4.1886, p. 14, firmato Z..

Variazioni, il *Minuetto* e la *Toccata* il 20 marzo 1891 al Deutscher Künstlerverein; *Valse*, *Aria*, *Intermezzo* e *Studio melodico* dalla *Suite* op. 21, il 16 aprile 1891; la trascrizione della *Canzone lituana* di Chopin il 17 aprile 1893; il *Concerto* op. 15 nel dicembre 1897 dalla Società orchestrale romana; la *Gavotta*, la *Pastorale-Capriccio* e la *Toccata* il 24 maggio 1898 a Palazzo Borghese.

Si tratta di una parte considerevole della musica per pianoforte eseguita a Roma; quanto al resto nelle esecuzioni di Sgambati c'è qualche pezzo di Scarlatti: tre *Sonate* eseguite il 15 dicembre 1883, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede dell'Accademia filarmonica romana, e *Pastorale-Capriccio* il 24 maggio 1898. C'è anche qualche pezzo che conferma la sua moderata vocazione chopiniana: un *Notturno* e una *Polacca* il 6 maggio 1885 e un *Valzer* il 24 maggio 1898. C'è infine un'apertura agli autori francesi rappresentata dalle *Variazioni su un tema di Beethoven* di Saint-Saëns per due pianoforti eseguite il 16 aprile 1886, con Nadina Helbig.

La pianista Hilda Ballio, allieva di Sgambati e compositrice, mostra nei suoi concerti come gli insegnamenti del maestro si riversino integralmente nei discepoli: nella sala della Filarmonica di Roma la Ballio interpreta infatti l'*Appassionata* di Beethoven, due pezzi di Liszt e composizioni sue per canto e pianoforte,[60] mentre in un'occasione successiva, di cui non sono precisati né luogo né data, conferma la sua predilezione per il repertorio classico e romantico.

> Esecutrice valente essa si è fatta molto applaudire suonando con molto talento musica di Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Liszt e Sgambati. [...] Dico anch'io un «brava!» di cuore alla distinta pianista-compositrice.[61]

Altre esecuzioni che dimostrano come il repertorio sia ormai diffuso e ben accolto nella capitale sono il *Concerto* di Mozart per due pianoforti con

[60] *Palestra musicale romana*, XV, n. 6, 6.5.1885, p. 24.

[61] *Palestra musicale romana*, XVII, n. 2, 5.2.1887, p. 15.

accompagnamento di doppio quartetto e il primo tempo del *Concerto* op. 54 di Schumann, con accompagnamento di secondo pianoforte e di doppio quartetto, eseguiti entrambi il 16 aprile 1886 alla sala Barberini, nel corso di un Grande concerto vocale e strumentale a beneficio dei poveri, dalla contessa Hierches de' Minerbi e dalla marchesa Sofia de la Penne, sotto la direzione di Sgambati. È interessante anche il saggio della Società musicale romana tenutosi il 22 gennaio 1883, in cui la pianista Maria Placidi esegue pezzi ambiziosissimi come *Carnaval* di Schumann e *Concerto op. 25* di Mendelssohn (con accompagnamento di doppio quartetto).

C'è infine notizia, riportata dalla *Palestra musicale romana* del 23 dicembre 1885, di alcuni concerti romani degli affermati pianisti Luisa Cognetti e Costantino Palumbo:

> Al concerto della signorina Cognetti assisteva un pubblico scelto che ha molto applaudito la valentissima pianista, essa si è soprattutto distinta nel *Carnaval* di Schumann, e nella *Polacca* in La bemolle di Chopin. […]
> Il successo però di programma lo ha avuto, fra i pianisti, il Palumbo. Egli ci ha dato alla sala del Costanzi un concerto diremo così, storico, o se si ama meglio di musica antica, suonando ariette, fantasie e frammenti di Mattia Vento, Leo, Scarlatti D., Durante, Bach e Arne; ha suonato anche alcune sue composizioni ed è stato molto applaudito come autore e come esecutore.[62]

Non è noto il programma completo, ma le informazioni raccolte sono sufficienti a testimoniare la positiva accoglienza avuta a Roma dalla proposta definita dal critico «concerto storico», cioè dell'esecuzione pianistica intesa come esplorazione cronologica del repertorio, con particolare attenzione per quello più antico e dimenticato. La recensione riferisce che il concerto di Palumbo ha avuto il successo «di programma», con un gradimento quindi per un'esecuzione al di fuori delle linee consuete, in cui il pianista accosta alla musica antica le proprie composizioni, che vengono molto applaudite.

[62] *Palestra musicale romana*, XV, n. 13, 23.12.1885, p. 52.

Un evento importante è la prima esecuzione del *Concerto* op. 66 di Martucci, organizzato dalla Società orchestrale romana il 20 febbraio 1886 presso la sala Palestrina di Palazzo Doria sotto la direzione di Pinelli. Il pezzo di Martucci viene accolto con favore e ammirazione dalla *Gazzetta musicale di Milano*:

> è un pezzo di una difficoltà inaudita e il Martucci vi compie prodigi di meccanismo. La parte orchestrale vi è trattata con somma sicurezza e con grande varietà di effetti ed è opera di altissimo valore![63]

A partire dal 1892 la Società del Quintetto, che fin dal suo sorgere aveva intrattenuto rapporti privilegiati con la corte reale, avvia una lunga serie di manifestazioni concertistiche riservate alla regina Margherita e alla sua corte, e muta il nome del sodalizio in Quintetto della Corte di S. M. la Regina d'Italia. Per lei Sgambati realizza un ciclo di esecuzioni beethoveniane di musica da camera che si tengono al Quirinale o a Palazzo Piombino in via Veneto, in cui il pianista si fa carico dell'esecuzione, a cadenza settimanale o quindicinale, di gran parte delle *Sonate* per pianoforte di Beethoven, con un'evidente brusco cambiamento delle sue consuetudini esecutive. Dal punto di vista della destinazione le *performance* beethoveniane non sono rivolte a un pubblico vasto ma a una cerchia ristrettissima ed estremamente elitaria di persone legate alla corte reale. Nonostante ciò l'esecuzione delle *Sonate* di Beethoven (che non può definirsi integrale perché Sgambati ne tralascia dieci su trentadue) è per la città di Roma un momento di conoscenza tardivo ma significativo per la diffusione che tali capolavori avranno nel corso del Novecento.

Nello stabilire la sequenza di esecuzione, Sgambati si attiene solo inizialmente all'ordine di composizione.[64] Le sonate che vengono eseguite sono: op. 2 n. 3 (17 febbraio 1892), op. 7 (11 febbraio 1892), op. 10 n. 1 (24 febbraio 1892), op. 10 n.

[63] *Gazzetta musicale di Milano*, 22.2.1886.

[64] Per l'ordine esatto di esecuzione si veda C. Annibaldi, *Beethoven a Roma nell'Ottocento,* appendice III/B, pp. 653-654.

2 (7 marzo 1892), op. 10 n. 3 (14 marzo 1892), op. 13 (28 marzo 1892), op. 14 n. 1 (4 aprile 1892), op. 14 n. 2 (18 aprile 1892), op. 22 (30 gennaio 1893), op. 26 (30 aprile 1892), op. 27 n. 1 (8 febbraio 1893), op. 27 n. 2 (20 febbraio 1893), op. 28 (27 febbraio 1893, 20 aprile 1894), op. 31 n. 1 (6 marzo 1893), op. 31 n. 2 (15 marzo 1893), op. 31 n. 3 (27 marzo 1893, 26 marzo 1894, 23 marzo 1900), op. 53 (12 aprile 1893), op. 54 (12 febbraio 1894), op. 57 (26 febbraio e 5 marzo 1894, 25 marzo 1895, 9 luglio 1900), op. 78 (12 marzo 1894), op. 90 (3 aprile 1894), op. 101 (14 aprile 1894). Oltre alle sonate vengono anche eseguite le *Sei variazioni* op. 34 (5 aprile 1893), e il *Rondò* op. 51 (13 giugno 1904). Vengono tralasciate per le esecuzioni di corte le *Sonate* op. 2 n. 1 e n. 2, op. 49 n. 1 e n. 2, op. 79, op. 81a, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111.

Fra il 1885 e il 1900 divengono più frequenti le esecuzioni pianistiche di interpreti diversi da Sgambati, romani o forestieri, allievi della scuola pianistica o invitati dalla Società del Quintetto. Questo segnale di maggior vivacità porta a un ampliamento del repertorio pianistico, che accoglie finalmente autori trascurati come Mozart, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Grieg, Moscheles.

Una ricognizione dei pezzi eseguiti nei vari intrattenimenti musicali mostra un panorama di musica pianistica che nell'ultimo decennio dell'Ottocento è vario e aggiornato, e i livelli esecutivi spaziano dall'intrattenimento privato al recital integrale di noti pianisti.

Assistiamo in particolare all'affermazione del recital che diviene un evento conosciuto e consueto. Ne è un esempio il concerto che Eugenia Castellano tiene il 14 marzo 1894 nella sala Umberto I «ben guarnita di pubblico»:

> Magnifica l'interpretazione del programma, che comprendeva un'accorta di pezzi dei seguenti autori: Chopin, Galuppi, Scarlatti, Schumann, Brahms, Bach, Sgambati e Liszt.
>
> La Castellano – scrive l'autorevole Valetta nell'*Opinione* – ritornata nella piena maturità del suo forte ingegno ha deliziato con un'esecuzione precisa, corretta, con un tocco robusto con una disinvoltura rara di meccanismo, con una bella varietà di accenti e messi in mostra dalle qualità rilevanti di stilista.

> Si è riaffermata una delle poche veramente valenti e personali pianiste, che possono fare onore anche all'estero alla scuola italiana.
> Dovette ripetere l'elegante studio di Sgambati. Fu rimunerata di calorosi applausi, non di convenienza ma di schietta convinzione.[65]

Fra i migliori allievi della scuola pianistica romana di Sgambati c'è Consolo, che si esibisce negli anni Novanta dell'Ottocento in alcuni concerti solistici di notevole interesse nella sala Umberto I.[66] Il 16 marzo 1894 il pianista propone un recital spurio con brano sinfonico e brano per pianoforte e orchestra:

16.3.1894 – Concerto Consolo, Orchestra diretta da Sgambati

I.	
Beethoven	*Ouverture dell'Egmont*
II.	
Bach	*Fantasia e Fuga* in Sol min (trascrizione di Liszt)
Beethoven	*Sonata* op. 28
III.	
Sgambati	*Concerto* op. 15 per pianoforte e orchestra
IV.	
Mendelssohn	*Romanza senza parole*
Schumann	*Novelletta*
Chopin	*Fantasia*
V.	
Rubinstein	*Gavotta*
Rosati	*Studio*
Ciaikowski	*Romanza*
Von Schlözer[67]	*Studio di concerto*

Il programma ricalca in parte lo standard in uso all'epoca (con gli autori d'obbligo delle epoche pre-classica, classica e romantica) ma apre nell'ultima

[65] *Il Mondo artistico*, XXVIII, n. 14, 22.3.1894, p. 6.

[66] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta 8, fasc. 1894.

[67] Paul Von Schlözer (1841-1898), pianista e compositore russo o polacco. Lo *Studio di concerto* in La minore fu però probabilmente composto da Moszkowski.

sezione ad aree geografiche dell'est europeo, con pezzi di autori russi alcuni dei quali assolute rarità. Inoltre Consolo esegue due pezzi di autori italiani contemporanei, compiendo un'operazione che, eccetto per l'autoreferenzialità di Sgambati, a Roma non ha la frequenza riscontrata a Napoli e a Milano. La scelta di Consolo si rivolge verso i compositori romani Sgambati e Luigi Rosati, pianista e compositore allievo dello stesso Sgambati e insegnante al Liceo di Santa Cecilia.

Un paio d'anni dopo il pianista, reduce dai successi conseguiti nei concerti milanesi, propone al pubblico romano un nuovo recital, questa volta interamente solistico.

13.4.1896 – Concerto Consolo

I.	
Bach-Liszt	*Preludio e fuga* in La minore
Scarlatti	*Sonata* in Re maggiore (edizione Cesi)
Longo	*Capriccio* (dalla *Suite di stile antico*)
II.	
Brahms	*Sonata* op. 5
III.	
Schumann	*In der Nacht* op. 12 n. 5
Chopin	*Scherzo* in Si minore
Sgambati	*Preludio e fuga* op. 6
IV.	
Paganini-Liszt	*Studio*
Liszt	*Waldesrauchen*
Moszkowski	*Valse*

Il concerto conferma le nuove tendenze enunciate precedentemente: il panorama degli autori è enormemente più vario e comprende brani che solo in quegli anni cominciano a circolare, come la terza *Sonata* di Brahms. Inoltre Consolo inserisce anche questa volta un paio di pezzi di compositori italiani del momento, l'immancabile Sgambati e il giovane Alessandro Longo.

Un altro pianista che si esibisce in un recital alla sala Dante è Ezio Camussi, anch'egli allievo di Sgambati:

20 aprile 1895 – Concerto Camussi

I.	
Bach	*Fantasia cromatica e fuga*
II.	
Schumann	*Studi sinfonici* op. 13
III.	
Brahms	*Intermezzo*
Sgambati	*Campane a festa*
	Combattimento (op. 12)
IV.	
Chopin	*Preludi* op. 28: n. 1, n. 8, n. 21
	Scherzo dalla *Sonata* op. 35
	Fantasia op. 49

Il pianismo romano di fine secolo si sta aprendo sia alle opere eroiche e vigorose del romanticismo, sia alla stagione intimistica brahmsiana tardo-romantica, rappresentata dall'*Intermezzo* di cui purtroppo non è specificato il numero d'opera. Fra questi due estremi si colloca Chopin con i *Preludi* , poco frequentati a livello concertistico dalla cerchia di Sgambati, e lo *Scherzo* della *Sonata* op. 35, testimonianza del sopravvivere di un vecchio modo di eseguire i tempi isolati di una composizione. C'è anche in Camussi un piccolo spazio per la produzione contemporanea, sempre dedicato alla musica di Sgambati.

Fra i pochi pianisti stranieri si segnala Natalie Janotha,[68] pianista di corte dell'imperatore di Germania e autrice di uno studio sull'interpretazione delle grandi composizioni di Chopin. Il 17 aprile 1893 suona alla sala Umberto I a

[68] Natalia (Maria Cecilia) Janotha (Varsavia, 8.6.1856 – L'Aia, 9.6.1932), pianista e compositrice polacca allieva, tra gli altri, di Brahms e di Clara Schumann, applaudita in tutta Europa come una delle più raffinate pianiste dell'epoca. Fu nominata socia onoraria dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma.

beneficio della Cassa di mutuo soccorso dell'Accademia di Santa Cecilia. La manifestazione coinvolge altri musicisti fra cui i componenti del Quintetto della regina, e quindi anche Sgambati, che suona in duo con l'ospite polacca. I pezzi per due pianoforti eseguiti sono l'*Andante con variazioni* op. 46 di Schumann e il *Caprice-Valse* di Saint-Saëns, mentre la Janotha esegue come solista il *Notturno* in Do diesis e la *Barcarola* di Chopin, la trascrizione di Sgambati della *Canzone lituana* di Chopin, e una *Gavotte imperiale* di sua composizione. Il concerto della pianista non si limita ad attestare l'allineamento in atto fra il gusto italiano e quello europeo, ma offre a Sgambati l'occasione di interpretare un pezzo di Saint-Saëns, autore che Sgambati aveva probabilmente sentito eseguire dai coniugi Jaëll dieci anni prima, ma che non aveva ancora affrontato in concerto, avvicinandosi così verso il mondo pianistico francese.

La maggior diffusione dell'attività concertistica solistica e il sensibile ampliamento del repertorio pianistico cui si assiste negli ultimi anni del secolo riguardano tutti i livelli di esecuzione musicale, comprese quelle private cui prendono parte i musicisti romani. Non si notano nei programmi predilezioni particolari verso uno o l'altro autore, ma una generica inclinazione per la letteratura romantica, suddivisa equamente fra gli esponenti maggiori. L'*Andantino variato* op. 41 n. 1 e due *Marce* per pianoforte a quattro mani di Schubert sono eseguiti il 22 maggio 1895 da Sgambati con la Parenzo e la Andreoli.[69] La quarta *Ballata* di Chopin è in programma il 23 dicembre 1897, eseguita da Bajardi. La pianista Fanny Davies[70] presenta due composizioni di Schumann: *Concerto* op. 54 per pianoforte e orchestra, eseguito con la Società

[69] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta VIII, fasc. 1895. Una «Signorina Andreoli», omonima del pianista milanese Carlo Andreoli, è fra le pianiste che si esibiscono con Sgambati nei concerti romani.

[70] Fanny Davies (Guernsey, 27.6.1861 – Londra, 1.9.1934), pianista inglese allieva di Reinecke e di Clara Schumann.

orchestrale romana nell'aprile 1893,[71] e una delle *Romanze op. 28* il 23 dicembre 1897 con Bajardi. Il *Notturno* e lo *Scherzo* dal *Sogno d'una notte di mezza estate* di Mendelssohn – nella trascrizione dell'autore per pianoforte a quattro mani – sono eseguite il 22 maggio 1895 dalla Almagìa con Sgambati, e il *Presto* op. 7 n. 7 il 23 dicembre 1897 da Bajardi. Di Liszt vengono eseguiti la *Leggenda* il 22 maggio 1895 dalla Andreoli, la trascrizione della *Campanella* di Paganini il 22 maggio 1895 dalla signorina Hutton, e *Dans les bois* il 16 dicembre 1897 da Bajardi.

La dimensione più familiare degli intrattenimenti privati, cui Sgambati si presta di frequente in virtù degli intensi rapporti che intrattiene con l'aristocrazia romana, tiene viva la consuetudine delle esecuzioni pianistiche a più mani. Un esempio è l'esecuzione nella sala Palestrina della *Fantasia* di Moscheles per due pianoforti a otto mani, il 22 maggio 1895 con le 'signorine' Cochrane e Hutton e i 'signori' Spiro e Sgambati.[72]

Fra le poche novità di questi anni ci sono l'esecuzione del *Canto di primavera* di Grieg, eseguito il 22 maggio 1895 dalla Hutton,[73] e alcuni pezzi inclusi dal pianista Francesco Bajardi nei programmi delle quattro «audizioni private» tenute assieme alla violinista Teresina Tua il 2, il 9, il 16 e il 23 dicembre 1897.[74] Fra essi la *Gavotta variata* di Rameau (autore già presente fin dai primi anni Ottanta in altre città d'Italia), che mostra un interesse un po' tardivo per la musica antica, così come la *Fantasia e fuga* in Sol minore di Bach e l'*Aria* e *Giga* di Scarlatti. Per il resto Bajardi si mantiene su strade battute, con pezzi romantici degli autori maggiori, ma include nei suoi programmi anche uno *Studio di concerto* di Sgambati e due pezzi di sua composizione: *Romanza* e *Toccata*.

Negli anni Novanta la maggior considerazione per la musica pianistica italiana

[71] *Il mondo artistico,* XXVII, n. 20, 28.4.1893, p. 6.

[72] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta VIII, fasc. 1895.

[73] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta VIII, fasc. 1895.

[74] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta VIII, fasc. 1897.

contemporanea è confermata anche da Florestano Rossomandi che nel febbraio 1893 dà un concerto con l'autore di canzonette romanesche Antonio Guida[75] nella sala Umberto I. In tale occasione Rossomandi esegue tre pezzi di sua composizione: *Toccata*, *Cornamusa*, *In montagna*.[76] Una cosa analoga accade un mese dopo presso l'Associazione della stampa, dove il 22 marzo 1893 nel corso di una «serata di musica splendidissima», viene eseguito il *Concerto* del pianista Romaniello, che viene assai applaudito.[77]

La produzione italiana contemporanea è tuttavia ancora poco presente a Roma, che complessivamente dà un contributo molto esiguo allo sviluppo dei giovani compositori. Lo stesso Sgambati, come si è visto, si limita ad eseguire le composizioni proprie, mai quelle di altri, mentre in altre città i suoi colleghi italiani frequentemente accolgono nei loro programmi i pezzi dei loro maestri e di altri autori italiani.

Pur con i limiti evidenziati, l'attività di Sgambati costituisce per Roma praticamente l'unico contributo dato allo sviluppo del pianismo, all'evoluzione della figura dell'interprete e all'introduzione del repertorio romantico nelle consuetudini concertistiche. Il suo lavoro instancabile come organizzatore e come esecutore avvicina la città alle tendenze italiane ed europee, accanto a lui sono forse mancate figure di musicisti del suo livello che potessero integrare il suo impegno e ampliare l'offerta. Per quattro decenni un solo musicista ha organizzato le proposte musicali di una metropoli; è comprensibile quindi che ci siano alcune lacune sul fronte del recupero della musica antica, di quella classica (poco Mozart, niente Haydn, Beethoven in contesti elitari) e dell'allargamento ai nuovi repertori più aggiornati.

Nonostante la vivacità culturale della capitale, non si è creata attorno a Sgambati una situazione più sfaccettata e radicata nella realtà romana, che

[75] Cfr. A. De Angelis, *Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1918, p. 177.

[76] *Il mondo artistico*, XXVII, nn. 8-9, 13.2.1893. p. 9.

[77] *Il mondo artistico*, XXVII, n. 15, 26.3.1893, p. 6.

potesse realizzare pienamente ciò che le prime mattinate musicali promettevano con la loro intensa programmazione. Si può forse dire che sia mancata una generazione, successiva a lui, di pianisti operosi e autonomi che potessero dar seguito al suo lavoro, per cui, per usare le parole di Martinotti, a fine secolo «la Roma musicale era interamente nelle mani di Sgambati e Pinelli».[78]

ACCADEMIA DI SANTA CECILIA

Nel 1895 si inaugurano, per iniziativa del conte Ernesto di San Martino Valperga, i concerti della Regia Accademia di Santa Cecilia, che si tengono nella sala restaurata l'anno precedente per «adunare gli alunni per le esercitazioni, pei saggi», e dare «agio all'Accademia di iniziare [...] pubblici concerti».[79]

Nei primi cinque anni di attività, quelli che rientrano nei limiti cronologici del nostro studio, l'Accademia di Santa Cecilia inserisce fra i suoi concerti cinque recital pianistici e alcuni altri programmi in cui il pianoforte ha un ruolo preminente. Inoltre comincia a portare sistematicamente a Roma i grandi nomi del pianismo mondiale, anticipando quanto sarà sempre più frequente anche in altri centri italiani nel Novecento e contribuendo a inserire finalmente la capitale fra i centri che daranno un significativo impulso allo sviluppo del pianismo.

Nel 1897, grazie ad una conoscenza personale avvenuta qualche anno prima, il conte di San Martino, che era divenuto presidente dei Concerti dell'Accademia, ottiene la disponibilità di Ignacy Jan Paderewski a dare due concerti a Roma, che si tengono il 3 e il 6 febbraio. I ricordi del conte ritraggono fra gli amanti del pianoforte un entusiasmo quasi delirante per il grande pianista:

> Immediatamente cominciò una ressa indicibile di gente che voleva biglietti, e ci volle del bello e del buono per persuadere questa gente ad aspettare qualche giorno che i biglietti fossero stampati.

[78] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 158.

[79] *Regia Accademia di Santa Cecilia | I concerti | dal 1895 al 1933*, Parte I: Ricordi del presidente, Roma, Società tipografica A. Manuzio, 1933, p. 7.

> Il giorno poi che cominciò la distribuzione, la folla, composta in massima parte di signore, ruppe la grande vetrata che stava a capo del corridoio dell'Accademia che era stata chiusa per cercare di frenare l'irruzione. La gente entrò attraverso i rottami dei cristalli, invase il botteghino, ed in men che non si dica tutti i posti furono presi.[80]

Il concerto di Paderewski, al quale assiste anche Sgambati, consiste in un lunghissimo programma, della durata di circa tre ore, composto di musiche degli autori più grandi del Settecento e dell'Ottocento, con l'inserimento di una composizione propria:

3 febbraio 1897 – Concerto Paderewski

Bach	*Fantasia cromatica e fuga*
Beethoven	*Sonata* op. 53
Mendelssohn	*Romanze senza parole*
Schumann	*Carnaval* op. 9
Chopin	*Notturno*
	Due studi
	Preludio
	Berceuse op. 57
	Valzer
Paderewski	*Notturno*
Liszt	*Au bord d'une source*
	Studio di concerto
	Rapsodia ungherese

Fra il pubblico c'è anche la regina, che ospiterà il pianista a corte il giorno successivo ottenendo altre tre ore di pezzi pianistici dedicati in esclusiva a lei e alla sua ristrettissima cerchia.

Il successo si ripete anche nel concerto con orchestra in cui il pianista esegue, sotto la direzione di Pinelli, il *Concerto* op. 54 di Schumann e la sua *Fantaisie polonaise sur des thèmes originaux* op. 19; Paderewski ottiene nuovamente

[80] *Regia Accademia di Santa Cecilia | I concerti | dal 1895 al 1933*, p. 19.

calorose ovazioni, tanto che San Martino nei suoi ricordi parla dell'evento come di «un successo più pazzo che entusiastico»:[81]

> Dopo ogni pezzo l'intero pubblico in piedi, applaudendo, urlando, agitando fazzoletti, ed il numero dei bis addirittura inverosimile.[82]

Visto l'esito dell'iniziativa, il presidente dell'Accademia prosegue nella linea di chiamare a Roma le maggiori celebrità del mondo e porta nella capitale recital pianistici di eccezionale livello che richiamano verso il pianoforte un'enorme attenzione da parte del mondo musicale romano.

Il 3 maggio 1897 torna la pianista Davies che esegue: *Sonata* op. 110 di Beethoven, *Notturno* op. 62 n. 1 e *Studio* in Sol bemolle di Chopin, *Romanza* op. 28 n. 2 e *Sei Pezzi in forma di canone* op. 56 n. 5 di Schumann, *Studio* di Diémer e, in onore dell'amico romano, *Vecchio minuetto* op. 18 n. 2 di Sgambati.

Un altro omaggio a Sgambati è anche nel programma del recital del 14 marzo 1898 del pianista tedesco Emil von Sauer,[83] allievo di Rubinstein e di Liszt. Nel corso del quarto concerto annuale dell'Accademia, Sauer si cimenta in un consistente recital con una sezione dedicata a composizioni di Sgambati e sue:

14 marzo 1898 – Concerto von Sauer

I.	
Beethoven	*Sonata* op. 57
II.	
Schubert-Tausig	*Variazioni* in Si minore
Schumann	*Nachtstück* op. 23 n. 4
	Toccata op. 7
III.	
Chopin	*Bolero* op. 19

[81] *Regia Accademia di Santa Cecilia | I concerti | dal 1895 al 1933*, p. 19.

[82] *Ivi*, p. 20.

[83] Emil (George Conrad) von Sauer (Amburgo, 8.10.1862 – Vienna, 27.4.1942), pianista e compositore tedesco allievo di Rubinstein e di Liszt.

	Notturno
	Allegro di concerto op. 46
IV.	
Sgambati	*Toccata* op. 18 n. 4
	Vecchio minuetto op. 18 n. 2
	Nenia op. 18 n 3
Sauer	*Feuilles de tremble*, studio da concerto n. 6
V.	
Liszt	*Rapsodia* n. 12[84]

Il programma è di tipo tradizionale, appena più presenti del solito Chopin e Schumann che a Roma negli anni passati erano rimasti un po' offuscati probabilmente dall'influenza di Liszt.

Analogo è il recital di Eugen D'Albert, che si tiene il 19 marzo 1900, con un programma perfettamente in linea con la tradizione pianistica romana; c'è infatti un discreto spazio per Liszt e ancora la *Sonata* op. 57 di Beethoven, che negli ultimi decenni conta in città un numero sovrabbondante di esecuzioni.

19 marzo 1900 – Concerto D'Albert	
Beethoven	*Sonata* op. 57
Chopin	*Preludio* (dall'op. 28)
	Notturno op. 9 n. 3
	Polacca op. 53
Rubinštejn	*Barcarola* op. 10 n. 5
Liszt	*Soirées de Vienne*
	Valses caprices da Schubert
D'Albert	*Scherzo* op. 16 n. 2
Liszt	*Mazeppa* (studio d'esecuzione trascendentale)

I concerti dell'Accademia di Santa Cecilia apportano al repertorio pianistico novità di rilievo e si spingono verso autori dell'area francese alle loro prime apparizioni romane. Alcuni esempi sono il *Concerto* in Fa minore di Edouard

[84] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, busta VIII, fasc. 1898.

Lalo e le *Variations symphoniques* di Franck, presenti in un concerto del 6 febbraio 1899 del pianista americano Courtlandt Palmer[85] con orchestra diretta da Edoardo Mascheroni. E ancora una composizione di autore francese, il *Concerto* di Théodor Dubois, la troviamo eseguita da Louis-Joseph Diémer[86] sotto la direzione dello stesso Dubois, il 13 marzo 1899.

Nel corso di un lungo concerto misto tenuto il 20 marzo 1899, Diémer esegue un ricco programma che copre un arco cronologico che va dal Seicento a tutto l'Ottocento: *Ordre* e *Le Carillon de Chithére* dal terzo libro delle *Pièces de clavecin* di Couperin, *Gavotta in* Re minore di Bach, *Ciaccona* HWV 435 di Handel, *Notturno* op. 48 n. 2 di Chopin, *Rapsodia ungherese* di Liszt, *Acqua corrente* di Massenet, *Galatea* (sopra un verso di Virgilio) di Dubois, *Grande valse de concert* op. 37 di Diémer.

Un altro programma con grandi novità per Roma è realizzato il 5 febbraio 1900 dal pianista svizzero Friedrich Niggli,[87] che suona le *Variazioni su un tema di Paganini* op. 35di Brahms, il *Preludio e fuga* BWV 848 dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach, i *Phantasiestücke* op. 12 di Schumann, lo *Studio melodico* di Sgambati, la leggenda *San Francesco da Paola cammina sulle onde* di Liszt e il *Mormorio* di Adolf Jensen.[88]

I concerti dell'Accademia di Santa Cecilia mettono in atto negli ultimi anni del secolo anche iniziative per eseguire compositori italiani. Una di queste è il 'Concerto degli alunni licenziati dal Liceo Musicale' che si tiene il 14 febbraio 1898 con alcuni pezzi sinfonici diretti da Pinelli, fra cui il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bajardi, giovane promessa della scuola compositiva

[85] Courtlandt Palmer (New York, 1871 – [1951]), pianista e compositore americano allievo di Leszetycki e poi a Roma di Sgambati.

[86] Louis-Joseph Diémer (Parigi 14.2.1843 – 21.12.1919), pianista e compositore francese, insegnante al conservatorio di Parigi, ha fra i suoi allievi Cortot.

[87] Friedrich Niggli (Aarburg, 15.12.1875 – Zollikon, 1959), pianista e compositore, nel 1899 studia a Roma con Sgambati e poi a Parigi con Fauré.

[88] Königsberg, 21.1.1837 – Baden-Baden, 23.1.1879. Compositore tedesco allievo di Tausig.

romana.

Un'altra iniziativa a sostegno dei compositori italiani è la promozione di tre concerti monografici integralmente dedicati alle composizioni di tre musicisti italiani fra cui lo stesso Bajardi, che si cimenta in un recital integrale composto esclusivamente di sue composizioni pianistiche:

5 marzo 1899 – Concerto Bajardi	
Bajardi	*Sonata*
	Improvviso
	Notturno
	Filatrici
	Valzer
	Capriccio

Gli altri due sono tenuti da Alessandro Bustini il 12 febbraio e da Alessandro Longo il 16 aprile 1900, e consistono in due programmi misti; nel primo concerto l'unico pezzo pianistico di Bustini è la *Piccola suite* che apre il programma, seguito poi da liriche vocali e pezzi di musica da camera. Il programma del concerto di Longo è invece composto quasi completamente di suoi pezzi per pianoforte:

16 aprile 1900 – Concerto Longo	
Longo	*Suite di stile antico* op. 31
	Suite op. 33 per violino e pianoforte
	Sonata op. 32
	Suite romantica op. 25 n. 5
	Tema con variazioni op. 30 per due pianoforti

Il concerto di Longo, cui collaborano il violinista Tito Monachesi e il pianista Luigi Gullì, è la replica di un'esecuzione avvenuta a Milano l'11 marzo e particolarmente elogiata da Giovanni Anfossi sulle colonne della *Gazzetta*

Musicale di Milano.[89]

Anche riguardo alla scelta degli interpreti l'Accademia di Santa Cecilia non trascura i pianisti italiani: il 29 gennaio 1900 invita Giuseppe Martucci a dirigere un concerto orchestrale in cui è inserito anche il suo *Concerto op. 66* per pianoforte e orchestra che Martucci esegue al pianoforte chiamando Pinelli a dirigere l'orchestra. Il *Concerto* non è nuovo per Roma, essendo già stato eseguito nel 1886, ma ottiene nuovamente il favore della critica.

> Ma il saggio più interessante fu il concerto diretto dal Martucci. L'illustre capo del Liceo di Bologna si presentò come esecutore e come duce orchestrale. Nel suo *Concerto* per pianoforte in Si bemolle – pel quale si prestò a dirigere l'orchestra Ettore Pinelli – egli destò la più viva ammirazione nell'uditorio pei suoi meriti indiscutibili di virtuoso e d'inventore.[90]

Il 12 marzo 1900 il pianista fiorentino Giuseppe Buonamici esegue, sempre sotto la direzione di Pinelli, il *Concerto* op. 73 di Beethoven e la *Fantasia su temi popolari ungheresi* per pianoforte e orchestra di Liszt. Il corrispondente romano della *Gazzetta musicale di Milano*, probabilmente a corto di spazio, si limita a riferire che il «pianista dal tocco soave si mostrò pari alla sua fama».[91]

È dunque l'Accademia di Santa Cecilia l'istituzione che riesce ad imprimere una decisa accelerazione al processo di rinnovamento dell'attività concertistica romana, consentendo alla città di allinearsi al panorama pianistico italiano e internazionale più avanzato. Il lavoro del suo direttore, conte di San Martino, sarà costante e proficuo ancora per molti anni. Si deve però riconoscere che i successi delle sue iniziative sono dovuti anche al terreno fertile creato nei decenni precedenti dal lento e sistematico lavoro compiuto da Sgambati, primo artefice della rinascita musicale e pianistica romana.

---

[89] Vedi capitolo su Milano.

[90] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 6, 8.2.1900, p. 82.

[91] *Gazzetta musicale di Milano*, LV, n. 12, 22.3.1900, p. 172.

ALTRI CENTRI

FIRENZE

Forse più che in altre città d'Italia, nella Firenze di metà Ottocento è particolarmente accesa la polemica fra i sostenitori della musica strumentale e coloro che difendono la superiorità dell'opera e della melodia italiana contro le 'astruse' armonie d'oltralpe. La diatriba si riversa sulla stampa cittadina, ed è addirittura motivo della nascita di riviste musicali come la *Gazzetta musicale di Firenze* (1853-1855) fondata dal livornese Abramo Basevi[1] e da Gian Gualberto Guidi,[2] che la utilizzano come strumento per poter meglio divulgare la conoscenza dei classici, che nella loro concezione corrispondono precisamente a Haydn, Mozart e Beethoven. Nel 1856 la rivista chiude, ma riapre poco dopo con il nome *Armonia*; anche attraverso il nuovo giornale Basevi parla senza mezzi termini della necessità di una «riforma musicale in Italia» che deve passare attraverso la moralizzazione del melodramma e il rilancio della musica strumentale.

Grazie alla vivacità intellettuale e all'acume critico di Basevi e di altre figure di spicco come il pistoiese Teobulo Mabellini,[3] la vita musicale fiorentina si arricchisce a metà del secolo di numerose iniziative concertistiche che portano a un rinnovamento radicale del panorama musicale della città. Per iniziativa di Mabellini, divenuto negli anni Quaranta direttore stabile della Società Filarmonica, Theodor Döhler esegue il 16 maggio 1845 il quinto *Concerto* per

[1] Abramo Basevi (Livorno, 29.12.1818 – Firenze, 1885), compositore, critico musicale e organizzatore di concerti.

[2] Gian Gualberto Guidi (Firenze 1817 – ivi, 1883), contrabbassista poi dedicatosi all'editoria musicale.

[3] Teobulo Mabellini (Pistoia, 2.4.1817 – Firenze, 10.3.1897), compositore e direttore d'orchestra.

pianoforte e orchestra di Beethoven, mentre negli stessi anni il pianista tedesco Alessandro Kraus, naturalizzato fiorentino, dà vita nella sua villa di Fiesole a una serie di concerti storici, con il programma disposto in rigoroso ordine cronologico, e anche Carlo Ducci, «abilissimo e rinomato pianista»[4] fiorentino, organizza concerti in casa propria. Nascono nuove associazioni musicali come la Società per l'incoraggiamento della musica strumentale in Toscana, o la Società per lo studio della musica classica fondata da Geremia Sbolci, insegnante di canto nell'Istituto musicale fiorentino, di cui ricopre per un certo periodo la carica di vice-presidente e organizzatore di concerti.

Nel 1850 iniziano le mattinate musicali organizzate da Ferdinando Giorgetti e Giovacchino Giovacchini, che hanno lo scopo di «tenere vivo l'amore per la musica strumentale classica»[5] e che prevedono l'esecuzione di «due composizioni del genere classico ed un pezzo brillante, sia per violino, come per pianoforte, violoncello etc.», modello utilizzato in seguito in tutta Italia per molti programmi cameristici.[6] Probabilmente nel contesto di uno di questi programmi, o in occasione di un intrattenimento privato, il pianista Gennaro Perrelli esegue la *Sonata Patetica* di Beethoven nel 1858.[7]

L'anno dell'unità d'Italia, il 1861, è anche l'anno della fondazione della *Società del quartetto* di Firenze, nata per iniziativa di Basevi, «sigillo di tutta la sua polemica riformista».[8] È il primo organismo del genere a prendere vita nel nostro paese, e sarà seguito in molte altre città della penisola da istituzioni analoghe che svolgeranno una funzione determinante per la diffusione del repertorio strumentale e quindi anche pianistico nell'Italia post-unitaria.

Se in un primo momento la riforma di Basevi è rivolta in special modo ai

[4] *Boccherini*, I, n. 10, 31.12.1862, p. 40.

[5] Cfr. *Il monitore toscano*, n. 256, 31.10.1850.

[6] Cfr. *Il monitore toscano*, n. 256, 31.10.1850.

[7] Cfr. S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 141.

[8] P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, p. 784.

quartetti di Haydn, Mozart e soprattutto Beethoven, in breve tempo i programmi accolgono anche gli autori romantici e la musica pianistica, con un sensibile ampliamento del repertorio che in quegli anni è ancora legato, per quanto riguarda il pianoforte, all'universo delle fantasie e delle trascrizioni per quattro e più mani. Ne sono un chiaro esempio i trattenimenti organizzati dall'Istituto musicale di Firenze il 23, 25 e 27 novembre 1862, nel corso dei quali Carlo Taddeucci, allievo della scuola superiore, esegue la *Fantasia sulla Sonnambula* di Thalberg e le *Reminiscenze sulla Norma* di Jaëll, suscitando «un vero fanatismo»;[9] Ermengarda Galli e Giacomo Levi interpretano un'*Ouverture* di Hummel per pianoforte a quattro mani, David Bolognesi il *Prigioniero* di Croisez e Giacomo Levi la F*antasia* di Ascher. L'unico pezzo originale è l'*Invito alla danza* di Weber, prototipo del valzer da concerto romantico, eseguito dalla Galli. Benché in seguito venga messo in ombra dalla musica di Chopin, Schumann e Mendelssohn, Weber è fra i primi autori romantici ad essere eseguito dai pianisti italiani e a godere fra loro di una certa diffusione; nello stesso periodo infatti il pianista Luigi Siri suona a Napoli il *Moto perpetuo* della *Sonata* op. 24.

Anche le iniziative private rivelano uno spostamento del gusto in direzione della produzione pianistica romantica; negli intrattenimenti che tiene nel suo salotto, la pianista Elisa Cattermole[10] esegue in quegli anni una *Romanza* e un *Capriccio* di Mendelssohn,[11] lo *Scherzo* op. 31 di Chopin e una riduzione del *Concerto* op. 15 di Beethoven:

> L'eccellente pianista signora Cattermole interpretò in modo perfetto la sua parte, e come sono ormai abituati ad udirla gl'intelligenti che frequentano tanto volentieri le sue utili mattinate. Diciamo utili perché veramente mantengono vivo il buon gusto. [...] E sono già parecchi anni che raccoglie intorno a sé il fiore degli amatori

[9] *Boccherini*, I, n. 7, 30.9.1862, p. 27.

[10] Elisa Sandusch in Cattermole [m. 1867], pianista di madre italiana e padre russo.

[11] *Boccherini*, I, n. 9, 29.11.1862, p. 35.

e cultori della buona musica.[12]

Molto attivo nell'organizzazione di serate musicali in casa propria è il pianista Carlo Ducci, che esegue musica romantica in varie occasioni, al punto che il periodico musicale *Boccherini* gli riconosce il primato di essere stato «uno dei primi in Italia ad abbandonare i pezzi teatrali ridotti per piano, ed invece ad adottare i pezzi originali di musica classica».[13] Secondo le cronache del *Boccherini*, il 17 dicembre 1862 il pianista esegue il *Concerto* op. 25 di Mendelssohn e la *Fantasia* opera postuma di Fumagalli (a quattro mani con il fratello Giuseppe). Un paio d'anni dopo, il 9 gennaio 1864, suona il *Notturno* op. 32 n. 1 di Chopin e una *Barcarola* di Laskarzewski, e dieci giorni dopo tiene un altro concerto in cui esegue una *Sonata* di Mozart, risultando anche in questo uno dei primi pianisti in Italia.

> Il prof. Carlo Ducci dette il 19 gennaio una mattinata straordinaria. Egli si fece applaudire nel *Quartetto* op. 16 di Beethoven, nella *Sonata* in Si bemolle di Mozart,[14] e particolarmente nel *Concerto* in Sol minore di Mendelssohn per piano con accompagnamento di quartetto. [15]

A fine ottobre 1864 esegue il *Concerto* di Weber[16] trascritto per due pianoforti con il pianista francese Georges Pfeiffer.[17] Ducci è anche fra i primi a Firenze a inserire in programma pezzi di sua composizione, e nel concerto del 17 dicembre 1862 esegue *La graziosa*, *La seducente*, *Naples*. È uno dei pochi casi di esibizioni di musica pianistica italiana, che però non sembra incentivare a

[12] *Boccherini*, II, 1.3.1864 p. 66.

[13] *Boccherini*, II, n. 11, 3.2.1864, p. 62.

[14] L'articolo non specifica quale delle *Sonate* per pianoforte in Si bemolle viene eseguita.

[15] *Boccherini*, II, n. 11, 3.2.1864, p. 62.

[16] L'articolo non specifica quale *Concerto* di Weber, né la data esatta dell'esibizione.

[17] Georges Jean Pfeiffer (Versailles, 12.12.1835 – Parigi, 14.2.1908), pianista e compositore francese allievo di Kalkbrenner.

Firenze l'emulazione di altri interpreti. [18]

Anche Kraus è molto attivo come pianista, e nel corso dell'inverno 1864 dà sei concerti e numerosi esercizi con i suoi allievi eseguendo pezzi antichi e moderni di scuole italiane e straniere: Josquin Desprès, Palestrina, Stradella, Handel, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Hummel, Wagner, Clementi, Döhler, Thalberg, Liszt, Fumagalli e altri.[19]

La vita musicale è dunque animata da iniziative private che attirano verso il pianoforte un'attenzione e un interesse crescenti, rafforzati anche da qualche concerto di pianisti illustri di passaggio a Firenze, come ad esempio quello di Thalberg, di cui il *Boccherini* dà notizia stringatissima che non chiarisce né il luogo né il programma dell'esecuzione: «Il concerto dato dal pianista Thalberg riuscì oltremodo brillante».[20]

Passando agli avvenimenti pubblici, i primi concerti della Società del quartetto non includono brani per pianoforte solo, mentre nel primo appuntamento dei Concerti popolari che ha luogo il 26 marzo 1863 al Teatro Pagliano, sempre su iniziativa di Basevi e Mabellini, la pianista Elvira Del Bianco esegue il *Concerto* op. 25 per pianoforte e orchestra di Mendelssohn sotto la direzione di Mabellini, ottenendo «vivissimi applausi».[21]

Il 25 maggio, «preceduto da una bella fama»,[22] arriva a Firenze Sgambati che nella sala Brizzi e Nicolai esegue il *Concerto* in Re minore di Bach (BWV 1052), il secondo *Concerto* di Chopin (entrambi in versione ridotta) e il *Valse-Caprice* di Liszt. La recensione apparsa sul *Boccherini* denota la poca dimestichezza del pubblico con la musica di Bach e con un concerto interamente composto di

[18] Cfr. *Boccherini*, I, n. 10, 31.12.1862, p. 40.

[19] Cfr. *Boccherini*, III, n. 6, 31.5.1864, p. 26.

[20] *Boccherini*, II, 30.4.1863, p. 8.

[21] Cfr. *La Nazione*, n. 92, 1863, riportato in P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, p. 976.

[22] *Boccherini*, II, 1863, p. 11.

musica classica, ma al tempo stesso l'apprezzamento per Chopin e soprattutto per il pezzo lisztiano, in cui il pianista mette in mostra la sua «intelligenza della buona musica».[23]

> Il programma è notevole perché esce dal comune, essendo composto principalmente di pezzi nel genere classico; ed anzi troviamo che forse fu ecceduto alquanto. Infatti il *Concerto* di Bach per piano, con accompagnamento di quintetto ad arco, interpretato benissimo, non era alla portata del più degli uditori. Piacque assai il *Quartetto* di Schumann, specialmente il magnifico *Andante*, che fu veramente dipinto. Lo stesso bel successo ottenne il *Concerto* in Fa minore di Chopin, con accompagnamento di altro piano, e del quartetto ad arco. Destò finalmente entusiasmo lo Sgambati nel *Valse-Capriccio* di Liszt.[24]

Qualche mese dopo, ai primi di ottobre del 1863, il pianista francese Ritter (pseudonimo di Théodore Bennet)[25] prende parte a un concerto della Società filarmonica. Il *Boccherini* del 7 ottobre riferisce che Ritter «ottenne il più gran successo»[26] eseguendo con Giovacchini, Giovanni Bruni[27] e Jefte Sbolci[28] musica da camera di Beethoven, il *Quartetto* op. 16 e una *Sonata* per violino e pianoforte, oltre ad alcuni suoi pezzi pianistici.

> Ma ove maggiormente suscitò applausi fu in due sue composizioni, la *Marche nocturne*, e le *Chant de bracconier*, dell'ultima delle quali si volle insistentemente la replica.[29]

---

[23] *Ibidem*.

[24] *Boccherini*, 1863, p. 11.

[25] Théodore Bennet, in arte Ritter (presso Parigi, 5.4.1841 – Parigi, 6.4.1886), pianista e compositore allievo di Liszt.

[26] *Boccherini*, II, n. 7, 4.10.1863, p. 37.

[27] Giovanni Bruni (Volterra, 1834 – 1881), violinista allievo di Ferdinando Giorgetti.

[28] Jefte Sbolci (Firenze,5.9.1833 – ivi, 7.12.1895), violoncellista e direttore d'orchestra. Componente del Quartetto fiorentino.

[29] *Boccherini*, II, n. 7, 4.10.1863, p. 37.

La musica per pianoforte occupa con frequenza crescente una sezione del concerto cameristico, all'interno del quale si fanno apprezzare le qualità esecutive dell'interprete e talvolta anche quelle compositive. La Società del quartetto inserisce ormai stabilmente nei suoi programmi un pezzo pianistico fra i brani di musica da camera, attingendo al repertorio del primo romanticismo tedesco. Sempre Bennet l'11 ottobre 1863, nella decima mattinata del secondo anno sociale, dopo il Trio op. 66 di Mendelssohn e un non meglio specificato Quartetto di Castrucci,[30] chiude il concerto eseguendo il Rondò brillante op. 62 di Weber, pagina vivace di impronta salottiera che attira verso l'esecutore l'ammirazione del pubblico e il consenso del recensore del Boccherini.

> L'ultimo pezzo fu il *Rondò brillante* in Mi bemolle di Weber per piano solo eseguito dal sullodato sig. Ritter. Oltre il perfetto meccanismo, tutti ammirarono nel pianista una facilità tale nell'esecuzione, che pareva che le agili mani non gli dessero il minimo pensiero, e si muovessero come per incanto. È inutile aggiungere che questa mattinata fu delle più brillanti.[31]

Nei concerti della Società del quartetto i brani pianistici sono quindi non solo frequenti ma anche più rappresentativi del repertorio romantico; nella mattinata d'inaugurazione del terzo anno sociale il 22 novembre 1863 Ducci esegue lo *Scherzo* op. 31 di Chopin. Ancora una volta la recensione evidenzia l'iniziale disorientamento del pubblico di fronte ai capolavori di un repertorio poco conosciuto:

> L'abile pianista prof. Ducci eseguì di poi, con grande maestria lo *Scherzo* op. 31 di Chopin. Questa composizione, ove si salta troppo di palo in frasca, non fu troppo gustata da coloro che l'udivano per la prima volta; ma non per tanto l'abilissimo pianista fu assai applaudito per le molte difficoltà superate in questo pezzo

[30] Pensiamo che si tratti di Pietro Castrucci (Roma, 1679 – Dublino, 29.2.1752), violinista e compositore allievo di Corelli.

[31] *Boccherini*, II, n. 8, 31.10.1863, p. 41.

bizzarro, che pone a dura prova qualunque valente esecutore.[32]

Nel concerto seguente, l'8 dicembre, Taddeucci esegue la *Fuga del gatto* di Scarlatti e la *Sonata* op. 27 n. 2 di Beethoven, replicando il pezzo scarlattiano anche il 10 gennaio 1864 questa volta assieme a un'altra *Sonata* di Beethoven, la *Patetica*.

> L'eccellente meccanismo, la sicurezza, ed anche il sentimento formano le doti ammirate in questo giovane, che farà certo una splendida carriera.[33]

Il 4 aprile 1864, chiude l'ottava mattinata del terzo anno il *Pezzo di concerto* op. 79 di Weber eseguito da Ducci con parte orchestrale ridotta per quintetto e contrabbasso. Il pianista, ormai noto in città, attira un pubblico numerosissimo, conquistandosi anche il favore della critica.

> Il concerto fu poi suonato con gran maestria dal valentissimo pianista prof. Carlo Ducci, di cui abbiamo avuto tante volte occasione di lodare la grande abilità. Tutte le immense difficoltà di questo pezzo furono superate dal Ducci con valentia straordinaria, il pubblico rimeritò il pianista con vivissimi applausi.
> Il concorso fu grandissimo; la gran sala era tutta gremita, e mancavano i posti per molti curiosi.[34]

Da Roma, dove si sta anche consolidando la prassi di riservare una sezione del concerto di musica da camera al pianoforte solo o a un pezzo per pianoforte e orchestra in versione ridotta, torna una seconda volta a Firenze Sgambati con due concerti organizzati nel salone di Geremia Sbolci in Borgo Santa Croce 6, assieme al violinista Giovacchini e al violoncellista Campostrini. In entrambi i casi è destinata al pianoforte larga parte del programma, che dopo un pezzo cameristico prevede musica pianistica e un pezzo per due pianoforti o per pianoforte e orchestra con accompagnamento ridotto. Lo strumento ha qui un

[32] *Boccherini*, II, n. 9, 30.11.1863, p. 45.

[33] *Boccherini*, II, supplemento al n. 9, 16.12.1863, p. 50.

[34] *Boccherini*, III, n. 3, 15.4.1864, p. 11.

ruolo decisamente rilevante rispetto agli altri e anche molti momenti di esecuzioni solistiche di Sgambati.

7 marzo 1865 – Primo concerto Sgambati

Beethoven	*Trio* op. 70
Chopin	*Studio* op. 25 n. 7
Schumann	*Di sera* op. 12 n. 1
Chopin	*Studio* op. 25 n. 11
Liszt	*Les Preludes* (trascrizione per due pianoforti di Sgambati)
Liszt	*Parafrasi da concerto del Sogno di una notte di mezza estate di Mendelssohn*

3 aprile 1865 – Secondo concerto Sgambati

Beethoven	*Sonata* op. 69 per pianoforte e violoncello
Bach	*Fantasia cromatica* in Re minore
Liszt	*Aux bord d'une source* (da *Année de pelerinage*)
Schubert	*Fantasia* op. 15 (trascrizione per due pianoforti, quartetto e contrabbasso della versione sinfonica di Liszt).[35]

Nonostante questo esempio autorevole la consuetudine continua a essere per lo più quella di lasciare al pianoforte solo una sezione del programma.

Dai commenti della critica si nota che i pezzi per pianoforte e orchestra sono molto graditi dal pubblico, attratto evidentemente dal carattere smagliante che emerge dal dialogo fra strumento solista e orchestra.

Il 5 novembre 1865 Rita Montignani esegue, apprezzatissima, il *Capriccio* op. 22 di Mendelssohn con accompagnamento di quintetto d'archi, posto a chiusura del concerto inaugurale del quinto anno sociale.

> L'ultimo pezzo chiuse trionfalmente la mattinata mostrandosi la valente signora Montignani non solo abile nel genere severo, ma eziandio in quello brillante; e non solamente come suonatrice di grazia e sentimento, ma di forza. Per eseguire questo

[35] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1865.

> pezzo ci vogliono dita agili, mani robuste, e diremmo quasi anche dei buoni polmoni per non rimaner a mezzo senza fiato.[36]

È evidente che la critica fiorentina sta modificando il suo atteggiamento verso le proposte pianistiche e le accoglie con interesse sempre maggiore. Tendono a sparire le osservazioni sulla comprensibilità dei pezzi da parte del pubblico, e si fa sempre più accurata la descrizione delle qualità tecniche, espressive e di tocco degli interpreti.

In qualche caso la Società del quartetto ospita i pianisti stranieri di passaggio a Firenze, di solito prerogativa dei salotti privati, il 10 novembre 1865 si esibisce la pianista Fanny Jervis, che

> supera con bella disinvoltura le maggiori difficoltà dell'istrumento, mostra un tatto così dolce, e tanta sicurezza in ciò che eseguisce, che negli uditori v'ha sempre un senso di piacevolezza non mai disturbato dall'ansia del pericolo di vedere incespicare».[37]

La pianista esegue le *Variations sérieuses* op. 54 di Mendelssohn, facendo conoscere a Firenze uno dei capolavori della musica pianistica romantica, che Sgambati aveva già eseguito a Roma ma che avrebbe avuto maggiore circolazione in Italia solo negli anni Ottanta.

> Chiuse il concerto la sig. Jervis sola, suonando a mente le difficilissime diciassette *Variazioni serie* op. 54 di Mendelssohn. Questa egregia pianista si fece ammirare anche in questo pezzo, che pochissimi saprebbero affrontare con tanto successo.[38]

La Jervis suona in quegli stessi giorni anche nella sala della Società filarmonica, in un concerto in cui esegue pezzi meno noti, come la *Barcarola* e lo *Studio* in La minore di Thalberg e la *Chanson de rouet* di Littolf.

Il 24 dicembre 1865 si presenta per la prima volta alla Società del quartetto di

[36] *Boccherini*, IV, n. 17, 15.11.1865, p. 69.

[37] *Boccherini*, IV, n. 19, 14.12.1865, p. 76.

[38] *Ibidem*.

Firenze il pianista milanese Carlo Andreoli, che esegue la *Marcia del Tannhäuser* di Liszt, mentre nel concerto del 7 gennaio ritorna ad esibirsi la Montignani con il *Notturno* op. 27 n. 2 di Chopin e tre *Romanze senza parole* di Mendelssohn riscuotendo il consueto successo.

> Non si può sicuramente rendere queste belle composizioni con più sentimento, e intelligenza, e difatti il pubblico dette i maggiori segni della sua soddisfazione. [39]

Pianisti di fama nazionale intraprendono *tournée* nella penisola con maggiore facilità di un tempo, e Firenze diviene una meta ambita conquistando un ruolo autorevole riguardo alle proposte concertistiche.

Nelle prime settimane del 1866 il napoletano Gennaro Perrelli dà un «magnifico concerto» nella sala della Società filarmonica, con un programma che lascia largo spazio al pianoforte e dà modo al recensore di giudicarlo sulla base delle singole interpretazioni.

> Egli per ossequio al classicismo incominciò colla 1° parte del *Concerto* in Re minore di Bach, nel qual pezzo non ebbe campo di spiccare. Nella sua *Fantasia sulla Marta* brillò maggiormente, ma non tanto da far conoscere il gran pianista che è. Il pubblico cominciò ad ammirarlo nella *Canzonetta* di Mendelssohn bene trascritta, e soprattutto nella fuga a due parti eseguita in ottave. Con questo pezzo il Perrelli mostrò una superiorità di meccanismo da destare stupore negli uditori. Il *Rondò fantastico*, la *Gran fantasia sul Trovatore* persuasero tutti che il Perrelli non è punto inferiore alla sua fama. Certamente quanto al meccanismo egli non ha rivali. Come compositore lodiamo il suo *Rondò fantastico*. Troviamo da censurarlo in una sola cosa, cioè nel non farsi sentire più sovente.[40]

Si esibisce a Firenze anche Maria Wiech, pianista di corte di sua altezza reale il principe di Hohenzollern, il 25 novembre 1866 nel corso di un'accademia vocale e strumentale alla Società filarmonica; esegue la *Canzone di primavera* op. 62 n. 6 di Mendelssohn (dalle *Romanze senza parole*), il *Rondò brillante* op.

[39] *Boccherini*, IV, n. 21, 17.1.1866, p. 84.

[40] *Boccherini*, IV, n. 22, 3.2.1866, pp. 89-90.

62 di Weber e la *Fantasia sul Rigoletto* di Liszt; il commento del corrispondente della *Gazzetta musicale di Milano*, pur senza negare il valore della pianista, si preoccupa di tenere alto il nome dei pianisti fiorentini, che ritiene all'altezza della concorrente tedesca.

> In complesso, abbiamo a Firenze molti pianisti, uomini e femmine, che possono reggere al paragone della signora Wiech e fors'anche la superano. E con ciò non voglio negare il merito di quest'ultima.[41]

Nella seconda metà degli anni Sessanta il processo di rinnovamento in atto a Firenze subisce un certo rallentamento dovuto a una serie di fattori fra cui l'uscita di scena di due dei principali animatori della vita musicale cittadina: Giorgetti, che muore nel 1867, e Basevi che si ritira definitivamente dalla scena musicale. Le ragioni dell'abbandono di Basevi sono da ricercarsi principalmente nelle aspre polemiche che aveva subito in questi anni di impegnativa attività della Società del quartetto, e in particolare nei «colpi di un'isterica contestazione che l'accusava di trascurare peccaminosamente la musica italiana».[42] In conseguenza del ritiro del suo fondatore la Società del quartetto «perde la sua caratteristica di tessuto connettivo della cultura musicale cittadina, trascinandola in una generale decadenza».[43]

Nel periodo post-unitario in cui Firenze diviene capitale d'Italia (1865-1870) l'incremento repentino dell'attività politica si ripercuote in modo negativo sulla vita artistica, rendendo più difficili le iniziative che negli anni precedenti avevano consentito i progressi che abbiamo finora rilevato. Il corrispondente fiorentino della *Gazzetta musicale di Milano* dà un quadro dettagliato dell'arrivo massiccio in città dei politici e degli impiegati che ruotano attorno all'attività governativa e parlamentare e del conseguente allontanamento da Firenze di molti

[41] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 21, n. 31, 2.12.1866, p. 247.

[42] P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 6, novembre/dicembre 1971, p. 983.

[43] *Ibidem*.

stranieri, a causa dell'aumento dei costi della vita.

> Negli anni scorsi avevamo qui una numerosa colonia di forestieri, inglesi, tedeschi, russi, americani, gente amica della quiete. Questi, per la maggiore parte, sono stati cacciati in bando dal caro delle pigioni, dalle discussioni parlamentari e dall'invasione degli impiegati a mille e due. Interrogate i maestri di musica fiorentini, quelli sovrattutto che fanno principale assegnamento sulle lezioni, e tutti vi diranno che dalla capitale hanno ricevuto danno anziché giovamento.
> I forestieri, convien dirlo, formavano il pubblico ordinario dei concerti. È perciò naturale che la loro assenza produca i suoi effetti anche su questi. Domenica scorsa, a cagione d'esempio, il programma della Società filarmonica era pieno di belle promesse; eppure la sala era quasi deserta. Forse l'ora del mezzogiorno era ancora troppo mattutina per le nostre belle fiorentine, avvezze a comparire alle Cascine alle quattro pomeridiane.[44]

Malgrado le difficoltà il radicamento del repertorio pianistico non si interrompe, e si ripetono esecuzioni di buon livello. Il 26 gennaio 1868 ritorna ad esibirsi la Montigiani, che in occasione di un concerto nella sala dell'Accademia Filarmonica chiude il programma con tre pezzi per pianoforte: un *Lied* di Schubert trascritto da Liszt, un *Notturno* di Chopin e un altro pezzo di Mendelssohn. I pezzi sono eseguiti egregiamente dalla Montigiani «che per sentimento, delicatezza, e precisione nel suono del pianoforte, è meritamente annoverata fra le nostre migliori pianiste».[45]

Il 28 febbraio 1869 Ducci suona il *Pezzo di concerto* op. 79 di Weber con orchestra diretta da Jefte Sbolci.[46] In quell'occasione è a Firenze anche il pianista Planté, che assieme a Ducci attira un folto pubblico, mostrando come la *performance* pianistica stia diventando uno spettacolo sempre più interessante ed avvincente.

---

[44] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 21, n. 31, 2.12.1866, p. 246.

[45] *Boccherini*, VI, n. 17, 4.2.1868, p. 65.

[46] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 145.

> Ciò che attraeva un concorso sì numeroso e scelto, era più che altro la brama di sentire i due giovani pianisti che dovevano gareggiarsi tra loro, il sig. Carlo Ducci ed il sig. François Planté, giunto a Firenze per la prima volta.[47]

Negli anni Settanta si succedono molti avvenimenti significativi, alcuni dei quali portano il pianoforte in primissimo piano nella vita musicale cittadina. Il 3 aprile 1870 il giovane pianista fiorentino Giuseppe Buonamici si esibisce davanti a Liszt di passaggio a Firenze, eseguendo «magistralmente» le *Variazioni* op. 35 di Beethoven, ottenendo oltre a un favorevole apprezzamento del pubblico gli applausi dello stesso Liszt.[48]

Sempre nel 1870 «alla sala della filarmonica e alla sala Brizzi e Niccolai s'è aggiunta la sala Rossini, al Teatro Principe Umberto, inaugurata dal Ducci, [...] che vi ha messo un grandioso deposito di pianoforti. Questa nuova sala riccamente adombrata, è capace di ben 500 uditori. Il Ducci ha intenzione di darvi una serie di concerti popolari a prezzi modicissimi».[49] L'8 maggio inaugura i Concerti popolari con i coniugi Jaëll, coadiuvati da un'orchestra di cento professori diretta da Bülow. I due pianisti eseguono il *Concerto* K365 per due pianoforti di Mozart, e Jaëll da solo il *Concerto* op. 25 di Mendelsson. La critica rivela la poca familiarità con Mozart, ma non manca di sottolineare le notevoli qualità tecniche degli interpreti.

> I coniugi Jaëll suonarono un *Concerto* di Mozart con accompagnamento d'orchestra. L'esecuzione fu ottima senza dubbio, ma il pezzo è per sé stesso freddoccio, ed anche Mozart ebbe i suoi momenti di debolezza. *Dormitat aliquando Homerus*. Il signor Jaëll suonò poi da solo ed in modo insuperabile il *Concerto* il Sol minore di Mendelssohn, che trasse, e meritamente, il pubblico all'entusiasmo.[50]

---

[47] *La Nazione*, n. 61, 1869.

[48] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 16, 17.4.1870, p. 133.

[49] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 15, 10.4.1870, p. 123.

[50] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 20, 15.5.1870, p. 162.

Bülow torna a Firenze anche l'anno successivo e dà un concerto alla Sala Filarmonica il 20 marzo 1871 in cui esegue alcune fantasie di Liszt su temi d'opera di Mercadante, Rossini e Verdi e il suo *Ricordo dell'opera Un ballo in maschera.*[51] Assieme a Bülow è presente in città un altro nome di spicco del pianismo internazionale come Henri Ketten,[52] e ciò dà adito a una simpatica battaglia fra gli appassionati di musica che si dividono in due fazioni opposte, una a favore dell'uno e una dell'altro.

> [Bülow] quest'anno si è fatto udire unicamente come pianista. Ed in tale qualità ebbe un terribile competitore nel Ketten [...]. Attorno al Ketten si strinsero tutti gli avversari del Bülow. Accolto da prima con freddezza, aspramente combattuto dai Bülowiani, il biondo pianista non tardò a formarsi una numerosa schiera di fautori. Chi sa che cosa sarebbe accaduto se la lotta si fosse prolungata ed il Ketten non avesse abbandonato il campo proprio sul più bello quando i ferri si stavano riscaldando! [53]

La critica giornalistica è attenta anche ad altri aspetti della vita dei musicisti e non si lascia sfuggire l'occasione per un commento sul Ducci più attento al suo negozio di musica e di pianoforti che alla sua attività concertistica.

> Il Ducci, che non pago di essere un valente concertista si è fatto anche negoziante di pianoforti e di musica, ritornò egli pure, l'altra sera, all'antico mestiere e vennero fatte grandi feste al figliuol prodigo. Al concerto del Ducci doveva suonare anche il Bülow, ma questi mancò all'appello […].[54]

Evento interessante è la presenza a Firenze nel 1874 di Anton Rubinstein che esegue per la Società Orchestrale Fiorentina il quarto *Concerto* op. 58 di Beethoven con l'orchestra diretta da Jefte Sbolci, ottenendo uno straordinario

---

[51] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 13, 26.3.1871, p. 117.

[52] Henri Ketten (Baja, Ungheria, 25.3.1848 – Parigi, 1.4.1883), pianista e compositore ungherese, allievo di Marmontel al Conservatorio di Parigi e molto attivo come concertista.

[53] *Gazzetta musicale di Milano*, anno XXVI, n. 17, 23.4.1871, p. 151.

[54] *Gazzette musicale di Milano*, anno XXVI, n. 17, 23.4.1871, p. 151.

successo.

> Il Rubinstein operò i soliti prodigi di sicurezza, di agilità, di forza, di delicatezza, di sentimento, di espressione, e specialmente nel bellissimo adagio, in cui il pianoforte, non che altro, cantava. Il pubblico meravigliato, ruppe in una tempesta di applausi.[55]

Il contributo più particolare dato da Firenze all'affermazione del pianoforte è costituito dai tre concerti storici realizzati per le commemorazioni dell'inventore del pianoforte Bartolomeo Cristofori al Teatro La Pergola nel maggio 1876. In questa occasione convengono in città alcuni fra i maggiori pianisti italiani del momento, che si alternano nell'esecuzione di un lungo programma di pezzi, per lo più solistici, che ripercorrono cronologicamente le varie epoche della letteratura pianistica. Partecipano a questo avvenimento unico Alessandro Biagi, Beniamino Cesi, Eugenio Pirani, Costantino Palumbo, Giovanni Sgambati, Francesco Simonetti, Gustavo Tofano, ai quali si affiancano altri musicisti di supporto per alcuni pezzi di insieme. Trascriviamo il programma del primo concerto, rilevando che Biagi suona i suoi pezzi sul clavicembalo e su uno dei primi pianoforti costruiti da Cristofori,[56] mostrando una sensibilità verso il suono originario e anticipando così le ricerche sulle prassi esecutive antiche e sugli strumenti d'epoca.

8 maggio 1876 – Primo concerto per le onoranze funebri a Bartolomeo Cristofori

1. Händel	*Passacaglia*	Biagi
2. Scarlatti	a. *Minuetto*	Biagi
	b. *Giga*	Biagi
	c. *Burlesca*	Simonetti
3. Rameau	*Gavotte*	Cesi
4. J. S. Bach	*Fuga* in La minore	Pirani

[55] *La Nazione*, n. 27, 1874.

[56] Cfr. nota a margine del programma conservato presso la Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1876.

5. J. C. Bach	*Sonata* in Mi maggiore	Palumbo
6. Mozart	*Fuga* in do min. per due pianoforti	Cesi e Palumbo
7. Clementi	a. *Allegretto*	Tofano
	b. *Presto* dalla *Sonata* in Si b.	Tofano
8. Beethoven	*Variazioni* per Piano e Violino della *Sonata* op. 47	Simonetti e Giovacchini
9. Hummel	*Settimetto* per piano, flauto, oboe, corno, viola, violoncello e contrabbasso	
10. Field	*Notturno* in Si b.	Tofano
11. Weber	*Dernière Pensée*	Tofano
12. Mendelssohn	a. *Andante cantabile*	Tofano
	b. *Presto agitato*	Simonetti
13. Chopin	a. Secondo *Scherzo*	Pirani
	b. *Notturno* op. 48	Tofano
	c. *Studio* in Fa minore per due piani	Cesi e Palumbo
14. Henselt	*Si oiseau j'étais* (Studio)	Simonetti
15. Schumann	a. *Ende vom Lied*	Pirani
	b. *Aufschwung*	Pirani
16. Thalberg	*Fantasia sulla Semiramide*	Cesi
17. Liszt	*Mazeppa* (Studio)	Pirani
18. Rubinstein	*Romanza* in Si b.	Simonetti
19. Rossaro	*Sonata Fantasia* inedita (premiata al concorso Golinelli)[57]	

Data l'importanza e la vastità del progetto, la scelta di autori da eseguire è molto esauriente, le forme sono di dimensioni contenute. Si nota, in particolare, come, fra i compositori, siano ancora presenti Field e Henselt, e come anche l'universo delle fantasie su temi d'opera sia ancora rappresentato seppur soltanto da un pezzo di Thalberg. Colpiscono però l'assenza di composizioni per pianoforte di Beethoven, presente solamente con un pezzo cameristico, e quella totale di Brahms, che non è evidentemente ancora considerato parte

[57] Biblioteca Casanatense, Roma, Fondo Sgambati, Busta VII, fasc. 1876, n. 15.7.

fondamentale dell'evoluzione del repertorio pianistico, benché già da un decennio abbia fatto la sua comparsa nelle esecuzioni pubbliche a Milano.

Il pezzo di Rossaro che chiude il programma è l'esito di un concorso per la composizione di una *Sonata Fantasia* indetto nel mese di ottobre del 1875 dal Comitato centrale per le onoranze a Bartolomeo Cristofori, grazie a un'elargizione di Golinelli che destina quattrocento lire come premio al primo classificato. Il concorso è aperto a compositori italiani, o che abbiano fatto gli studi in Italia, e prescrive che la composizione sia di stile nobile e che non faccia uso di motivi conosciuti e di variazioni;[58] si tratta di un chiaro impulso all'uso di forme originali e a uno stile più rigoroso. Fra i ventisette autori che partecipano al concorso, il Collegio Accademico del Regio Istituto musicale di Firenze, che si riunisce il 26 aprile 1876, premia appunto il pezzo di Rossaro, attribuendo il secondo posto alla composizione di Adolfo Crescentini di Bologna e una menzione d'onore a Filippo Fasanotti di Milano.[59]

Il secondo dei concerti storici ha luogo al Teatro La Pergola e vi prende parta anche Sgambati, è aperto e chiuso da due *Concerti* per pianoforte e orchestra di Beethoven, circostanza eccezionale che riscatta l'autore dell'assenza di un pezzo solistico nel primo appuntamento. Si tratta dell'op. 37, eseguita da Simonetti e dell'op. 73, eseguita da Sgambati. C'è anche il *Concerto* op. 54 di Schumann che viene suonato da Pirani, a completare significativamente il genere compositivo.

10 maggio 1876 – Secondo concerto per le onoranze funebri a Bartolomeo Cristofori

1.	Beethoven	*Concerto* in Do minore con orchestra	Simonetti
2.	Liszt	*Venezia e Napoli*	Sgambati
3.	Schumann	*Concerto* in La minore con orchestra	Pirani
4.	Golinelli	*Santa Maria*	Tofano
5.	[Webeer]	*Concerto* per due piani con orchestra	Cesi e Palumbo
6.	Liszt	*Waldesrauschen*	Pirani

[58] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXX, n. 45, 7.11.1875, p. 370.

[59] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 19, 7.5.1876, p. 167.

7.		*Solo di piano*	Cesi
8.	Kontski	*Reveil du Lyon* trascritte per piano con orchestra da Tofano ed eseguite dal medesimo	
9.	Thalberg	*Elisir d'amore*	Palumbo
10.	Beethoven	*Concerto* in Mi bem. con orchestra	Sgambati

In questo programma c'è un solo pezzo di un autore italiano, Golinelli, la produzione pianistica nazionale è quindi presente nelle scelte, ma in misura assai esigua. In questo caso l'omaggio a Golinelli è anche un atto dovuto vista la sua iniziativa di finanziare il concorso.

La critica esalta l'iniziativa che dimostra l'ottimo livello raggiunto dai nostri pianisti e la vitalità di coloro che si spendono per tener vive le migliori iniziative musicali in Italia.

> Chi avesse udito questa eletta schiera di giovani ai concerti del Cristofori, e spiegar qui tanta bravura e calore d'esecuzione, non esiterebbe a dire che il fuoco sacro dell'arte, quella scintilla animatrice che dà vita e loquela ai suoni, non è ancora bandita da questa nostra Italia, madre sempre feconda di nobili ingegni e di cuori caldissimi. [60]

Le giornate dedicate all'inventore del pianoforte attirano l'attenzione della stampa musicale, che riferisce anche degli avvenimenti collaterali. Kraus dà un concerto il 7 maggio col titolo: *Il pianoforte dalla sua origine fino ai nostri giorni*, in cui vengono eseguiti quarantasette pezzi per pianoforte in ordine cronologico,[61] e la sera dell'8 maggio, dopo il primo dei concerti dedicati a Cristofori, apre la sua casa a una simpatica manifestazione privata, dove tutti i pianisti che hanno preso parte al concerto e «il fiore dell'arte, dei dilettanti, dei maestri, degli amatori e dell'aristocrazia»[62] convengono per proseguire la festa musicale. Sui tre pianoforti si esibiscono in un programma improvvisato

[60] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 20, 14.5.1876, p, 171.

[61] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 19, 7.5.1876, p. 164.

[62] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 20, 14.5.1876, p, 171.

Mabellini, Cesi, Ducci, Simonetti, Tofano e i padroni di casa, i due fratelli Kraus.

Negli stessi giorni viene allestita al magazzino Brizzi-Niccolai una mostra di pianoforti, «fra i quali quello fabbricato dal Cristofori nel 1720, appartenente a Diego Martelli, e che fu fatto sentire al primo dei tre Concerti».[63]

Sempre negli anni Settanta emerge anche la figura di Giuseppe Buonamici, allievo di Bülow e amico di Liszt, che dopo alcuni anni trascorsi a Monaco torna a Firenze nel 1873 dove insegna per molti anni all'Istituto musicale. Buonamici svolge un'intensa attività di interprete e di organizzatore: fonda la Società del Trio fiorentino, assume la direzione della Società Cherubini[64] e promuove numerosi saggi di pianoforte presso l'Istituto musicale e presso la sua casa, con una dimensione esecutiva più intima e riservata.

> Con lui la vita musicale fiorentina pareva tornare alla gloria riservata e carbonara del primo Ottocento.[65]

Citiamo solo un successo esecutivo di Buonamici che avviene al Teatro Pagliano il 23 gennaio 1889. Nel corso di uno dei concerti popolari con la Società Orchestrale Fiorentina egli suona la *Fantasia ungherese* di Liszt con l'orchestra diretta da Sbolci:

> Il pubblico, che lo accolse plaudendo. Lo accompagnò coi plausi, durante l'esecuzione meravigliosa; dopo l'esecuzione, con chiamate al proscenio e coll'insistenza della replica che il Buonamici concesse, con sempre maggiori acclamazioni.[66]

L'indagine sui programmi concertistici fiorentini ci consente di avvalorare che, similmente a quanto accade a Roma, l'ampliamento del repertorio avviene con estrema gradualità e mostrando lo studio e la conoscenza di un numero

[63] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 20, 14.5.1876, p, 171.

[64] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXXI, n. 19, 7.5.1876, p. 164.

[65] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 147.

[66] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV; n. 5, 3.2.1889, pp. 74-75.

circoscritto di autori. Anche a Firenze, come a Roma, non emerge la supremazia di un autore su altri, cosa che accade invece a Milano e Napoli con la preminenza di Chopin. Analoghe a quanto accade a Roma sono anche la scarsa attenzione rivolta agli autori italiani contemporanei, presenti in un numero molto esiguo di programmi, e la difficoltà a decollare del recital integrale che si affermerà solo nei decenni successivi.

Ci sembra di poter affermare che Firenze si dimostri, relativamente alla musica pianistica, un centro ricco nelle proposte e precoce nelle iniziative ma esposto a resistenze conservatrici e a dure polemiche che contribuito a far nascere un vivace spirito critico nella vita musicale cittadina.

BOLOGNA

Città di grandi tradizioni musicali rappresentate dalle figure di padre Martini e padre Mattei e da istituzioni come l'Accademia filarmonica e il Teatro comunale, Bologna incontra ugualmente le difficoltà degli altri centri italiani nel riportare in auge la tradizione strumentale, messa in ombra da decenni di predominio del teatro musicale.

> Il melodramma romantico padroneggiava dovunque, e, come era riuscito ad alterare con la sua malefica influenza il carattere della musica sacra, era riuscito a cacciare in bando l'opera poderosa dei classici ed a comprimere le latenti mirabili virtù dell'orchestra.[67]

La situazione delle accademie e degli intrattenimenti musicali è molto poco favorevole all'introduzione di nuovi autori, tanto che perfino Stefano Golinelli, «per rinunciare all'aggancio teatrale per una maggior attenzione alla proprietà pianistica, scompare ben presto [...] dalla scena bolognese come interprete per

[67] C. Ricci, introduzione a *Società del quartetto in Bologna*: *I primi cento concerti (1879-1896)*, Bologna, Società cooperativa tipografica Azzoguidi, 1897, p. XXII.

votarsi tutto all'insegnamento».[68] Golinelli è una figura rilevante del pianismo italiano, tuttavia non ha rappresentato per Bologna ciò che Sgambati è stato per Roma, forse in parte per ragioni anagrafiche (essendo nato nel 1818 ha già più di quarant'anni al momento di questo risveglio musicale) e in parte per una malattia che lo costringe ad abbandonare la brillante carriera concertistica, e a dedicarsi all'insegnamento e alla composizione.

La mancanza di altre figure di pari valore fa sì che a Bologna la situazione resti più statica per quasi due decenni in più rispetto alle maggiori città italiane.

> Occorrerà giungere alla tardiva costituzione della Società del quartetto fondata il 1° agosto 1879 dal marchese Pizzardi e dal Mancinelli [...] e alla dittatura di quest'ultimo e poi di Martucci, dopo l'Ottanta, perché Bologna acquisti una vera coscienza in questo campo musicale.[69]

Nel maggio 1865 nel corso di un gran concerto vocale e strumentale con orchestra diretta da Carlo Verardi,[70] il pianista napoletano Gennaro Perrelli esegue in concerto al Teatro Comunale quasi esclusivamente fantasie da temi d'opera di sua composizione: *Gran Fantasia sul Trovatore*, *Gran Marcia Religiosa* per quattro pianoforti e orchestra, *Fantasia elegante sulla Favorita*, *Fantasia militare sulla Figlia del Reggimento*.[71] Oltre ai pezzi pianistici il programma comprende sinfonie d'opera di Auber e arie, romanze e duetti tratti da opere di Verdi, Donizetti e Mercadante; il programma costituisce un buon esempio dell'uso, ancora in voga in quegli anni, di inserire i pezzi pianistici fra quelli orchestrali per dare varietà all'esibizione.

Un evento nuovo e interessante dal punto di vista pianistico compare solo nel 1869 con Henry-Louis-Stanislav Mortier de Fontaine che porta a Bologna, oltre

---

[68] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 130.

[69] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 133.

[70] Carlo Verardi (Bologna, 17.4.1831 – ivi, novembre 1878), violinista e direttore d'orchestra.

[71] *Monitore del Circolo Bonamici*, anno 1, n. 21, 28.5.1865, p. 254.

che a Torino e Venezia, i suoi 'concerti storici'.[72] I due concerti, che si svolgono uno al Teatro Brunetti il 9 maggio e l'altro al Liceo Rossini il 15 maggio, sono particolarmente importanti per la scelta dei brani totalmente tratti da autori della cosiddetta 'musica classica' e per l'appartenenza di entrambi al genere del recital solistico. Nel saggio di Marco Di Pasquale, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, è riprodotto il programma di sala del secondo concerto con le date di nascita riportate a lato di ciascun musicista; lo trascriviamo integralmente:[73]

9 maggio 1869 – Concerto storico Mortier de Fontaine

I.			
Sellengers Air	Bird	nato nel	1543
Corrente	Frescobaldi	"	1588
Allemanda	Froberger	"	1637
Passacaglia (a richiesta)	Muffat	"	1645
II.			
Cebell	Purcell	"	1654
Burla	Kuhnau	"	1667
Les Bergeries (a richiesta)	Couperin	"	1668
Sonata (a richiesta)	Scarlatti	"	1683
III.			
Allegro (quarto concerto)	Handel	"	1684
Fantasia e fuga cromatiche (a richiesta)	Bach	"	1685
IV.			
Gavotta (a richiesta)	Martini	"	1706

[72] Per il concerto di Torino si veda A. Colturato, *La Società torinese dei Quartetto (1854-1867)*, in *Miscellanea di studi, 4: in onore di Alberto Basso*, a cura di I. Data, Torino, Istituto per i Beni Culturali in Piemonte – Centro Studi Piemontesi, 1996, pp. 167-218: 183. Per il concerto di Venezia, invece, M. Girardi – F. Rossi, *Il teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936,* Venezia, Albrizzi, 1992, p. 244.

[73] Nonostante ci siano alcuni errori nelle date di nascita, esse sono state trascritte fedelmente senza apportare alcuna correzione. Compare inoltre prima il titolo del brano e poi l'autore come nel programma originale.

Andante (inedito)	W. F. Bach	"	1710
Fughetta (inedito)	P. E. Bach	"	1716
Tempo di minuetto	Haydn	"	1732
Giga (inedita)	Boccherini	"	1735
Rondò (a richiesta)	Mozart	"	1756
V.			
Primavera (pezzo primo dell'op. 101)	Beethoven	"	1770
Scherzo (a richiesta)	Mendelssohn	"	1809
Berceuse	Chopin	"	1809
VI.			
Scene boscherecce op. 82	Schumann	"	1810

Il programma si configura come un *excursus* cronologico dei maggiori autori di musica clavicembalistica e pianistica dal secondo Cinquecento a metà Ottocento. Globalmente l'antologia di brani segnala una propensione verso il recupero della musica antica, a cui alcuni pianisti cominciano a dedicare ricerca e attenzione. Qualche anno prima in uno dei concerti del Circolo Bonamici a Napoli, Cesare Rossi aveva eseguito alcuni pezzi di Couperin, mentre Beniamino Cesi e Gustavo Tofano si dedicavano alla riscoperta di Frescobaldi. Questo tentativo di riannodare «il filo spezzato che i moderni maestri deve unire ai classici antichi»[74] non è però significativo, e «fin quasi allo scadere del secolo, la riscossa antiquaria procede a rilento, affidata com'è all'operosità di pochi».[75]

Per quanto riguarda il periodo classico emergono nel programma i nomi di Haydn e Mozart, poco consueti in altri contesti italiani, mentre fra i romantici manca curiosamente Liszt che è altrove uno dei più amati.

Circa il programma del primo concerto, che non conosciamo nel dettaglio, il

[74] *L'armonia*, I, 1856.

[75] M. Di Pasquale, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in I. Cavallini (a cura di), *Oscar Chilesotti la musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, pp.25-85: 45.

corrispondente bolognese della *Gazzetta musicale di Milano* dedica una lunga ed esauriente recensione:

> Teatro Brunetti
> Bologna. Concerto storico dato al teatro Brunetti la sera del 9 maggio dal pianista prof. Cav. Mortier de Fontaine.
> Ieri sera il pianista signor cav. De Fontaine ha dato il suo 'concerto storico', e ci ha fatto udire, può dirsi, la musica nelle fasce, perché ha cominciato coi capi-d'opera del 1500, ed è sceso fino ai giorni nostri.
> Il signor De Fontaine è riuscito in modo perfetto nel suo concerto storico, e per la scelta dei pezzi e pel modo con cui li ha eseguiti; egli ha saputo attirarsi la più scrupolosa attenzione anche dai profani che lo hanno applaudito con vero entusiasmo.
> Gli intelligenti hanno notato che ogni epoca musicale ha segni caratteristici che esigono uno stile parziale, ed il celebre pianista in ogni epoca diversa ha mostrato di essere signore assoluto dello stile necessario per rappresentarla.
> Il cav. De Fontaine ha un meccanismo perfetto, e sia che egli tocchi il piano o colla mano dritta o solo colla sinistra, in ogni passo, per quanto astruso e difficile, voi rinvenite una eguaglianza assoluta, una nitidezza sorprendente, una eleganza inarrivabile che è sorretta dal tocco più gentile che si possa ideare.
> Fra i pezzi moderni egli ha eseguito un *Addio* (se non erro l'*Addio a Colonia*) del professore cav. Golinelli, e questo pezzo, che è bellissimo, non solo ha avuto l'onore della replica, ma è stato causa di una clamorosa e generale ovazione all'autore che assisteva fra il pubblico a questo concerto.
> Il prof. Golinelli ha dovuto ringraziare più volte l'uditorio, e sul volto del grande nostro artista si scorgeva una sentita emozione, emozione naturale quando si è onorato dai propri concittadini, ed in un modo così lusinghiero e spontaneo.
> Il concorso è stato però scarso. Taluno si è forse spaventato all'idea di un 'concerto storico',. Il fatto però ha mostrato che il pubblico ha avuto torto di astenersi, e se il signor De Fontaine darà un secondo concerto, sono certo che Bologna non mancherà di accorrere ad onorare artista tanto distinto.[76]

Si può dedurre dalla critica che i due programmi seguano una medesima

[76] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 20, 16.5.1869, p. 180, firmato Arpa.

impostazione, variando soltanto i pezzi e forse qualche autore. Emerge da questa cronaca il favore del pubblico nei confronti dell'iniziativa, e l'attenzione degli 'intelligenti' alle caratteristiche dei diversi stili e alle qualità tecniche e di tocco del pianista. Nella cronaca giornalistica si dice anche che il pubblico è poco numeroso,[77] pare quindi di capire che i tempi non siano ancora maturi per un recital; lo stesso critico ribadisce che i bolognesi non sono accorsi numerosi perché non hanno «voluto credere che un solo pianista fosse capace di costituire da sé solo l'intero spettacolo».[78]

A partire dal 1870 gli eventi musicali in cui lo strumento ha un ruolo più rilevante sembrano incrementarsi e si presentano varie occasioni per ascoltare pianisti affermati di passaggio in città. Una di queste opportunità è costituita dal concerto del 20 aprile 1870 con i coniugi Alfred Jaëll e Maria Trautmann al Teatro comunale. I due eseguono assieme vari pezzi per due pianoforti: la *Sonata* K448 di Mozart, il *Concerto patetico* di Liszt, l'*Improvvisata* di Reinecke e la *Marcia alla turca* di Beethoven. Poi Jaëll esegue alcuni brani per pianoforte solo di sua composizione, *Interlaken* e *Home sweet Home*, oltre alla sua *Trascrizione del Tannhüaser*. Al concerto partecipano anche i cantanti Clementina Flavie e Leonica Cencetti, accompagnati dal pianista bolognese Alessandro Busi.[79] Un programma dall'impostazione piuttosto tradizionale, ma che presenta alcuni aspetti nuovi per Bologna come i pezzi di Mozart e di Handel.

Il 2 maggio successivo si esibisce al Teatro comunale Carlo Andreoli che si ferma anche a Bologna in una delle sue *tournée* con il violinista Antonio Bazzini. Anche in questo caso si tratta di un programma di accademia cui prendono parte vari musicisti tra cui, al pianoforte, il quattordicenne Ulisse Donzelli. I pezzi

[77] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 20, 16.5.1869, p. 180, firmato Arpa.

[78] *Ibidem*.

[79] S. Paganelli, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in *Due secoli di vita musicale del Teatro comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1987, p. 96.

pianistici eseguiti da Andreoli sono quasi tutti di estrazione operistica: *Quartetto del Rigoletto* di Liszt, *Ave Maria* di Gordigiani trascritta da Adolfo Fumagalli, *Coro delle filatrici nel Vascello fantasma* trascritto da Liszt. Unico pezzo del repertorio romantico è lo *Scherzo* op. 16 n. 2 di Mendelssohn, brano brillante che attenua appena il carattere retrospettivo del programma nel suo insieme.[80]

Nel 1871 i concerti con pezzi per pianoforte sono tre: il primo è tenuto dai pianisti Nicete Folli Mareschalchi e A. Gemelli, che il 13 marzo eseguono il *Rondò capriccioso* op. 14 di Mendelssohn, il *Gran duo* di Herz e il *Miserere del Trovatore* trascritto da Prudent;[81] il secondo è il 13 aprile con Lodovico Breitner, pianista triestino formatosi al Conservatorio di Milano e perfezionatosi con Rubinstein e Liszt; i pezzi eseguiti sono *Venezia e Napoli* di Liszt, una *Polacca* di Chopin e la *Gran Fantasia sul Profeta* di Adolfo Fumagalli. Infine il terzo, il 25 maggio, con Vincenzo Piatti che esegue l'*Andante e variazioni sul finale della Lucia di Lammermoor* di Ascher, l'*Andante con variazioni* di Pierre Rode,[82] e la *Danza delle fate* di Prudent. I tre programmi, che sono abbastanza simili l'uno all'altro, sono caratterizzati da una scelta di brani inconsueta e ricercata che conferma la tendenza di attingere al repertorio classico e romantico per bilanciare le fantasie su temi d'opera, che continuano tuttavia a sussistere.

Analoga appare la situazione degli anni successivi, con programmi che mantengono la compresenza di elementi vecchi e nuovi e che sono presentati da pianisti esterni che vengono a ravvivare la fiacca vita pianistica bolognese.

L'11 marzo 1872 c'è l'esibizione di Giuseppe Pozzetti, neodiplomato al Liceo musicale cittadino, con la trascrizione lisztiana del *Faust* di Gounod, le *Reminiscenze dall'opera Lucrezia Borgia* per due pianoforti di Liszt-Thalberg

---

[80] S. Paganelli, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, p. 96.

[81] *Ivi*, p. 97.

[82] Jacques Pierre Joseph Rode (Bordeaux, 16.2.1774 – Château de Bourbon, 25.11.1830), violinista e compositore amico di Boccherini e di Beethoven.

(con Giuseppe Respighi, padre di Ottorino) e la *Pasquinade* di Gottschalk.

Il 4 marzo 1873 Eugenio Pirani tiene un concerto il cui programma denota un passo in avanti rispetto ai precedenti: vengono eseguite le trascrizioni lisztiane di una *Fuga* per organo di Bach e della *Campanella* di Paganini, la *Fantasie-Impromtpu* op. 66 di Chopin e due composizioni italiane, *Villanella* di Golinelli e *Bizzarria* dello stesso Pirani, che mostrano finalmente anche a Bologna la prima volontà di dare spazio alla produzione nazionale contemporanea.

Il pianoforte è ancora lontano da un'affermazione convincente fino al concerto di Anton Rubinstein, il 21 dicembre 1873, al Teatro comunale, uno dei recital solistici che eseguiva da tempo l'Europa e l'America.

21 dicembre 1873 – Concerto Rubinstein

Beethoven	*Sonata* op. 57
Scarlatti	*Fuga* e *Sonata*
Mendelssohn	*Variazioni*
Chopin	*Studi*
	Ballata
	Notturno
Weber	*Sonata* op. 39
Beethoven	*Marcia turca*
Rubinstein	*Romanza*
	Studio
	Barcarola
	Valzer-Capriccio

Grazie a Rubinstein anche il pubblico bolognese si trova ad assistere finalmente a un recital pianistico integrale, che malgrado appaia un po' più breve dei concerti che pochi giorni dopo l'interprete darà a Milano, rappresenta comunque una coraggiosa sfida alle abitudini d'ascolto dell'epoca.

Il pianoforte però scompare o quasi dai concerti del Teatro comunale e per sentire un nuovo solista di fama a Bologna si devono aspettare più di sei anni.

È Costantino Palumbo che riporta l'attenzione sul pianoforte con il suo recital

solistico del 16 aprile 1880; il pianista napoletano propone brani di autori poco frequentati del primo Settecento italiano, assieme a pezzi del repertorio classico e romantico e a sue composizioni.

16 aprile 1880 – Concerto Palumbo

Durante	*Concerto per archi* (trascrizione per pianoforte)
Leo	*Arietta*
Palumbo	*Giga*
Porpora	*Fuga*
Müller[83]	*Capriccio*
Clementi	*Sonata*
Palumbo	*Regata*
Chopin	*Notturno*
Moszkowski	*Polonese*
Palumbo	*Barcarola*

Il concerto mette in rilievo il modo molto personale di Palumbo di intendere il programma pianistico contraddistinto dall'alternanza di pezzi antichi e moderni.

La Società del quartetto di Bologna inizia l'attività a partire dal 1879 e diviene negli anni Ottanta il fulcro della programmazione concertistica della città. L'analisi dei suoi programmi è utile per cogliere l'evoluzione della cultura pianistica nel contesto bolognese; le modalità di conoscenza, diffusione e gradimento sembrano le stesse verificatesi circa vent'anni prima in altre città italiane.

Dopo l'inaugurazione che ha luogo il 24 novembre 1879 presso la sala del Liceo Rossini con un concerto orchestrale diretto da Luigi Mancinelli, la programmazione della Società del quartetto si rivolge verso la musica da camera, con la partecipazione dei pianisti Gustavo Tofano l'11 gennaio 1880 e Rinaldo Brugnoli il 7 marzo 1880, il 6, il 20 e il 27 febbraio 1881.[84]

[83] August Eberhard Müller (Northeim, Germania, 13.12.1767 – Weimar, 3.12.1817), pianista e compositore tedesco.

[84] Le informazioni sui pezzi pianistici eseguiti nei concerti della Società del quartetto di

Nel decimo concerto, che si svolge il 21 marzo 1881, il pianista Eugenio Pirani si esibisce in un recital solistico dimostrando come la situazione sia radicalmente mutata e si stia consolidando anche a Bologna la consapevolezza del nuovo repertorio e del ruolo protagonistico che il pianoforte ed il solista possono sostenere:

21 marzo 1881 – Concerto Pirani

1.	
Beethoven	*Sonata* op. 31 n. 2
2.	
Bach	*Gavotta* [in Sol]
Schumann	*Novelletta*
	Ende vom Lied
3.	
Chopin	*Scherzo* op. 20
4.	
Chopin	*Studio* op. 10 n. 3
	Studio op. 10 n. 5 (sui tasti neri)
	Polacca op. 26 n. 1
Paganini-Liszt	*La Campanella*
5.	
Pirani	*Lontana*
Golinelli	*Una nube fa il sereno*
Rubinstein	*Valse Caprice*

Il programma del Pirani è quasi uguale a quello eseguito tre giorni prima a Milano, con l'importante inserimento di un pezzo del suo maestro Golinelli nella sezione dedicata agli autori contemporanei. Le cinque sezioni rispecchiano uno standard già consolidato a livello nazionale, con la predilezione per la letteratura romantica, Chopin *in primis*, l'attenzione per Beethoven e per Bach, l'impegno in favore della produzione italiana contemporanea.

Bologna sono tratte da *Società del quartetto in Bologna*, *I primi cento concerti (1879-1896)*, Bologna, Società tipografica Azzoguidi, 1897.

La Società del quartetto di Bologna adotta per lo più nella sua programmazione un modello analogo a quello di Sgambati nelle 'mattinate' romane, con una sezione pianistica inserita in una cornice cameristica e nessun recital per altri dieci anni.

Il 27 novembre 1881 il pianista Francesco Palamidessi esegue in un programma misto la fuga della *Toccata e fuga* in Do minore di Bach, il *Notturno* in La bemolle di Chopin e la *Marcia nuziale* del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, nella trascrizione di Liszt; il 5 marzo 1882 Adolfo Crescentini suona la *Gran Fantasia* op. 15 di Schubert.

L'emulazione dei modi di Sgambati si estende anche all'uso di inserire un pezzo per pianoforte e orchestra in versione ridotta, come accade il 12 marzo 1882, con l'esecuzione del *Concerto* op. 37 di Beethoven eseguito da Tofano con accompagnamento di quartetto d'archi.

Un tipo di programma ancora diverso è riservato al concerto bolognese di Ferruccio Busoni, che si esibisce in città all'età di quindici anni il 19 marzo 1882 suonando in formazione cameristica il *Quartetto* op. 47 per pianoforte, violino e violoncello di Schumann, e come solista il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn nella trascrizione per pianoforte di Liszt. Il programma è poi completato dall'esecuzione della *Quinta Sinfonia* di Beethoven con orchestra diretta da Mancinelli. Il frequente ricorso all'orchestra è anche segnale del preminente carattere orchestrale che il direttore vuole imprimere alla società e che sfocerà nell'incremento dei concerti sinfonici degli anni successivi.

Ancora negli anni Ottanta vengono eseguiti: *Concerto* op. 25 di Mendelssohn il 4 marzo 1883 da Tofano con accompagnamento di quartetto; *Variations sérieuses* op. 54 di Mendelssohn il 1° aprile 1883 da Crescentini; *Andante e variazioni* op. 4 per due pianoforti di Schumann il 9 marzo 1884 da Crescentini e Tofano; *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra di Liszt il 30 marzo 1884 da, Crescentini con accompagnamento di quartetto; e vengono ripetuti il *Concerto* op. 37 di Beethoven l'8 febbraio 1885 da Tofano e la *Gran Fantasia* op. 15 di

Schubert l'8 marzo 1885 da Crescentini. Il 4 aprile 1886 ancora il pianista Crescentini dà vita alla prima esecuzione integrale del *Quinto Concerto* op. 73 di Beethoven, eseguito però con accompagnamento di doppio quartetto e non ancora quindi nella versione originale.

Un caso di inserimento di un brano per pianoforte e orchestra nei programmi della Società avviene l'8 aprile 1883, quando nel corso di un concerto sinfonico Tofano esegue il *Concertstück* op. 79 di Weber con l'orchestra diretta da Mancinelli.

Nel 1886 arriva a Bologna Martucci, che diviene direttore del Liceo Musicale e prende nelle sue mani anche l'organizzazione dei concerti della Società del quartetto; i pezzi per pianoforte solo non compaiono più fra le sezioni di musica da camera, e i pianisti Crescentini, Tofano e Rinaldo Brugnoli eseguono solamente pezzi d'insieme.

Uniche eccezioni sono i due concerti pianistici tenuti dallo stesso Martucci. Il primo è quello del 14 aprile 1889 che si configura come un recital spurio aperto da un pezzo per cembalo e orchestra:

14 aprile 1889 – Concerto Martucci

I.	
Bach	*Concerto* in Re minore per cembalo con accompagnamento di strumenti ad arco
II.	
Beethoven	*Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 1
Schumann	*Romanza* op. 28
	Novelletta op. 99
Chopin	*Polacca* op. 44
III.	
Martucci	*Serenata* dall'*Album* op. 28
	Toccata op. 61 n. 2
	Tema con variazioni op. 58

Il successo è strepitoso, «uditorio magnifico, il fiore della cultura e

dell'aristocrazia bolognese come poche volte è dato di vedere»,[85] Apprezzamenti e applausi ripetuti.

> Erano scatti potenti di sincero entusiasmo, erano tutta un'onda riboccante di rapimento e di delirio, erano l'espressione di un fascino irresistibile gli applausi, le grida, gli interminabili urrah.[86]

Il secondo programma, il 19 febbraio 1893, si apre con il *Quintetto* di Martucci eseguito dall'autore con i violinisti Federico Sarti e Adolfo Masserenti, la viola Angelo Consolini e il violoncellista Francesco Serato. La parte pianistica insiste su Bach, Beethoven, Schumann e Chopin, con una piccola incursione nel Settecento francese:

19 febbraio 1893 – Concerto Martucci

I.	
Martucci	*Quintetto* op. 45
II.	
Bach	*Fantasia cromatica e fuga*
Rameau	*Minuetto*
Scarlatti	*Giga*
Schumann	*Sonata* op. 22
III.	
Beethoven	*Allegretto scherzando* dall'*Ottava Sinfonia* (trascrizione di Liszt)
Chopin	*Improvviso* op. 36
	Scherzo op. 20

Mantenendosi sugli stessi autori Martucci varia la scelta di brani, proponendo la più popolare delle sonate schumanniane e, singolarmente, una trascrizione lisztiana dell'ottava *Sinfonia* di Beethoven. Entrambi i programmi trattano l'esecuzione esclusiva dei grandi classici e della musica propria e mettono in

[85] *La Gazzetta dell'Emilia*, 15.4.1889, firmato Sutor.

[86] *Il Resto del Carlino*, 15.4.1889.

evidenza soprattutto le doti pianistiche personali come evidenzia Fabio Fano parlando dell'attività pianistica successiva al «brillante periodo giovanile»:[87]

> se le esecuzioni in quel campo divennero più rare e limitate ad alcuni capisaldi, per dir così, della letteratura dello strumento, in compenso, e in parte proprio in conseguenza di ciò, le sue virtù pianistiche si manifestarono più mature, anzi, quanto a precisione tecnica e stilistica, veramente formidabili.[88]

Bologna si arricchisce con Martucci di una personalità che dà un contributo importante alla cultura pianistica, grazie al rinnovamento dei programmi, al valore delle sue esecuzioni e alla qualità del suo insegnamento, rivolto principalmente alla composizione ma anche al perfezionamento pianistico (fra i suoi allievi più apprezzati ricordiamo Bruno Mugellini, Guido Alberto Fano e Filippo Ivaldi). Il periodo martucciano lascia dunque alla città un'impronta culturale significativa e un'apertura alla diffusione della musica sinfonica e pianistica che avvicinano Bologna alla cultura europea del Novecento.

[87] F. Fano, *Giuseppe Martucci*, Milano, Curci, 1950, p. 31.

[88] *Ibidem*.

II - LA MUSICA PIANISTICA DEGLI ANNI POST-UNITARI

PRIMO ASSETTO DELLE FORME COMPOSITIVE

Affrontare la produzione pianistica dei compositori italiani del periodo post-unitario è impresa assai ardua a causa l'ingente quantità di pezzi di varia origine e destinazione dati alle stampe nell'arco di qualche decennio dai maggiori editori dell'epoca (Ricordi, Lucca, Canti, Cottrau, Girard, Giudici & Strada, ecc.) e dalle numerose case editrici musicali minori nate negli anni Sessanta dell'Ottocento. La composizione della musica strumentale riceve da esse un forte impulso e si inserisce in misura cospicua in un mercato parallelo a quello dell'opera lirica che raggiunge fasce di mercato che la diffusione del pianoforte e il diversificarsi della letteratura dedicata allo strumento incrementano notevolmente.

Il fenomeno coincide con il grande sviluppo delle scuole pianistiche che fioriscono nelle principali città – soprattutto a Napoli, Milano e Roma, ma anche a Bologna e a Firenze – che fa emergere una nuova generazione di compositori che vanno alla ricerca di un rinnovamento del lessico pianistico nazionale da perseguire confrontandosi e cimentandosi nelle forme musicali attinte dal repertorio europeo. In un paese che ha appena raggiunto una dimensione unitaria ciò avviene ancora in maniera marcatamente policentrica, per cui l'enorme crescita quantitativa della produzione pianistica rimane dispersiva e di difficile inquadramento.

Come sottolinea De Martino, «l'assenza di un'autentica tradizione creativa e l'inconsistenza di un canone delle opere pianistiche italiane rende un ostacolo pressoché insormontabile l'esorbitante materiale da prendere in considerazione»;[1] l'intensissima produzione pianistica che «costituì la base

[1] P. P. De Martino, *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca*, pp. 155-166: 156.

fondamentale del vero e proprio boom editoriale del pieno Ottocento»,[2] viene realizzata da un gran numero di compositori ai quali viene riconosciuta dignità di stampa, che iniziano poco a poco a riconoscersi in una cultura unitaria, e cominciano a creare delle costanti ambientali che dimostrano l'estrema vitalità della vita musicale italiana.

Si delineano pertanto molteplici livelli di produzione e fruizione che, oltre alla letteratura pianistica classica e romantica che si diffondeva in quegli anni, comprendono composizioni italiane di vari stili: opere didattiche, pezzi per principianti, musica ad uso dei dilettanti, fantasie e trascrizioni di temi d'opera, brani popolari e composizioni di espressione artistica più elevata modellate sulle forme europee.

In questa sede si intende individuare una chiave d'accesso che permetta di effettuare una prima ricognizione delle forme della musica pianistica dell'Italia post-unitaria: si è deciso pertanto di prendere in esame il *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* pubblicato nel 1875, che fornisce elementi di notevole interesse sul genere di pubblicazioni dedicate al pianoforte, e quindi sul mercato editoriale di cui la musica pianistica dispone negli anni presi in esame. Le pubblicazioni dedicate al pianoforte sono comprese fra pag. 246 e pag. 327 del catalogo Ricordi, e sono suddivise nei capitoli: *Metodi – Studi, esercizi, preludi e fughe – Pezzi per pianoforte a mano sola – Fantasie, trascrizioni, ecc.*, più un'ultima pagina che raccoglie l'indice della nota antologia *L'arte antica e* moderna. Il vaglio delle musiche pubblicate permette di inquadrare le forme compositive verso cui si indirizzano i musicisti per dar voce alla loro creatività, e le trasformazioni che avvengono nei primi anni dopo l'unificazione in direzione di un arricchimento della letteratura pianistica italiana.

Dal catalogo sono state estrapolate le composizioni pianistiche dei compositori italiani edite dopo il 1861, che sono state raggruppate per generi alla ricerca di alcune linee di tendenza e predilezioni formali e poetiche. Delle fantasie e

[2] P. P. De Martino, *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca*, pp. 155-166: 156.

trascrizioni da temi d'opera, che non rappresentano il progresso del pianoforte ma, semmai, la persistenza di un modo superato di concepire l'utilizzo dello strumento, e che sono in numero troppo ingente, non è stata effettuata la tabella con i titoli delle composizioni.

Prendendo le mosse dal catalogo Ricordi si è poi ricercato e raccolto materiale critico sulla stampa periodica del tempo, in primo luogo gli annunci e le recensioni apparse sulla *Gazzetta musicale di Milano*, organo della stessa casa editrice che per diverse annate divulga nell'ultima pagina le *Nuove pubblicazioni musicali*: novità editoriali, compositori (italiani e stranieri) e pezzi del momento. A questa vetrina di tipo pubblicitario che fornisce un'utile indicazione di mercato, si contrappone un'indicazione di tipo artistico e qualitativo, inclusa frequentemente nella rubrica *Bibliografie* (o *Bigliografia*), presente in molti numeri delle annate 1861 e 1862, e poi ripresa anche nella nuova edizione voluta da Giulio Ricordi nel 1867, dopo alcuni anni di sospensione.

Dal confronto e dalla valutazione delle scelte compositive che si affermano e delle opinioni che generano nel pubblico e nella critica si delinea l'evoluzione del ruolo della musica pianistica che abbandona progressivamente le finalità più leggere rappresentate dalla musica d'uso per ambire a una dimensione artistica.

FANTASIE E TRASCRIZIONI

Con la diffusione in Italia del repertorio classico e romantico, la nuova generazione di pianisti che svolge la sua attività nei decenni successivi all'unificazione considera sempre più le fantasie e le trascrizioni su temi d'opera un retaggio di un vecchio modo di concepire la musica per pianoforte e quindi un fardello da cui liberarsi, anche per rompere il legame con il mondo del melodramma. Questo vale sia a livello esecutivo che a livello creativo e nell'arco di qualche decennio si assiste al progressivo allontanamento di interpreti e compositori da un genere che viene ritenuto una concessione al gusto banale del tempo, poco qualificante, quasi lesiva della reputazione artistica di un pianista.

Questa crescente avversione verso le fantasie e le trascrizioni appare incontenibile nella visione critica del corrispondente da Palermo della *Gazzetta musicale di Milano*, che il 14 luglio 1889, nel contesto dei saggi del conservatorio, finisce per considerarle un insulto all'arte e addirittura diseducative di un gusto del pubblico che si vorrebbe più elevato:

> Il programma presentava dei punti poco felici; giacché certe sedicenti fantasie, vecchiumi che dovrebbero meglio chiamarsi pot-pourris, miserabile accozzaglia di grottesche variazioni che storpiano le più belle melodie d'opera dei nostri maestri, dovrebbero essere assolutamente bandite da ogni programma che vuole o che deve esser serio. Se tali pezzi, sembra, si prestano a mettere in evidenza la virtuosità personale di un esecutore, non lasciano di costituire un insulto per l'arte vera ed un mezzo di pervertimento pel gusto del pubblico.[3]

Il giudizio rappresenta il culmine di una linea di pensiero ormai diffusa nei contesti più sensibili e aperti al rinnovamento, come abbiamo potuto costatare dallo spoglio della stampa locale degli ultimi quarant'anni dell'Ottocento effettuato per l'analisi della situazione nei maggiori centri italiani che abbiamo preso in considerazione. Tuttavia la consuetudine di scrivere musica pianistica su arie, duetti, ballate e temi tratti dalle opere di successo prosegue ancora per molti anni, grazie a un mercato editoriale che si mantiene fiorente.

Casa Ricordi pubblica a ritmo serrato riduzioni, trascrizioni, divertimenti, marce, sonatine, scherzi, impressioni, rimembranze, reminiscenze, fantasie, bizzarrie, parafrasi, capricci su temi d'opera composti da autori italiani e stranieri, e ne è il maggior distributore con rappresentanti, stabilimenti, negozi e talvolta sale da concerto in varie città d'Italia e anche a Parigi e Londra. Forte dell'acquisizione dei diritti di larga parte della produzione melodrammatica, la casa editrice milanese controlla un mercato sicuramente redditizio e contribuisce alla diffusione capillare di quel repertorio musicale.

Prima di prendere in esame le nuove forme compositive adottate dai nostri

[3] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 28, 14.7.1889, p. 461, firmato Bequadro.

autori di musica per pianoforte, è comunque interessante osservare le ultime produzioni di derivazione operistica venute alla luce negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, che ci pare presentino caratteristiche fra le più varie e con qualche cenno di evoluzione.

Si nota per esempio nelle composizioni una attenta diversificazione sui livelli di esecuzione: c'è diffusione di brani adatti ad essere interpretati da vari gradi di studio e le musiche composte sono quindi utili per le scuole pianistiche; sta tramontando l'era della parafrasi da concerto scritta per mettere in mostra le capacità tecniche degli esecutori, diminuiscono le trascrizioni difficili e crescono quelle rivolte a pianisti di media forza e a principianti; talvolta le raccolte di composizioni sono organizzate in metodi progressivi.

L'esempio più noto di applicazione didattica al genere della trascrizione è rappresentato dal metodo di Ferdinando Bonamici *La giornata del pianista*, pubblicato nel 1862 da Ricordi. È una collezione di cinquantotto pezzi per ogni grado di forza, divisi in sette raccolte progressive (*L'alba*, *L'aurora*, *Il mattino*, *Il meriggio*, *Il vespro*, *Il giorno*, *La sera*) di *Sonatine* (più precisamente *Suonatine*), tutte rigorosamente derivate da temi d'opera, che partono dal livello elementare per arrivare a pezzi di terza forza difficile. In questa impostazione si può ravvisare un chiaro collegamento con il metodo *L'allievo al clavicembalo* di Bonifacio Asioli del 1819, ancora incluso nel catalogo Ricordi del 1875.[4] Lo stesso Bonamici che in quegli anni diviene uno dei fautori della rinascita strumentale a Napoli elabora un intero percorso pedagogico componendo i suoi pezzi sulle melodie operistiche più in voga, evidentemente convinto, assieme all'editore, che questa scelta avrebbe potuto attirare tutti verso lo studio del pianoforte.

Una linea simile segue l'opera di Matteo Luigi Fischetti, che imposta un itinerario pianistico di pezzi di difficoltà crescenti diviso in raccolte: *L'amico dei*

[4] Bonifazio Asioli (Correggio, 30.8.1769 – ivi, 18.5.1832), compositore e teorico, nel 1819 pubblica con Ricordi *L'allievo al clavicembalo*.

fanciulli (tre raccolte di pezzi elementari), *Gigli e rose* (raccolta di sonatine sulle più applaudite opere di celebri maestri), *Tre toccatine elementari sulla Maria Stuarda*, e altre tutte basate interamente su motivi d'opera. In modo analogo procede anche Luigi Truzzi con le sue *Primizie del pianista* pubblicate da Ricordi nel 1863.

I periodi di maggior produzione di fantasie su temi operistici sono quelli successivi alle prime rappresentazioni delle opere di successo; ad esempio per il *Don Carlos* di Verdi che va in scena l'11 marzo 1867 al Teatro imperiale dell'opera di Parigi la *Gazzetta musicale di Milano* annuncia che «sotto i torchi» ci sono le riduzioni per pianoforte e canto e per pianoforte-solo; il 31 marzo dà notizia dell'uscita di vari pezzi pianistici sull'opera composti dello stesso Verdi, da Biagi, Fasanotti, Giulio Ricordi, che saranno seguiti da altri di Dacci, Fischietti, Stocco, Bonamici, Cesi, De Meglio. Il critico milanese Filippo Filippi scrive una lunga recensione prendendo in esame in particolare le trascrizioni di Coop e di De Meglio, e dimostrando come sia sempre viva una sorta di 'estetica' della fantasia operistica, che lo induce ad apprezzare alcuni aspetti del lavoro dei due musicisti napoletani, benché non ne condivida l'impostazione stilistica di fondo.

> Alcune fantasie sul *Don Carlos* ci vengono da Napoli, e da due chiari autori, il Coop cioè e il De Meglio, artisti d'ingegno e che hanno la rara fortuna d'esser letti, eseguiti, e quindi bene accetti anche dai signori editori. Ambedue questi compositori appartengono a quella scuola ornamentale, a cui non potrei inchinarmi con riverenza ed entusiasmo, senza disdire tutta la mia critica. Dato però il genere dalla 'fantasia', il quale, se non altro serve a dimostrare la bravura meccanica del suonatore, è certo che quella del signor Coop è pregevolissima, ben fatta per le mani, e ben suonata avrà sempre successo Il De Meglio invece d'una fantasia pura e semplice scrive una rimembranza del finale terzo, che tratta con bella finezza di passaggi e riproducendo abbastanza bene l'effetto del teatro. Questo ultimo pregio è ancora più spiccato nella libera trascrizione del duetto fra Rodrigo e Don Carlos, e la ragione è chiara, giacché la trascrizione io credo che sia sempre la forma più adatta a riprodurre le sensazioni teatrali, a differenza della fantasia ove il troppo

> divagare, ed il mescolare i motivi, ed il variarli con arabeschi, produce un'inevitabile alterazione nel senso musicale primitivo. Se i signori De Meglio e Coop riuscirono a ben riprodurre le melodie del *Don Carlos*, bisogna molto lodarneli, giacché, probabilmente,non hanno udita l'opera alla rappresentazione e composero i loro pezzi sulla riduzione a pianoforte e canto, il che del resto si rileva dalla scelta medesima dei temi e dal modo con cui sono svolti.[5]

Un paio d'anni dopo in occasione della prima rappresentazione italiana della *Forza del destino*, al Teatro La Scala il 27 febbraio 1869, pubblicano fantasie, trascrizioni e altro per pianoforte-solo i compositori: Antonietti, Billema, Bonamici, Carlo e Michele Cerimele, De Meglio, Fasanotti, Fischetti, Disma e Luca Fumagalli, Giannini, Golinelli, L. Lanza, e per pianoforte a quattro e a sei mani di Bevignani, Menozzi, Palma e Serrao.

Anche il *Grand-opéra* francese stimola negli stessi anni iniziative simili; nel 1867 compongono trascrizioni e fantasie sulla *Dinorah* di Meyerbeer: Fasanotti, Disma Fumagalli, Graziani, Truzzi, Unia, Serrao Coop, Graziani, De Meglio. Nel 1869, per gli *Ugonotti* di Meyerbeer: Luigi Albanesi, Cerimele, Fischetti, De Meglio, Pistilli, Rivetta, Ruggieri e Serrao.

Si tratta evidentemente di un'attività compositiva redditizia in termini economici e di visibilità, che coinvolge anche pianisti di valore come Golinelli, Coop e i fratelli Fumagalli, e che per tutti gli anni Sessanta e Settanta rimane una componente presente, non secondaria, dell'attività compositiva svolta dai pianisti italiani.

Fra i compositori di fantasie d'opera i più prolifici in questi primi quindici anni sono: Albanesi, Luigi Rivetta, Michele Cerimele e Salvatore Giannini.

Riportiamo, a titolo di esempio, l'elenco delle composizioni del romano Albanesi pubblicate da Ricordi in un arco temporale che va all'incirca dal 1865 al 1872, per dimostrare quanto potesse essere intensa tale attività compositiva, e quanto toccasse anche titoli di minor successo:

[5] *Gazzetta musicale di Milano*, XXII, n. 48, 1.12.1867, p. 378.

Andante nei Masnadieri brillantemente variato op. 34;
Un ricametto op. 64, scherzo sull'opera di De Giosa;
Un geloso e la sua vedova;
Attualità op. 110,
Scherzo popolare sopra ultime melodie;
Rimembranza del Profeta op. 112;
Melodie del Trovatore variate;
Varie composizioni sul *Marco Visconti* di Petrella;
Divertimento sulla Lucrezia Borgia;
Biscotto di stagione, fantasia brillante sopra motivi nazionali;
Fantasia brillante sulla Favorita;
Rimembranze degli Ugonotti trascritte e variate brillantemente;
Reminiscenze della Lucia di Lammermoor;
Barcarola del tenore della Muta di Portici trascritta e variata brillantemente;
Maria Stuarda di Donizetti, rimembranze del terzetto;
Andante nei Vespri Siciliani op. 114;
Impressioni del Faust di Gounod op. 118;
Melodie del Don Carlo di Verdi trascritte liberamente op. 120;
Melodia della Dinorah variata elegantemente;
Fantasia brillante sull'Aida di Verdi op. 149.

Anche Luigi Rivetta, pianista e direttore d'orchestra milanese pubblica una trentina fra reminiscenze, divertimenti, fantasie, trascrizioni ed altro di opere della tradizione italiana e francese: *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore* di Verdi, *Norma* e *La sonnambula* di Bellini, *Gli Ugonotti*, *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, *L'ebrea* di Halevy, ma anche opere ora meno conosciute come *Marta* e *Naida* di Flotow, che evidentemente avevano una certa diffusione nell'Italia di allora.

Cerimele, pianista e compositore calabrese, ormai vicino ai sessant'anni, ha più di cento numeri d'opera al suo attivo e continua a dedicarsi alacremente a questo genere, attingendo a *Faust* di Gounod, *Marta* di Flotow, *Medea* e *Virginia* di Mercadante, *Torquato Tasso* e *Belisario* di Donizetti. Viene molto apprezzato dai contemporanei per la chiarezza e per l'effetto ottenuto ricorrendo a livelli di

difficoltà alla portata anche di suonatori non eccelsi, come dimostra una recensione di Filippi sulla *Gazzetta musicale di Milano*:

> La *Fantasia* del Cerimele [sul *Don Carlos* di Verdi] somiglia nella forma e nel modo d'intrecciare gli effetti colle quattro mani, a tutte le altre infinite che il compositore napoletano scrisse su motivi di opere celebri. C'è molto effetto, molta sonorità, una difficoltà facilmente superabile, senza che il pensiero originale sia guasto da troppo capricciosi mangiamenti.[6]

Anche Salvatore Giannini si distingue per il gran numero di composizioni presenti nel catalogo Ricordi: se ne contano più di venti nel giro di qualche anno, fra cui anche un titolo non operistico, il *Gran capriccio sullo Stabat Mater di Rossini* a otto mani op. 139.

Un altro compositore che arriva a cento numeri d'opera prima del 1861 è Ernesto Antonio Luigi Coop. Successivamente, la sua produzione degli anni Sessanta comprende: C*antabile* del 2° quartetto della *Parisina* op. 101; *Capriccio* sulla *Maria Stuarda* op. 105; *Capriccio elegante dell'opera Piedigrotta* di Luigi Ricci op. 109; *Sacri Penati, ah!*; *Andante* dalla *Virginia* di Mercadante op. 113. Nelle *Reminiscenze dell'opera Dinorah* il musicista si fa apprezzare per purezza di stile, eleganza di forma e varietà:

> La musica è il linguaggio universale, e in questa favella a tutti nota pare che Coop nelle sue composizioni voglia dire agli uomini: Ridete, gioite, ma per poco, perché quaggiù tutto è fugace e triste.
> Dal *Dinorah* di Meyerbeer Coop ha libato le melodie più meste, e nel suo valzer Mestizia ed Allegrezza abbonda la prima, e la seconda potrebbe dirsi uno sforzo: ma in entrambi questi pezzi vi è purezza di stile, eleganza di forma, varietà, melodia, ed i pianisti (non i suonatori di piano dozzinali) devono fare festa a queste belle composizioni del Coop, tanto più che non sono irte di difficoltà estreme, e che nell'eseguirle l'intelligenza non è sopraffatta dal meccanismo, che, come ho detto

[6] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 8, 23.2.1868, p. 60, firmato Filippi.

altra volta, è il flagello del pensiero musicale.[7]

Anche una figura di spicco come Vincenzo De Meglio, noto per il suo lavoro di raccolta e composizione dei canti popolari napoletani e per le sue romanze per canto e pianoforte, rivolge la sua attenzione alle trascrizioni e dà vita a una produzione di brani per pianoforte-solo tratti da temi d'opera, pubblicando con Ricordi nel 1866: *Due fantasie sui Vespri siciliani* op. 73 e 74; *Divertimento sul Roberto Devereux* op. 75; *Rimembranza sullo Stabat Mater di Pergolesi* op. 76; *Largo del finale dei Puritani* op. 77; *Coro dei congiurati nel Crociato di Meyerbeer* op. 78; *Divertimento sopra la canzone napoletana 'dimmi na vota sì'* op. 79; *Fantasia* a 4 mani sui *Puritani*; *Trascrizioni variate* dell'andante del duetto e del finale ultimo dell'opera *Virginia* di Mercadante op. 80 e 81. Poi nel 1867: *Terzetto dei Lombardi* op. 83; *Quarta fantasia sulla Norma* op. 86; *Largo del finale secondo* op. 90; *Capriccio* op. 91 sulla *Fidanzata corsa* di *Pacini*; *Rimembranza del Gran Finale atto terzo nell'opera Don Carlo* op. 100.

Il genere compositivo mantiene il suo mercato anche negli anni Novanta, di cui segnaliamo Serafino Alassio con i *Gioielli musicali* (op. 45), otto trascrizioni variate sopra i «migliori motivi di opere moderne», e poi ancora un C*apriccio di concerto*, un *Capriccio fantastico*, una *Fantasia brillante* e altre varianti tutte provenienti dal mondo del melodramma. Alassio dà alla sua produzione un'impostazione prevalentemente pedagogica e compone pezzi di facile esecuzione; recupera anche l'idea di Bonamici e compila una raccolta di pezzi eleganti, progressivi e diteggiati «per le piccole mani»: *L'Adolescenza istruita al Pianoforte* (op. 46), tratti dalle opere *Faust*, *Un ballo in maschera*, *L'africana*, *Marta*, *Norma* e *Don Carlo*; e *I piccoli concertisti* (op. 86), quattro divertimenti dalle opere *Ruy Blas*, *Il Guarany*, *Poliuto* e *Faust*.

Al di là del dato quantitativo, il genere della trascrizione mostra anche esempi di composizioni di buon livello, che tentano di elevarsi dalla consuetudine e

[7] *Gazzetta musicale di Milano*, XXII, n. 34, 25.8.1867, p. 267.

raggiungere un grado estetico apprezzabile. L'esempio forse più eloquente è quello di Golinelli che, sebbene principalmente dedito alla composizione di generi originali, si rivolge alla trascrizione in modo accurato e anche un po' ironico coniando il significativo termine «pianisteria» per il suo pezzo sul *Don Carlos*.

> Mettiamo innanzi tutto il Golinelli che, davvero, *sugli altri come aquila vola*. Il suo nuovo pezzo sul *Don Carlos*, egli lo chiama con nuovo, singolare, ma appropriatissimo vocabolo, *Pianisteria*. Altri lo avrebbe nominato semplicemente fantasia o capriccio: ma *pianisteria* forse esprime meglio il divagare da un motivo all'altro, con belle traslazioni, e con passi variati, pieni di eleganza, veramente adatti al pianoforte. Questa *pianisteria*, così gustosa e di effetto, è una delle migliori composizioni del Golinelli, una di quelle che avranno un indubbio successo, grande spaccio e popolarità. Il motivo del corteggio apre il pezzo e l'altro motivo dei due amici lo chiude.[8]

Anche due figure decisive per lo sviluppo del pianismo italiano del secondo Ottocento, Cesi e Martucci, si dedicano, seppur limitatamente, alle trascrizioni. Prima della svolta avvenuta negli anni Settanta verso il repertorio classico e romantico, Cesi aveva scritto ed eseguito: *Margherita all'arcolaio* da Schubert; *Duetto per 2 pianoforti nell'opera Guillaume Tell di Rossini*; *Romanza dell'opera Faust* op. 22; *Sogno di una notte d'estate* di *Mendelssohn*. Il suo allievo Martucci, in modo analogo, fra le prime composizioni pianistiche annovera una *Fantasia di concerto sulla Forza del destino*, scritta a quindici anni e rimasta senza numero d'opera, eseguita con la sorella Teresa al Teatro Filarmonico di Napoli il 29 ottobre 1871. Qualche anno dopo scrive i *Pensieri sull'opera Un ballo in maschera di Verdi* op. 8 per pianoforte a quattro mani.

Se da un lato l'arte di variare può lasciare un certo spazio alla creatività del compositore, al tempo stesso lo vincola a divulgare la sua musica principalmente

[8] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 8, 23.2.1868, p. 59, firmato Filippi. (Corsivi nel testo).

fra amatori e dilettanti e quindi lo allontana dal vero pianismo che sta prendendo strade diverse.

Per i due compositori napoletani l'impegno a favore della nuova cultura pianistica corrisponde a una totale cesura con il genere della trascrizione, che a partire dagli anni Settanta sparisce dall'attività concertistica, compositiva e didattica di entrambi.

Con il passare degli anni variano gli autori e i titoli delle opere ma nulla cambia riguardo alla funzione e alla fortuna del genere, che a dispetto degli enormi progressi compiuti dal pianoforte nel campo esecutivo e compositivo continua a ritagliarsi uno spazio significativo nella vita musicale italiana.

DANZE E BALLABILI

L'incidenza delle forme di danza nel consumo di musica pianistica dei primi anni Sessanta si rileva dallo spoglio della *Gazzetta musicale di Milano* che, in ultima di copertina, pubblicizza a fianco di riduzioni e trascrizioni di temi d'opera, un considerevole quantitativo di musica da ballo edita da Ricordi. Le forme che ricorrono con maggior frequenza sono quelle della tradizione mitteleuropea: il valzer viennese, la mazurka polacca, la polka ungherese, la quadriglia francese e il galop tedesco. Gli autori pubblicati sono in alcuni casi austriaci e tedeschi, come i fratelli Johann[9] e Joseph Strauss,[10] Labitzky,[11] Fahrbach,[12] Burgmüller,[13] ma il gusto per il genere danzante conquista i compositori italiani e la Ricordi si rivolge anche a loro riscotendo una vasta

[9] Johann Strauss figlio (1825-1899), direttore d'orchestra e compositore austriaco.

[10] Joseph Strauss (1827-1870), fratello di Johann, direttore d'orchestra e compositore austriaco.

[11] Josef Labitzky (1802-1881), violinista e compositore austriaco.

[12] Joseph Fahrbach (1804-1883), virtuoso di chitarra, flauto e clarinetto e compositore austriaco.

[13] Friedrich Johann Franz Burgmüller (1806-0874), compositore tedesco.

adesione ad un genere leggero con un florido mercato editoriale.

I musicisti si cimentano nel genere della musica per danza anche in conseguenza della richiesta proveniente dal mondo dei balli teatrali, dove si sta abbandonando l'uso di utilizzare per le coreografie brani presi a prestito da altre musiche e concretizzando una produzione specifica. Per le opere di successo la musica dei balletti si trascrive nelle consuete riduzioni pianistiche, stimolando, una produzione originale svincolata dal mondo del teatro e molto richiesta.

Tale diffusione assume nel giro di pochi anni una dimensione rilevante; nel 1873 il Filippi critica sulla *Gazzetta musicale di Milano* l'eccesso di compositori dediti al genere della musica da ballo, ed evidenzia esplicitamente uno svilimento del livello artistico.

> In Italia da qualche anno i compositori di valzer e di polke rappresentano una legione, anzi un esercito uggioso che si caccia nelle vetrine degli editori, nei libri, nelle strenne, nei giornali, nelle copertine, nei frontespizi, dappertutto. È una vera calamità. Chi non sa, o non può far meglio, scrive un album di danze.[14]

Il trafiletto ricorda utilmente che uno dei canali della distribuzione delle danze è l'inserto nel periodico musicale, oppure la strenna, spesso veicolo di omaggio, facendo allo stesso tempo critica e pubblicità.

Gli autori più attivi compongono anche degli interi *Album di danze*, contenenti un numero variabile da quattro a otto pezzi misti, che recano spesso un titolo con un tema unificante o un intento narrativo. L'album o la raccolta divengono il luogo di una poetica che, pur nel clima effimero del ballo, ambisce a conferire al brano dedicato allo svago della danza un carattere espressivo più definito, toccando soggetti galanti e festosi, geografici e naturalistici, storici o mitologici e perfino a sfondo biblico.

Sono ricorrenti, fra le situazioni festose, le evocazioni delle maschere e del carnevale, come mostrano gli album da ballo *Tripudio carnevalesco* di Gustavo

[14] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVIII, n. 4, 2.2.1873, p. 34.

Rossari, *Il messaggero del carnevale* di Luigi Rivetta e ancora le *Maschere italiane* di Paolo Giorza.

Esempi di temi di tipo amoroso sono invece gli album di danze *Il mondo galante* di Rivetta, *La stagione dei piaceri* di Rossari, il *Carnevale di Venezia* di Marco Sala e molti pezzi di Ricordi: *Diplomazia amorosa*, *Nebbie d'amore*, *Dispacci galanti*.

Fra i temi più austeri o mitologici si notano la raccolta di Napoleone Redaelli *Le tre Grazie* (dove *Talia* è rappresentata da una polka, *Aglaja* da una mazurka e *Eufrosina* da una scozzese) e *I sette peccati capitali* di Enrico Bernardi, in cui la *Superbia* è una scozzese, l'*Avarizia* una polka-mazurka, la *Lussuria* un valzer, l'*Ira* un galop, la *Gola* una quadriglia, l'*Invidia* una polka e l'*Accidia* ancora una polka-mazurka. Ma, pur con la differenziazione dei soggetti tematici, il tono generale non è mai troppo serio, e il genere si contraddistingue per una ovvia e fresca atmosfera di piacevolezza, adatta al ballo.

È presente l'influenza della forte tradizione d'oltralpe, ma i ballabili cercano di assumere in Italia un loro carattere particolare e arrivano quasi a configurare una scuola con i suoi maestri, seguaci e imitatori. Fra i più attivi nella composizione troviamo Giulio Ricordi, con una dozzina di raccolte (a cui non dà altro titolo che *Album di danze*) pubblicate a partire dal 1863. A fianco a brani brillanti, un po' semplici, alcune sue composizioni rivelano un modo più personale di comporre, con ricchezza di idee melodiche, sviluppi complessi e modulazioni inquiete, tratti che lo allontanano alquanto dal normale modo di intendere la musica da ballo. Si ravvisa nella produzione di Ricordi il tentativo di transitare il genere di danza verso una forma artisticamente più elevata, che lo fa talvolta accostare a Chopin.

> Il *Valzer-Capriccio* è composto con gli stessi intendimenti con cui Chopin faceva i suoi, sublimi, inimitabile: non sono valzer numerati, ma un pensiero gentile, dominante, cui si intrecciano graziosamente e capricciosamente le agilità eleganti, gli arditi passaggi, le combinazioni armoniche: a ben suonarlo ci vuol potenza di

> stile ed agilità ferma di mano, cosicché con forme simpatiche e gradevoli può tener veci di esercizio. La più bella di queste composizioni di genere è il *Pensiero affettuoso* in forma di mazurka; dedicato al padre dell'autore, è un pezzo degno della dedica, e del sentimento che lo ha ispirato. Questo pezzo, non esitiamo ad affermarlo, se portasse un nome di pianista in voga, sarebbe su tutti i leggii dei dilettanti di buon gusto: è fino, delicato, condotto con novità, maestria, disinvoltura: gli artifizi non nuociono alla melodia, e la melodia corretta dalla finezza dell'armonia acquista la maggiore attrattiva.[15]

Per un certo periodo viene considerato il caposcuola della musica da ballo italiana il milanese Paolo Giorza, che nel 1862 si conquista la definizione di «Strauss d'Italia»,[16] e che pubblica un gran numero di album di danze accolti con favore. Giorza non è pianista ma direttore d'orchestra, è dotato di una ricca inventiva e di una vena melodica felice e spontanea che gli permette di ottenere un rapido successo grazie ad alcuni motivi popolari (*La bela Gigogìn*) di soggetto risorgimentale, scritta alla vigilia dell'unificazione. Nelle sue composizioni il pubblico e la critica dell'epoca riconoscono un linguaggio personale con influenze dal canto popolare che immette in ritmi di danza europei ottenendo un singolare e affascinante colore italiano. Il suo album *Alle dame milanesi* viene segnalato nella rubrica *Bibliografia* della *Gazzetta musicale di Milano* con parole di favorevole apprezzamento:

> La prima serie di valzer, intitolata *Gioie d'amore*, è una delle composizioni più fresche, eleganti, accurate che siano uscite dalla penna del bravo compositore milanese: sono motivi nuovi, originali e condotti con modulazioni e forme impensate. Sono vivaci, improntate del loro vero carattere e movimento anche le due graziose polke, *Alla più bella* e *Un mio segreto*. Il signor Giorza, che qualche volta ha pubblicati in questo genere degli album un po' troppo affrettati, ha con questa sua nuova opera non solo dato prova della sua abituale facilità di fantasia, ma di cura, di forbitezza nella composizione e di una melodica gentilezza di idee

[15] *Gazzetta musicale di Milano*, XX, n. 7, 16.2.1862, p. 27.

[16] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XX, n. 4, 26.1.1862, p.15.

che altamente lo onorano.[17]

Nel 1867 il musicista si trasferisce in America, dove svolge attività di direttore d'orchestra e l'allontanamento dalla patria fa scemare la sua notorietà. Ciò nonostante continua l'attività di composizione dei ballabili per pianoforte che vengono pubblicati in Italia da Ricordi: «il Giorza, dalle lontane Americhe si ricorda del suo paese con affetto, e intitola i suoi briosi valzer *La nuova Milano*.[18]

Un altro compositore che si distingue per la quantità e la qualità dei suoi album di danze nei primi anni dell'unità d'Italia è Marco Sala, nobile milanese, colto e impegnato, attivo nella rinascita della musica strumentale e membro della commissione artistica della Società del quartetto di Milano. I suoi brani son caratterizzati da un'armonia talvolta bizzarra ma forse frutto di qualche ricerca di raffinatezza stilistica.

> Il Sala è da un pezzo che si è fatto uno stile tutto suo, simpatico, bizzarro anche a volte, ma pieno di nerbo e di senso musicale; nelle sue danze c'è prima di tutto la musica, e una musica elaborata con gusto finissimo, vestita di pensieri caratteristici, abbellita da impensate eleganze d'armonia; da quest'ultimo lato anzi alcuni rimproverano al Sala soverchia ricercatezza, e d'essere innamorato delle anticipazioni d'accordi, dei ritardi strampalati, e di vagare qualche volta in tonalità indecise; i pedanti ad ogni costo e quelli che non conoscono altro accompagnamento all'infuori della tonica e della dominante, possono benissimo torcere il naso a certe arditezze del Sala, ma le leggano più attentamente, e vedranno che tutte hanno la loro ragione…., e specialmente quella gran ragione artistica, così difficile, del saper fare diverso degli altri. [19]

Gustavo Rossari, maestro di banda e direttore del corpo di musica della Guardia nazionale di Milano, è un altro prolifico autore di pezzi da ballo, con una decina di album composti fra il 1861 e il 1867. Si tratta a volte di trascrizioni di

---

[17] *Ivi*, p.16.

[18] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 3, 19.1.1868, p. 20.

[19] *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 4, 22.1.1871, p. 33.

pezzi originali per banda; c'è un richiamo a Strauss nel valzer *Nettuno* op. 84 inserito nell'album *La stagione dei piaceri*, mentre un carattere più italiano ha la vivace polka *L'eccitante*, che riecheggia le danze popolari delle feste da ballo milanesi.

Nell'ingente quantità di pezzi di danza prodotti negli anni Sessanta e Settanta emerge il valzer brillante *Il bacio* di Luigi Arditi, uno dei maggiori successi dell'epoca, composto originariamente per canto e pianoforte e oggetto di numerose trascrizioni a cominciare da quelle dello stesso autore (per pianoforte a due e a quattro mani e in versione facilitata); altre ne realizzano Carlo Cerimele, Enrico Ballo, Matteo Luigi Fischetti. Altri valzer brillanti per pianoforte di Arditi sono *L'estasi*, *La stella*, *L'ardita*; poi ci sono la mazurka cantabile *La farfalletta*, il *Bolero* (leggero, invisibile), la romanza sentimentale *La tradita* (trascritta da Ketterer), la canzone *Il bicchiere della staffa* e lo scherzo *L'orologio*, trascritto anche in forma di polka brillante da Giulio Ricordi.[20]

Verso la fine degli anni Sessanta, la *Gazzetta musicale di Milano* segnala alcune composizioni di danza di particolare interesse per l'evoluzione del genere, e recensisce con favore la raccolta *Gli ultimi saranno i primi* di Carlo Rovere, pianista milanese attivo in quegli anni come concertista negli esperimenti della Società del quartetto di Milano.

> In fatto di novità segnaliamo le composizioni da ballo dell'egregio Rovere, il quale ha voluto seguire il precetto delle sacre scritture: *Gli ultimi saranno i primi*. Troviamo in questi pezzi da ballo eleganza, brio ed una certa novità di forme e di concetti. Si muove da taluni al Rovere l'appunto della difficoltà d'esecuzione che presentano i suoi ballabili. Certo non sono di una facilità primitiva: ma quando un povero compositore si attiene a questa, cade necessariamente nella trivialità, nei luoghi comuni, nelle eterne quarte e quinte; ed allora si grida la croce addosso all'autore; se questi invece studia un poco le proprie composizioni, se ricerca la novità, l'eleganza, allora si grida che scrive troppo difficile per ballare, che non si

[20] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXI, n. 30, 25.11.1866, p. 240.

può andar in tempo, ecc. ecc.[21]

Trapela da queste parole il canone imperativo della facilità richiesta alla musica da ballo, che Rovere tende ad eludere suscitando le critiche del pubblico. Nonostante il suo stile un po' più ricercato e difficile della norma, il musicista rimane popolare per diversi anni, anche grazie al sostegno della *Gazzetta musicale di Milano* che nel 1872 dà in omaggio ai suoi abbonati la mazurka *La spigliata*.

Nel 1869 Filippo Fasanotti, attivo sia come concertista che come compositore nel rinnovamento del pianismo italiano, viene premiato dalla *Gazzetta musicale di Milano* per la sua *Mazurka-Capriccio*. Nel presentare il pezzo il recensore attribuisce al musicista il ruolo di mediatore fra la cultura italiana e quella tedesca, e considera il suo stile come un punto di incontro fra il carattere melodico e cantabile della nostra musica e l'austerità formale dei musicisti d'oltralpe.

> Fasanotti, nostro italiano, invidiabile compositore e pianista, veste della robustezza e severità straniera le melodie spontanee e pure che la classica Italia gli inspira. […] Fasanotti, pur mantenendola intatta [la forma] mostra che il suo pensiero per originalità di ritmi va traversando l'Alpi. E quasi camminando in opposta direzione, i due ingegni s'incontrano in quel punto della via dove le due arti si baciano, e si riconoscono sorelle.[22]

È qui evidente un piccolo passo avanti nella concezione dell'opera musicale, che mette da parte la finalità pratica della composizione nel tentativo di elevare il genere dal punto di vista artistico.

Altri autori, benché dediti a generi compositivi diversi, affrontano talvolta le forme di danza considerandole alla stregua dei pezzi di carattere o da concerto, quindi slegate da ogni funzione coreografica. È il caso di: Golinelli con la

[21] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 6, 9.2.1868, p. 46.

[22] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 5, 31.1.1869, p. 37.

mazurka *Un momento felice*, il *Valzer brillante* in Re bemolle e alcuni pezzi inseriti nella raccolta *Dolori ed allegrezze: Mazurka scherzosa*; *Mazurka sentimentale, Mazurka appassionata* e *Mazurka scherzosa*, *Ancora un Valz*; Rinaldi, con *Ancora una mazurka* op. 28; *Due mazurke* op. 35 e 36 e il *Vals-Capriccio* op. 40; Palumbo, con l'*Andante e Polka di concerto*, il *Valzer melodico* op. 4 e i *Due valzer* op. 34; Andreoli, con *Deuxième valse* op. 15 e *Valse* op. 24 n. 2; Buonamici con il valzer *Amore e follia*, Serrao con il tempo di mazurka *Isaura*; Luca Fumagalli con *Invitation à la mazurka* op. 34.

Nonostante molti lavori di buona fattura, il genere non guadagna la stima dei musicisti più impegnati e si mantiene sul livello della musica d'uso ancora per vari decenni, con una ricca produzione editoriale ed un buon mercato. Il giudizio della critica e dei compositori si assesta su posizioni alquanto negative, ben rappresentate dalla seguente recensione di Edoardo Perelli, che pure aveva affrontato il genere componendo la *Mazurka romantica* op. 14 e la *Mazurka elegante* op. 15. Nel giudicare molto benevolmente l'*Album di danze* del compositore dilettante Gian Raimondo Serponti, pubblicato da Ricordi, Perelli raccomanda a lui e a tutti i musicisti di vero ingegno di tralasciare la musica da ballo:

> Il signor G. Serponti ha pubblicato un album di danze, dedicate alla contessa Guglielmina Durini-Litta, che attesta le tendenze dell'autore alla ricerca del nuovo e del bello. È questa una ricerca che lo onora assai e che lo spingerà sicuramente quanto prima a scegliersi un campo migliore che non sia quello di un album di danze. Non crediamo che la musica di ballo sia la più atta a sviluppare le doti dell'ingegno artistico; questo diciamo a chi ha vero ingegno ed a cui incombe l'obbligo di severi studi.[23]

La vastità della produzione delle forme di danza e dei ballabili nei primi anni post-unitari è dimostrata dall'elenco alfabetico dei compositori, con accanto per ciascuno di loro i principali titoli delle composizioni, che riportiamo dopo averlo

[23] *Gazzetta musicale di Milano*, XXVI, n. 8, 19.2.1871, p. 68, firmato Edwart.

estrapolato dal *Catalogo delle pubblicazioni del regio stabilimento Ricordi* del 1875.

Estratto dal *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* del 1875.

Albanesi L.	*Vivacità*, galop brillante op. 111.
Andreoli	*Deuxième valse* op. 15; *Valse* op. 24 n. 2.
Antonietti	*Via via veh!*, mazurka caratteristica.
Arditi	*Il bacio*, valzer; *La stella*, valzer; *L'ardita*, valzer; *L'estasi*, valzer; *Gloire!*, valzer; *Kellogg*, valzer.
Bernardi	*I sette peccati capitali*, (*Superbia*, scottisch; *Avarizia*, polka-mazurka; *Lussuria*, valzer, *Ira*, galop; *Gola*, quadriglia; *Invidia*, polka; *Accidia*, polka-mazurka.
Billema R.	*Fatma* valse de salon op. 14; *Zeïna*, valse brillante; *Le Niagara*, gran galop di bravura op. 44.
Buonamici	*Amore e follia*.
Busi	*Mazurka-Mélodie*.
Canfora	*Valzer brillante* op. 5.
Canonica	*Una gita a Gorla (Omnibus ad alta velocità)* galop.
Cavallini	*Oh! Mio tesor!*.
Cerimele M.	*Polka militare* op. 67; *Il primo dell'anno*, galop brillante op. 90.
Crescentini	*Per sempre addio!*, quasi mazurka op 16.
Cricca	*L'espérance*, valse.
Curti	*Album* (1. *Adele*, mazurka; 2. *Virginia*, polka; 3. *Rimembranze del Vomero*, valzer; 4. *Euterpe*, quadriglia; 5. *Clelia*, mazurka; 6. *Giulia*, polka; 7. *Sulle rive di Mergellina*, valzer; 8. *Tersicore*, quadriglia).
De Crescenzo	*Souvenir de Russie*, valse op. 7; *Valse-Impromtpu*.
Del Lungo	*Tersicore e Marte*, Album da ballo dedicato all'Ufficialità dell'Esercito nazionale (1. *Congresso*, valzer; 2. *Artiglieria*, polka; 3. *Cavalleria*, mazurka; 4.

	Fanteria, schottish; 5. *Progressi del 1863*, contraddanze; 6. *Bersaglieri*, galop; 7. *Batteria*, marcia reggimentale).
Di Segni	*I primi palpiti giovanili*, raccolta di balli da sala (1. *Giovanna*, siciliana; 2. *Annita*, mazurka; 3. *Souvenir di Napoli*, valzer; 4. *Elena*, mazurka; 5. *Elettra*, polka; 6. *Betty*, schottisch).
Drigo	*Mazurka*.
Fasanotti	*Mazurka*; *Mazurka-Capriccio*.
Filippi	*Bluette*, op. 14; *Una sera sul lago*, valse triste op. 27; *Mazurka-Rêverie* op. 17; *2 Mazurke*.
Fischetti	*Avanti bersagliere*, galop op. 76; *Gioia e dolore*, valzer melodico op. 42.
Fumagalli L.	*Invitation à la mazurka* op. 34.
Furno	*2 Valzer di concerto*.
Gessari	*Polka*; *Mazurka*; *Valzer*.
Giannini	*Galop* originale op. 120.
Giorza	*Alle dame milanesi*. Album di danze (1. *Gioie d'amore* valzer op. 128; 2. *Un saluto a Firenze*, valzer op. 129; 3. *Un mio segreto*, polka op. 130; 4. *Alla più bella*, polka op. 131; 5. *Speranza*, mazurka op. 132; 6. *Semplicità*, schottisch op. 133; 7. *Torrente*, galop op. 134; 8. *L'amor della danza*, quadriglia op. 135); *Pierrot o la settimana grassa a Milano*. Album carnevalesco (1. *Domenica*. *Pierrot si appresta*, valzer op. 142; 2. *Lunedì*. *Pierrot si slancia*, polka op. 143; 3. *Martedì*. *Pierrot trova*, mazurka op. 144; 4. *Mercoledì*. *Pierrot palpita*, schottisch op. 145; 5. *Giovedì*. *Pierrot ardisce*, valzer op. 146; 6. *Venerdì*. *Pierrot è compreso*, polka op. 147; 7. *Sabato*. *Pierrot… è felice!*, galop op. 148); *Maschere italiane*. Album da ballo (1. *Gianduia*, valzer op. 154; 2. *Meneghino*, polka op. 155; 3. *Brighella*, mazurka op. 156; 4. *Arlecchino*, galop op. 157; 5. *Pulcinella*, schottisch op. 158; 6. *Pantalone*, quadriglia op. 159); *Quattro salti*. Album (1. *Armonie della sera*, valzer; 2. *La suonerai?...*, polka; 3. *Sono sensibile*, mazurka; 4. *Fior di limone*, galop); *Alle dame fiorentine*. Album di danze (1. *Lung'Arno*; 2. *Firenze*, polka; 3. *Pensier di rosa*, mazurka; 4. *Mi piace la Schottisch*; 5. *Una corsa alle Cascine*, galop); *L'album di Rigoletto* (1. *Gingilli*, valzer; 2. *Arguzia*, polka; 3. *Senza diplomazia*, mazurka; 4. *Acqua*

	seltz, galop; 5. *Sempre calmo*, schottisch);
Golinelli	*Un momento felice*, mazurka op. 164; *Valzer brillante* in Re bemolle; dalla raccolta *Dolori ed allegrezze: Mazurka scherzosa*; *Mazurka sentimentale, Mazurka appassionata* e *Mazurka scherzosa*, *Ancora un Valz*.
Grimaldi	*Mazurka di concerto*.
Lanza L.	*Il giardino d'inverno*, mazurka di concerto.
Lillo	*Mazurka de concert*.
Mancinelli	*Valzer brillante*.
Mattiozzi	*Castelli in aria*. Album (1. *Illusioni perdute*, valzer; 2. *Estasi amorosa*, mazurka; 3. *Avant et après*, polka; 4. *Dejanira*, schottisch; 5. *Mes châteaux en Espagne*, quadriglia; 6. *Les temps s'en va!*, galop); *I Débardeurs*. Album da ballo (1. *La speme perduta*, valzer; 2. *L'incomprensibile*, polka; 3. *Souvenir du Château de Vaux*, mazurka; 4. *Passo di carica*, galop militare; 5. *La festa dei fiori*, quadriglia); *Oro non compra amore*, gran valzer brillante.
Miceli	*Mazurka* (dai *Souvenir de Florence*).
Nicolao	*Fleur de salon*; mazurka expressive.
Palumbo	*Andante e Polka di concerto*; *Due valzer* op. 34; *Valzer melodico* op. 4.
Pendola	*La corriera*, gran galop di concerto op. 40.
Perelli	*Mazurka romantica* op. 14; *Mazurka elegante* op. 15.
Pistilli	Album (1. *La gelosa*, mazurka; 2. *L'innamorata*, polka; 3. *Amelia*, polka; 4. *Il volubile*, valzer brillante; 5. *La rimembranza*, quadriglia).
Redaelli	*Le tre Grazie* (1. *Talia*, polka; 2. *Aglaja*, mazurka; 3. *Eufrosina*, schottisch).
Ricordi	*Emilie*, pensée affectueuse en forme de mazurka de salon op. 87; *Pensiero* in forma di valzer capriccio op. 94; *Pensiero affettuoso in forma di mazurka da sala* op. 99; *Mefistofele*, valzer-capriccio op. 101; *Album di danze* (1. *Favole musicali*, valzer op. 113; 2. *Un ghiribizzo*, polka op. 114; 3. *La romantica*, mazurka op. 115; 4. *Dispacci galanti*, quadriglia op. 116; 5. *Una polka di più* op. 117; 6. *Canzoni di caccia*, galop op. 118); *Album di danze* (1. *Nebbie d'amore*, valzer op. 124; 2. *Una stravaganza*, polka op. 125; 3. *Tulle-illusion*, mazurka op. 126; 4. *Gara di capricci*, quadriglia op. 127; 5. *E domani?...*, galop

	op. 128); *Album di danze* (1. *Pioggia di fiori*, valzer op. 130; 2. *Pensierosa*, mazurka op. 131; 3. *Diplomazia amorosa*, quadriglia op. 132; 4. *Polvere negli occhi*, galop op. 133); *Album di danze* (1. *Schizzi sociali*, valzer op. 135; 2. *Nelle nuvole*, mazurka op. 136; 3. *Gaiezza*, polka op. 137; 4. *Confidenze*, quadriglia op. 138; 5. *Giravolta*, galop op. 139); *Album di danze* (1. *Onde armoniose*, valzer op. 141; 2. *Un sorriso*, polka op. 142; 3. *Scene della vita*, quadriglia op. 143; 4. *L'appassionata*, mazurka op. 144; 5. *Treno diretto*, galop op. 145); *Album di danze* (1. *Metafora*, polka op. 147; 2. *Notte stellata*, mazurka op. 150; 3. *Belzebù*, quadriglia op. 149; 4. *Luce elettrica*, galop op. 150); *Album di danze* (a S. A. R. la principessa Margherita di Savoia: 1. *Salve di gioia*, valzer op. 151; 2. *Principessa Margherita*, mazurka op. 152; 3. *Principe di Napoli*, polka op. 153; 4. *Ballo di corte*, quadriglia op. 154; 5. *Acclamazioni*, galop op. 155); *A Fanfulla*. Album di danze (1. *Fanfulla*, valzer op. 156; 2. *Fanfulla*, polka op. 157; 3. *Fanfulla*, quadriglia op. 158; 4. *Fanfulla*, mazurka op. 159; 5. *Fanfulla*, galop op. 160).
Rinaldi	*Ancora una mazurka* op. 28; *Due mazurke* 1. *Maria!* op. 35; 2. *Grazietta* op. 36; *Vals-Capriccio* op. 40.
Rivetta	*La vita color di rosa*. Album (1. *Moti del cuore*, valzer op. 30; 2. *Amor d'una sera*, polka op. 31; 3. *La volubile*, mazurka op. 32; 4. *L'ultima rosa*, schottisch op. 33; 5. *Galanterie del carnevale*, quadriglia op. 34; 6. *Meteora*, galop op. 35); *Portafogli del ballo*. Album (1. *Ritratti fotografici*, valzer op. 53; 2. *La capitale*, polka op. 54; 3. *La mia favorita*, mazurka op. 55; 4. *Scacco matto*, schottisch op. 56; 5. *Tutte le strade conducono a Roma*, quadriglia op. 57; 6. *A gran carriera*, galop op. 58); *Il mondo galante*. Album da ballo (1. *Fogli volanti*, valzer op. 70; 2. *Giuditta*, polka op. 71; 3. *Specchio dell'anima*, mazurka op. 72; 4. *Maliziosetta*, polka op. 73; 5. *Scossa elettrica*, galop op. 74; 6. *Pro e contra*, ad op. 75); *Il messaggero del carnevale*. Album (1. *Ghiribizzi*, valzer; 2. *La ritrosa*, polka; 3. *Teresita*, mazurka; 4. *Adele*, schottisch; 5. *Satana*, galop; 6. *Convegno notturno*, quadriglia); *I segreti del ballo*. Album (1. *Cincirinella*, valzer; 2. *Un furtivo sguardo*, polka; 3. *Sospiro*, mazurka; 4. *Presentatemi a lei*, schottisch; 5. *Fu illusione*, polka; 6. *Un primo incontro*, quadriglia; 7. *Fuggiamo!*, galop).
Romano	*La bella italiana*, mazurka op. 50.

Rossari	*Tripudio carnevalesco*. Album da ballo (1. *Fuochi artificiali*, valzer op. 69; 2. *Il brindisi*, polka op. 71; 3. *L'innamorata*, mazurka op. 72; *La maschera*, schottisch op. 73; 4. *La via al progresso*, galop op. 74; 5. *Convegno galante*, quadriglia op. 75: 6. *Calatafimi*, polka op. 76: *La Ritrosa*, mazurka op. 77); *La stagione dei piaceri*. Album da ballo (1. *Preludio alla danza*, marcia op. 83; 2. *Nettuno*, valzer op. 84; 3. *L'eccitante*, polka op. 85; 4. *L'incognita*, mazurka op. 86; 5. *La seducente*, schottisch op. 87; 6. *Una stretta di mano*, quadriglia op. 88; 7. *Eolo*, galop op. 89); *Voluttà invernali*. Album da ballo (1. *Foglie di rosa*, valzer op. 99; 2. *Arianna*, polka op. 100; 3. *Celestina*, mazurka op. 101; 4. *Najade*, schottisch op. 102; 5. *Baldoria*, galop op. 103; 6. *Galanteria*, quadriglia op. 104); *Festa nazionale* (1. *Marcia* op. 108; 2. *Polka* op. 109; 3. *Galop* op. 110); *Fiori d'inverno*. Album (1. *Profumi del ballo*, valzer op. 115; 2. *Senza titolo*, polka op. 116; 3. *La zingara*, polka op. 117; 4. *La capricciosa*, mazurka op. 118; 5. *Con lei!*, mazurka op. 119; 6. *Chi mi vuole?*, schottisch op. 120; 7. *Dame e cavalieri*, quadriglia op. 121; 8. *L'entusiasta*, galop); *Il primo esperimento*, polka op. 128; *Il progresso*, mazurka op. 129; *Speranze ed illusioni*. Album (1. *L'arte di piacere*, valzer op. 135; 2. *Momenti deliziosi*, valzer op. 136; 3. *L'astuta*, polka op. 137; 4. *Note d'amore*, mazurka op. 138; 5. *Tocca e sana*, schottisch op. 139; 6. *Sull'ali del vento*, galop op 140; 7. *Insidie galanti*, quadriglia op. 141); *Taccuino del carnevale*. Album (1. *Fotografie del ballo*, valzer op. 155; 2. *Biglietto di visita*, polka op. 156; 3. *Rebus*, mazurka op. 157; 4. *Fior di speranza*, schottisch op. 158; 5. *Il messo d'amore* galop op. 159; 6. *Scene del giorno*, quadriglia op. 160); *Il carnevale di Venezia*. Album da ballo (1. *San Marco*, valzer op. 165; 2. *Ponte dei sospiri*, polka op. 166; 3. *Ponte di Rialto*, mazurka op. 167; 4. *Procuratie*, polka op. 168; 5. *Riva degli schiavoni*, galop op. 169).
Sala	*Danze* (1. *Melodie festose*, valzer op. 17; 2. *Mazurka della contessa Eugenia Litta* op. 18; 3. *Tutto brio*, polka op. 19; 4. *L'eccentrica*, polka op. 20; 5. *I poseurs*, quadriglia op. 21; 6. *Cravatte bianche*, galop op. 22; 7. *Verrai?...*, schottisch op. 23); *Ricordi di San Maurizio*. Danze (1. *Un saluto all'Engadina*, valzer op. 29; 2. *Spleen*, mazurka op. 30; 3. *Gli acrobati*, galop op. 31; 4. *Il giullare*, polka op. 32); *Danze del carnevale* (1. *Pillole musicali*, valzer op. 36; 2. *Bilboquet*, polka op. 37; 3. *Alpina*, mazurka op. 38; 4. *Pioggia di stelle*, quadriglia op. 39; 5. *Pagliaccio*, galop op. 40); *Danze del carnevale* (1. *Che*

	dea!, polka op. 45; 2. *Patita*, valzer op. 46; 3. *Vevahlia!*, quadriglia op. 47; 4. *Olj-Bay*, mazurka op. 48; 5. *Tentazioni*, galop op. 49); *Danze* (1. *Perché?*, valzer op. 56; 2. *Meditazione*, mazurka op. 57; 3. *Polka dei campanelli* op. 58; 4. *A fior di labbra*, mazurka op. 59; 5. *Dolce far niente!*, galop op. 60).
Saladino	*Gina*, polka di concerto op. 44; *Amalia*, polka di concerto; *Rimembranze d'amore*, mazurka op. 22; *4 Mazurkas*.
Samengo	*La danse des géans*, caprice-mazurka op. 3; *Il diavolo color di rosa*, mazurka op. 5 n. 3.
San-Fiorenzo	*La spiaggia di san Nazaro*; *I pagliacci*, valzer brillante.
Serponti	*Album di danze* (1. *Dolci chimere*, valzer op. 19; 2. *Giunchiglia*, mazurka op. 20; 3. *Farfallino*, polka op. 21; 4. *Onda melodica*, mazurka op. 22); *Album di danze* (1. *Facezie*, valzer; 2. *Stella cadente*pk; 3. *Solco di remo*, mazurka; 4. *Scacco matto*, polka; 5. *Capogiro*, galop).
Serrao	*2 Mazurke melodiche*; *2ª Mazurka di concerto*; *Isaura*, tempo di mazurka; *Valzer brillante*.
Simonetti	*Ballo!... e posso lasciare il pianto?*, piccola polka di concerto op. 4.
Tizzani	*Polka-Studio* op. 7; *La vittoriosa*, mazurka di bravura op. 18.
Triccoli	*Il grillo*, valzer caratteristico.

PEZZI CARATTERISTICI

Nel catalogo Ricordi i pezzi brevi sono significativamente inclusi in un capitolo dal titolo *Fantasie, trascrizioni, ecc.* che, assieme alla prevalente quantità di brani derivati da temi d'opera di cui si è già parlato, comprende (sottinteso nell'abbreviazione ecc.) un elevato numero di: ballate, barcarole, berceuse, bozzetti, capricci, fantasie, improvvisi, momenti musicali, notturni, pagine d'album, rimembranze, romanze senza parole, scherzi.

Ma oltre a queste forme semplici, che si raggruppano di norma sotto la dicitura pezzi caratteristici, la sezione del catalogo ingloba anche forme più complesse come sonate, variazioni, toccate, mentre vi sono invece esclusi studi, esercizi,

preludi e fughe ai quali viene dedicato un breve capitolo apposito, vicino ai metodi per pianoforte.

Questa collocazione marginale dei pezzi brevi (che si ritrova anche nella successiva edizione del Catalogo, di una ventina d'anni dopo) denota una certa ambivalenza da parte dell'editore Ricordi, che da un lato sostiene e diffonde in vari modi la musica strumentale, dall'altro non si svincola da una concezione che pone le forme originali in posizione secondaria rispetto ai brani di derivazione operistica.

Tuttavia lo spazio editoriale dedicato ai pezzi caratteristici è significativo, e benché si tratti in larga parte di brani di poche o pochissime pagine, il numero dei compositori coinvolti e dei brani pubblicati sembra indicare un'alta frequentazione di questa scelta formale da parte dei pianisti dell'epoca.

Emerge fra tutti la figura di Golinelli che dà vita a una ricca produzione di pezzi caratteristici che sembrano svolgere la funzione di diario intimo in cui riversare le proprie riflessioni poetiche interiori. Contrariamente a quanto accade nei suoi preludi, il compositore bolognese riguardo alle composizioni brevi (fra cui varie miniature) non sembra attratto dall'organizzazione in ampi cicli di tipo schumanniano e lascia molti titoli isolati, ognuno con un suo numero d'opera. Unica eccezione a questa impostazione è la raccolta *Dolori ed allegrezze*, composta di due libri di dieci brani ciascuno.

Le immagini care al compositore sono legate prevalentemente all'amore e alla natura, ed esprimono un'ingenua adesione a un'estetica bozzettistica malinconica e sognante, con qualche vago sentore d'Arcadia. Fra le forme preferite vi è la melodia, piccolo componimento in forma semplice molto in voga all'epoca, corrispondente italiano della mendelssohniana romanza senza parole.

Il Golinelli dei primi anni Sessanta ama scritture semplici e chiare, linee castigate e pensieri delicati, ai quali alterna momenti di impeto più appassionato; così suona ad esempio *Amore innocente*, mentre l'antitetico *Speranze deluse* risulta ansioso e fremente e richiama piuttosto certo Chopin. *Villanella* è un

pezzo bucolico con begli effetti ottenuti grazie al richiamo di canti pastorali, e *Pensiero divoto* mostra l'aspetto religioso del musicista, che sembra abbandonarsi ad una pura preghiera attraverso una cantilena pacata e scorrevole.

La raccolta *Dolori e allegrezze*, pubblicata nel 1870, mostra un senso armonico e saggiamente proporzionato della struttura, ed oscilla fra i poli opposti della gioia e del dolore che rimandano fatalmente alle figure schumanniane di Eusebio e Florestano. Golinelli realizza il soggetto di ciascun pezzo con lucidità ed efficacia mirabili, e mostra di possedere una ricchezza lessicale ed espressiva ragguardevole: la prima mazurka, *Ab Jove prncipium*, rivela ancora una volta il lato religioso e severo del compositore, mentre al contrario *Valzer* è brioso e leggiadro, e *Nero e bianco* contrappone al momento lugubre iniziale e conclusivo un episodio centrale gaio in tempo di mazurka. Colpisce in particolare, di questi pezzi, la fattura di *Un raggio di luce*, definito dalla stampa dell'epoca «un vero capolavoro di grazia, d'ispirazione, di condotta, così bello che non si finirebbe mai di leggerlo e rileggerlo, udirlo e riudirlo».[24] E ottimamente riusciti appaiono anche i quattro pezzi *Infausto annunzio*, *Marcia funebre*, *Solo!* e *Consolazione*, che formano un piccolo ciclo drammatico e che suscitano l'entusiasmo del collega pianista e compositore Edoardo Perelli, che così scrive sulla *Gazzetta musicale di Milano*:

> Golinelli, e con lui la musica italiana, non poteva trovare accenti più toccanti e patetici. Il canto in Re della *Marcia funebre* basterebbe a fare il nome d'un compositore. Né basta: nel *Solo*, la musica raggiunge la potenza della disperazione. Golinelli è qui sublime. La *Consolazione* sembra essere cosa tutta spirituale e religiosa: la preghiera, in una melodia soave ed armoniosissima è tutta celestiale; essa si svolge poi grandiosamente con tutto il corredo del meccanismo pianistico.
> Golinelli in queste ultime quattro composizioni fu poeta. Delle emozioni provate

[24] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 16, 17.4.1870, p. 130 (dal quotidiano *La Perseveranza*).

nel leggerle, noi pubblicamente lo ringraziamo.[25]

Frasi larghe ed eloquenti, ricchezza armonica, modulazioni raffinate, scrittura ed espressione ben definite sono le caratteristiche principali di questa fortunata raccolta che esce nell'anno in cui il musicista lascia l'insegnamento al Liceo musicale di Bologna e si ritira a vita appartata nella sua casa di campagna, continuando però a dedicarsi alla composizione.

Secondo Rattalino la tarda produzione di Golinelli consiste in «decine e decine di pezzi [...] di tranquilla e stanca maniera».[26] Egli quindi non rinnova l'importante contributo che aveva dato nei suoi primi anni compositivi allo sviluppo del pianoforte con un significativo avvicinamento alle forme complesse e alla musica non descrittiva, riscontrabile per esempio nelle cinque sonate, nei preludi e negli studi. A celebrare comunque il suo pregevole ruolo nella cultura musicale italiana casa Ricordi gli dedica un'ampia raccolta di sue composizioni con ben quattro volumi dell'antologia *L'arte antica e moderna*.

Tra i pezzi caratteristici dei compositori italiani del periodo preso in considerazione è frequente la produzione di romanze senza parole. Certamente è la diffusione europea delle *Romanze senza parole* di Mendelssohn, a stimolare anche nei nostri musicisti il desiderio di affrontare questo genere cantabile ed espressivo, che sembra molto vicino alla sensibilità italiana per senso melodico e vocalità. Le omonime composizioni degli anni Quaranta e Cinquanta di Carlo Andrea Gambini, Angelo Tessarin, Salvatore Pappalardo, Theodor Döhler, Stanislao Favi, e Achille Pistilli, sono il segnale di una precoce adesione al genere anche in epoca pre-unitaria, mentre nei primi anni Sessanta troviamo Costantino Palumbo e Giuseppe Romano. Quest'ultimo assegna a ciascuno dei suoi pezzi un esplicito titolo oleografico: *La prece* op. 32; *Souvenir de Naples* op. 48; *Souvenir de Portici* op. 49; *Souvenir de Pausillipe* op. 57.

[25] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 23, 5.6.1870 p. 187, firmato Edwart.

[26] P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, p. 249.

Un anno dopo l'uscita dell'edizione Ricordi delle raccolte di Mendelssohn, del 1864, Andreoli compone e pubblica otto composizioni con il medesimo titolo in francese (*Quatre romances sans paroles* op. 16 e altrettante op. 17), in cui emergono chiari ed «eletti debiti stilistici che da Mendelssohn a Schubert vanno a Chopin e Liszt».[27] Nel 1866 il pianista è il più pronto fra i colleghi italiani ad accogliere l'opportunità, data dal concorso indetto dalla Società del quartetto di Milano, per la composizione di *Sei romanze senza parole*. Andreoli si qualifica al secondo posto (il primo non viene assegnato) e ottiene, assieme a Edoardo Perelli che consegue una menzione d'onore, la pubblicazione dei brani premiati a cura dell'editore Lucca di Milano.

I titoli dei pezzi di Perelli, pubblicati come *Romanze senza parole* op. 19, danno la misura di una poetica che fa del pezzo breve il luogo della confessione intima e spontanea, tipica del pianismo descrittivo e malinconico che si va diffondendo nel secondo Ottocento in Italia, e di cui Perelli è fra i primi testimoni: 1. *Solo!*; 2. *Idillio*; 3. *La pazza*; 4. *Confidenza*; 5. *Canzone del tropico*; 6. *In una chiesa*. Si trovano ben assortiti in questi brani il momento sofferto e quello dell'enfasi amorosa, l'episodio curioso, il dato esotico e il raccoglimento spirituale, che rivelano come il microcosmo della romanza strumentale ambisca a un ampliamento degli orizzonti espressivi.

Più attento alla dimensione folcloristica è invece Tommaso Benvenuti, originale e versatile compositore veneto che in quegli anni scrive alcune *Romanze senza parole* di tipo descrittivo di cui una, ispirata a Venezia, s'intitola *In gondola.* Un'altra sua composizione, *Ritorno*, viene distribuita con la *Gazzetta musicale di Milano* nel marzo del 1868, e ritenuta un «inatteso regalo» di un compositore che, mal sopportando le critiche, dichiara più volte di voler abbandonare la musica.[28] Un paio d'anni dopo Benvenuti compone un'altra romanza senza parole, *Nelle nuvole*, brano appassionato che rivela una

[27] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 474.

[28] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 13, 28.3.1869, p. 105.

personalità spiccata e indipendente, ribelle alle norme formali, che disdegna impostando una ripresa del tema sulla sopratonica anziché sul quinto o sul terzo grado e creando un effetto un po' brusco anche nel ritorno alla tonica.

L'espediente è indice di quell'inquietudine e quella insofferenza tipica della scapigliatura milanese degli anni Sessanta, che trova inatteso sbocco anche nelle pagine pianistiche degli autori minori, e che porta però, nel caso di Benvenuti, all'isolamento dell'artista da un mondo musicale che non lo comprende. La generosa recensione che il periodico milanese dedica alla composizione nella rubrica *Bibliografia*, rivela aspetti di stravaganza di carattere decisamente singolari:

> Il Benvenuti era una volta un artista ed assai promettente. Ove il bisogno l'avesse spinto, avrebbe certamente sopportato con maggior rassegnazione i molti dolori che costano i primordi della carriera artistica. Dotato invece di largo censo, trovò più gradito di darsi alle cacce, ai viaggi, alla società, passando dall'idealismo artistico, al positivismo di chi guarda il listino dei corsi della borsa. E fu vero peccato!
>
> A quando a quando, forse una volta all'anno, come fosse una vera pazzia, egli riempie però ancora mezzo foglio di carta rigata a cinque righi: gli è quando possiamo annunziare una romanza senza parole di Benvenuti. Questa – *Nelle nuvole* – è un'appassionata composizione, non certo alle nuvole indirizzata, poiché v'è chiara e calda la melodia, degnamente vestita di un fare armonico elegantissimo.[29]

Altri autori che si dedicano allo stesso genere verso la metà degli anni Sessanta sono Coop, Cunio, De Meglio, Filippi (con la sua *Romanza drammatica senza parole* op. 8), Marco Sala, Sangalli, e Nicolò Celega, la cui seconda *Romanza senza parole* in La bemolle op. 140, premiata dalla *Gazzetta musicale di Milano*, viene data in omaggio agli «associati di prima categoria» il 21 giugno 1868.[30] La stessa cosa accade un mese dopo a Gaetano Pallini con la romanza

[29] *Gazzetta musicale di Milano*, XXV, n. 26, 26.6.1870, pp. 208-209, firmato Edwart.

[30] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 25, 21.6.1868, p. 193.

senza parole *La tristezza*, premiata e distribuita il 19 luglio 1868[31] e a Guido Papini, al quale il 28 novembre 1869, in occasione della distribuzione con la *Gazzetta*, viene anche riservata una recensione che solleva alcuni temi interessanti relativi all'atteggiamento della critica nei confronti delle nuove generazioni di compositori; Papini all'epoca ha ventidue anni.

> La critica musicale in Italia va facendosi da qualche tempo miscredente. Mentre i nostri giovani maestri spiegano il volo ogni dì meglio verso le regioni pure e spirituali dell'arte, la critica non sa o non vuol seguirli; e mentre essi rivelano la parola di esseri non umani, a lei basta constatare se le regole dell'armonia e del contrappunto furono osservate, se la condotta del pezzo è conforme alle tradizioni, se l'autore modulò o meno, nei toni relativi; e via di questo passo. Ebbene, la *Romanza senza parole* di Guido Papini ha tutti questi pregi: melodia regolarissima, armonia correttissima, transizioni ben condotte, conoscenza dello strumento. Ma con ciò è egli detto tutto veramente su di codesta creazione? La critica deve proprio rimanersi lì? La musica strumentale non sarebbe dunque che un ingegnoso gioco di colori musicali? Né vorrebbe ella altro significare? Noi crediamo che tale sistema di critica, che vorrebbe esser nuovo, sia invece troppo vecchio. Noi crediamo che la mente dell'autore di genio non si vale delle corrette combinazioni dei suoni se non quale mezzo ad esprimere un alto concetto: e noi crediamo quindi che missione del critico sia quella appunto di rivelare e tradurre il concetto stesso.
>
> Il Papini parla suoni inspirati rivolgendoli *alla sua stella*: né v'è chi non senta che per l'appunto quei suoni parlano; e che queste parole s'accompagnano ad un tesoro di affetti, ora mesti e calmi, ora potenti e tumultuosi.[32]

Anche la recensione della *Piccola romanza senza parole* composta da Francesco Sangalli e premiata dalla rivista milanese nel maggio del 1869, rivela temi di grande attualità all'epoca, come la necessità di valorizzare i compositori italiani e di sostenerli con una critica serena e non viziata da una preventiva sfiducia verso le doti nazionali, evidentemente piuttosto diffusa.

---

[31] Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XXIII, n. 29, 19.7.1868, p. 232.

[32] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 48, 28.11.1869, p. 418.

> Questi *Premi*, queste periodiche pubblicazioni della *Gazzetta Musicale*, hanno, ci sia lecito il notarlo, tra non poche altre, un'importanza che non può sfuggire ai buoni ed imparziali cultori dell'arte. Vengono a provare una volta di più che valenti, seri, e numerosi compositori non mancano all'Italia. E di provarlo il bisogno esiste: poiché la gran taccia che ne si appone è quella che il genio musicale della nuova generazione italiana va spegnendosi ogni dì più. Né soltanto ce lo ricantano ad ogni poco i critici stranieri, lo facciano essi per ignoranza o mala fede: ma lo si ricanta, e lo si piange con lagrime da coccodrillo qui da noi, ad ogni ora, ad ogni minuto. [...] Il cuore da cui sgorga una melodia così serena, distinta ed originale, qual è quella che informa la *piccola Romanza* dell'egregio pianista, è cuore d'artista, cuore che batte della migliore poesia musicale.[33]

Una variante del genere compositivo si trova in alcuni brani (non inclusi nel Catalogo Ricordi) in cui il dato espressivo più intimo e sofferto emerge con maggiore evidenza. La *Storia di un amore infelice* op. 33 del pianista bolognese Adolfo Crescentini, pubblicata dall'editore Luigi Trebbi di Bologna nel 1872, è una raccolta di quattro romanze senza parole, ciascuna con un proprio titolo: 1. *Affetto corrisposto*; 2. *Desolazione*; 3. *Tradita!*; 4. *Al cimitero…*; i quattro momenti sembrano percorrere un itinerario drammatico molto simile a quello degli ultimi quattro pezzi della raccolta *Dolori e allegrezze* di Golinelli.

Rientrano poi nei pezzi caratteristici anche alcune idee di Cesare San-Fiorenzo, che cerca soluzioni formali nuove in programmi extramusicali ambiziosi come le *Illustrazioni alla Commedia di Dante* per pianoforte a quattro mani e in altri titoli fantasiosi. Nel 1867 Ricordi pubblica tre composizioni di San-Fiorenzo: *Fior di Miosotide*, notturno malinconico; *L'onda tranquilla*, follia pianistica; *Sogno delle Silfidi*, idea capricciosa. Sono pezzi che consentono di ottenere un buon effetto pianistico senza presentare difficoltà di rilievo, e che quindi si aprono a un mercato piuttosto vasto.

Sono frequenti anche le melodie di genere mitologico, per esempio quelle di Rossaro ispirate al mito di Orfeo che rivelano un forte legame con una

[33] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 21, 23.5.1869, p. 184.

dimensione drammatica. Le quattro composizioni seguono fedelmente un'epigrafe programmatica che recita:

> Ei sulla riva
> Sette giorni si giacque senza cibo,
> sol di duolo pascendosi e di pianto.
> E per l'Erminia
> Non si destò finché garrir gli augelli
> Non sentì lieta, e salutar gli albori…

Seguendo questa traccia Rossaro compone in modo molto lineare ma con effetti commoventi, descrivendo sulla tastiera il singhiozzo del poeta disperato che piange la perdita della sua Euridice.

Sempre nella categoria delle melodie citiamo: Antonio Luigi Ernesto Coop con *Seduttrice*, che la *Gazzetta musicale di Milano* del 9 febbraio1868 dà in omaggio ai suoi associati, e anche Andreoli che riceve invece un premio, sempre dalla *Gazzetta Musicale di Milano,* per il suo *Pensiero melodico*.[34]

Ancora sono date in omaggio agli associati, in due differenti occasioni, le melodie per pianoforte di Michele Saladino: *La nostalgia*, in cui il compositore palermitano «smarrisce la sua acerbezza in mezzo ai profumi delicati e soavi della melodia italiana»,[35]in omaggio con la G*azzetta* del 3 giugno, e *Amare lacrime*, con la *Gazzetta* del 29 settembre 1869, che ottiene anche un positivo commento critico.

> Oltre al profondo sentimento che è rivelato da queste *Amare lagrime* del prof. Saladino, è degnissima di nota la fattura seria e peregrina del pezzo. Tutto vi è originale: melodia, armonia, modulazione, condotta. Né l'originalità però degenera in ricercatezza capricciosa o sistematica, in eccentricità di progetto, in una sfrenata

[34] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 26, 27.6. 1869, p. 228.

[35] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 9, 3.3.1869, p. 71.

passione di quel *nuovo* che il bello posterga e calpesta.[36]

Fra le composizioni per pianoforte inquadrabili nei pezzi caratteristici ci sono le *Fantasticherie* di Giovanni Rinaldi, sei pezzi brevi intitolati *Bozzetto campestre* che evocano scenari naturalistici; secondo il critico della *Gazzetta musicale di Milano* il lavoro rievoca la dantesca «selva selvaggia ed aspra e forte», per il colore cupo e per la struttura a episodi slegati fra di loro che danno l'impressione di un paesaggio incolto e inospitale. Altra sensazione suscita il *Mormorio del rivo*, costituito da una melodia pacata alla mano sinistra sostenuta da uno scorrere di biscrome alla destra, quasi a modo di studio. Attinente al tema è anche la costruzione della *Gondoliera* con la sua dondolante alternanza fra il modo maggiore e il modo minore della tonalità di Fa. Le asimmetrie ritmiche del brano *Ad un fiore!* rendono invece l'incedere ritmico quasi zoppicante, con una sensazione di sfasamento sull'attacco della frase in levare. Infine la *Novelletta* è delicata ed espressiva e ben disegnata musicalmente. L'insieme organico e strutturato del piccolo ciclo si rifà certamente alla poetica musicale di Schumann.

> Dal lato pianistico queste *Fantasticherie* non possono essere fatte meglio; vi è assai finezza di gusto, correttezza somma e quel gran pregio infine d'essere appropriate allo strumento. Rivelano del resto le tradizioni di quelle esecuzioni quiete ed accuratissime di cui fu maestro il Pollini, tradizioni delle quali il Rinaldi si imbevve alla scuola dell'Angeleri, e che speriamo non andranno perdute.[37]

A corredo del commento espresso sulle forme più praticate negli anni post-unitari fra i pezzi caratteristici, trascriviamo di seguito, come già fatto per le danze e i ballabili, un elenco di compositori e brani per pianoforte estrapolato dal *Catalogo delle pubblicazioni del regio stabilimento Ricordi* del 1875, a cui aggiungiamo anche, della stessa provenienza, gli estratti delle sezioni *Studi, esercizi, preludi e fughe*, e i titoli di musica di ispirazione popolare.

[36] *Gazzetta musicale di Milano*, XXIV, n. 39, 26.9.1869, p. 337.

[37] *Gazzetta musicale di Milano*, anno XXVI, n. 35, 27.8.1871, p. 295.

Estratto dal *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* del 1875.

Albanesi L.	*Giorni felici!*, melodia in forma di notturno; *Il canto del mietitore*, ballata originale; *La forosetta*; *La notte serena*, melodia elegante op. 83; *Lo scoglio di Frisio*, barcarola sentimentale; *Serenata in gondola*, studio melodico in forma di barcarola.
Andreoli	*Piéces caractéristique* op. 23; *Tarantelle* op. 24 n. 1; *Rêverie* op. 25 n . 1; *Polonaise* op. 25 n. 2; *Ricordanza*, pensiero melodico; *Quatre romances sans paroles* op. 16; *Quatre romances sans paroles* op. 17.
Baur	*Perché tradirmi!*; *Povero fiore*; *Un mio capriccio*; *In gondola*; *Nelle nuvole*; *Il ritorno*.
Benvenuti T.	*In gondola*; *Nelle nuvole*; *Il ritorno*.
Bertolino	*Fantasia*; *Le ombre del Tago*.
Bevignani	*Souviens-toi*, caprice-impromptu op. 21.
Billema C.	*Rêve de bonheur* op. 71.
Billema R.	*Etude-Caprice de salon* op. 17; *Les abeilles*, étude-caprice op. 41; *La noce du village*, caprice brillant op. 64; *Fleur d'espérance* op. 45; *Le chant de la fauvette*, caprice de salon op. 66; *Les harmonies de la mer* op. 35; *Zoora*, fantaisie arabe op. 59; *Rêverie* op. 18; *Sérénade italienne* op. 29; *Le ruisseau de perles* divertissement op. 34; *Souffle du printemps*, morceau de salon op. 39; *Le gazouillement des oiseaux* op. 48; *Une soirée sur l'eau*, morceau de salon op. 42; *Douce réponse*, morceau de salon op. 55; *Un jour de bohnnheur*, morceau de salon op. 72.
Bonoldi	*Souvenir de bonheur*, notturnino.
Canonica	*Andante sentimentale* op. 9; *Laura*.
Caporali	*Pensiero patetico*.
Caracciolo	*La mia stella*; *A lei*!; *Ma non ti scordar di me*, pensiero patetico; *Ma solitude*, mélodie-revêrie.
Catalano	*Flora*.
Celega	*Dolore*, Andante espressivo; *Romanze senza parole* op. 119, 138, 140.

Cerimele C.	*Lagrime di Venezia* op. 25; *Notturni* op. 6 e op. 8.
Cerimele M.	*Un bel momento* op. 111, pensiero melodico variato.
Cesi	*Tempo di mazurka*, capriccio op. 12; *Ricordanze*, valzer a capriccio; *Canto funebre*.
Coletti	*Notturno* op. 3.
Conti	*Alla gentile Toscana*, notturno; *Melodia* op. 1; *Melodia*; *Speranza e dolore*, melodia romantica.
Coop	*L'organetto*, capriccio op. 76; *La furbetta*, capriccio op. 100; *Angoscia*, grande capriccio di concerto op. 104; *Letizia*, capriccio op. 106; *Scherzo capriccioso* op. 107 n. 1; *La vezzosa*, capriccio elegante op. 108; *Il cogitabondo*, capriccio op. 115; *Mestizia ed Allegrezza*, capriccio valzer op. op. 116; *Seduttrice*, melodia capriccio op. 120; *La calma*, romanza op. 79; *Silfide*, romanza op. 103; *La sventurata*, romanza op. 121; *Notturno* op. 107 n. 2; *La zingarella*, scherzo op. 78; *Pensiere melodico* op. 77; *La speranza* op. 80; *Vivandiera*, allegretto brillante op. 111; *Affettuosa ilarità* op. 114.
Crescentini	*Per sempre addio!*, quasi mazurka op. 17.
Cricca	*Le melès*, nocturne.
Cunio	*Une fleur*, mélodie variée op .94; *Larghetto cantabile* opo. 103; *Ceres*, pensée op. 105; *Leila*, andantino grazioso op. 106; *Métilde*, pensée op. 110; *Ida*, pensée op. 120; *La séduisante*, morceau de salon op. 121; *Il canto delle baccanti*, pensiero caratteristico op. 129; *Inquietudine*, pensiero; *Speranza!*, pensiero caratteristico; *Adeline*, pensée; *Amore campestre*, canzone op. 127; *Lisia*, melodia op. 128; *La belle vendangeuse*, chanson; *Gioia e pianto*, improvviso op. 130.
Dacci	*Sempre a lei!*, pensiero intimo.
De Crescenzo	*C'est un ange*, divertissement de salon op. 2.
De Meglio	*Canto del gondoliero* op. 55; *Sulla riva di Sorrento*, canzone-barcarola op. 88; *La malinconia* op. 93; *Meditazione sulle rovine di Pompei* op. 92; *Primavera*, romanza op. 87; *Fantasmagoria*, scena boschereccia op. 94.
Del Corona	*L'addio*, romanza senza parole op. 26.

Drigo	*Notturno*.
Fanna	*Tre pezzi caratteristici* op. 42 (1. *Il desiderio*; 2. *La speranza*; 3. *La malinconia*).
Fasanotti	*Rimembranze* op. 108 (1. *Pensierino*, notturnino; 2. *Pace ai morti*, elegia; 3. *Elisa*, romanza); *Un momento solenne!*, canto nuziale; *Melodia*.
Ferraris F.	*Canto greco*, variazioni capricciose di concerto op. 67;*Serenata romantica* op. 68.
Filippi	*I sospiri*, melodia op. 11; *Barcarola*; *2ª Barcarola* op. 16; *Romanza drammatica senza parole* op. 8; *Rondino* op. 13; *Serenata fantastica* op. 15; *Scherzo* op. 18; *Pensiero elegiaco* op. 28; *Souvenir de Londres*, petit impromptu op. 44.
Fischetti	*Il mesto marinaro* op. 73; *La zingara e la ventura*, op. 75; *Rimembranza*, notturno op. 74; *Speranza* op. 71; *Ti sovvieni?*, melodia romantica op. 72.
Formichi	*Un fiorellin di prato*, notturnino op. 65; *Solo!*, notturnino op. 73; *I dolci sogni* op. 74.
Fumagalli D.	*Romanza* op. 142; *Caprice de dance*, morceau op. 143.
Fumagalli L.	*A une jeune fille!*, élégie op. 35; *Mignonette*, scherzo caratteristico op. 36; *Deux pensées fuggitive* op. 37; *Agitato* op. 38; *Pensée d'amour*, mélodie sentimentale op. 39; *La sua immagine*, melodia sentimentale op. 51*Pensiero sentimentale*; *Danza araba*, capriccio fantastico di concerto op. 52, *Mormorio del ruscello*, improvviso descrittivo op. 72; *Apparizione*, agitato fantastico op. 73.
Fumi	*Sotto l'ombra dei palmizi*, bozzetto caratteristico.
Furno	*Notturno*; *Tre melodie* (1. *Solitudine* op. 6; 2. *Mestizia* op. 7; 3. *Dolore* op. 8).
Geraci	*Dimmi se m'ami*, divertimento elegante; *T'amo sì!*...2° divertimento elegante op. 8; *L'eleganza*.
Giannini	*La ritrosa*, melodia caratteristica op. 91; *L'orfanella*, melodia op. 92; *L'esule*, visione op. 96; *Solitudine e disperazione*, bizzarria op. 101; *La rimembranza*, melodia op. 105; *Sulla tomba dell'egregio maestro Giuseppe Lillo*, rimembranza op. 167; *Un sogno all'Hotel Tasso*, pensiero caratteristico op. 202; *La contadina*, bizzarria op. 203; *2ª Tarantella* op. 179; *La semplicetta* op. 90; *Najade* op. 136; *Sulla spiaggia* op. 201; *Oldorica* op. 89; *La civettella*, capriccetto op. 95; *All'angioletto mio*, improvviso op. 207; *Ti rivedrò* op. 135; *Notturno-Improvviso* nn. 1 e 2 (op. 140 e op. 141).

Golinelli	*Scherzo*; *Amore innocente*, melodia op. 151; *Villanella*, ricordo campestre op. 152; *Speranze deluse* op. 153; *Pensiero divoto* op. 154; *Pensieri* op. 155 (1.*Riposo dell'innocenza*; 2. *Gioie perdute*; 3. *Future speranze*); *Le Forosette ed il pastore*, ballata op. 156; *Le Nozze montanine* op. 157; *Elegia* op. 159; *Saluto al mare* op. 162; *Fantasia lirica* op. 163; *Dolce colloquio*, melodia op. 165; *Ricordanze campestri*, fantasia op. 168; *Due canzoni* op. 169; *Uno sguardo al cielo*, preghiera op. 170; *Canto popolare* op. 171; *Idillio* op. 172; *T'amo*, melodia op. 173; *L'ho perduta*, melodia patetica op. 175; *Una nube fra il sereno* op. 176; *Pensieri intimi* op. 179; *Cuor gentile*, melodia op. 180; *L'appassionata* op. 181; *Scherzi e follie* op. 182; *Senza titolo!* op. 183; *Adieu a Cologne* op. 184; *Adieu a Geneve* op. 185; *L'ultima dimora*, marcia funebre e preghiera op. 187; *Dopo il lavoro*, villanella op. 188; *Mergellina*, grati ricordi op. 189; *Fantasietta* in Fa maggiore op. 192; *Amoroso rimprovero* op. 193; *Cara gioventù*, villanella op. 194; *Tutto è vanità* op. 195; *Deserto del cuore*, op. 196; *Gioia nel rivedersi* op. 197; *Fantasietta* in La op. 198; *Fantasietta* in Si op. 202; *La tenerezza*, melodia; *Dolori ed allegrezze* (Libro 1°: *Ab Jove principium*; *Mazurka sentimentale*; *Mazurka appassionata*; *Mazurka scherzosa*; *A te vicino!*; *Tempesta*; *Un raggio di luce*; *Novellette*; *Villanella*; *Ancora un Valz*. Libro 2°: *Marcia festiva*; *Ballata* in Si minore; *Ballata* in La minore; *Illusione*; *Nero e bianco*; *Furlana*; *Infausto annunzio*; *Marcia funebre*; *Solo!*; *Consolazione*).
Lanza E. jr.	*Un petit cadeau*, bluette; *Le matelot*; *La bergère des Apennins*, petite fantaisie; *Les regrets*.
Lanza L.	*Impressioni*; *La mia gondola*; *La visione*, melodia; *I sospiri*, melodia; *Dolce rimembranza*, pensiero.
Lanzilli	*Impromptu*; *Un dono alle Signorine*, melodia; *Un moment de tristesse*, melodia; *Le Zephir*, *Chant Melodique*, *La Stella*, canzone popolare.
Lillo	*Bluette musicale*; *Rimembranza soave*, melodia; *Mes loisirs*, fantaisie op. 11; *Scherzo*.
Longo G.	*Una domenica a Mergellina*; *Una memoria*.
Mancinelli	*Barcarola*; *Berceuse*.
Manfrin	*Un sospiro a Venezia*, pensiero patetico di concerto.

Martellini	*Capriccio-Valzer*.
Miceli	*Amiez moi!* (melodia), *Bolero, Sérénade, Déséspoir* (dai *Souvenir de Florence*); *Notturno*; *Sulle rive dell'Arno*; *Barcarola*; *Sur le lac* (dai *Souvenir de Florence*).
Nicolai	*La mesta danzatrice*.
Palloni	*La Tristezza*.
Palumbo	*2 Romanze senza parole op. 3; Danza di Gisla*, capriccio; *Fiorellino*, piccolo capriccio; *Le fate*; *Addio* op. 33; *Tre pensieri* op. 39 (*Corale*; *Agitato*; *Baccanale*); *Andante* op. 40; *Elegia* op. 41; *Dolce colloquio* op. 42; *Barzelletta* op. 43.
Papini	*Amour*, romance-nocturne; *A mon Etoile*, romance sans paroles.
Pendola	*Sulle Alpi*, scherzo pianistico op. 63 (da servire anche di studio).
Perelli	*Conforto*, improvviso-romanza; *Lamento*, romanza-improvviso; *Due melodie* op. 10 (1. *Speranza*; 2. *Quiete*); *A traverso i cieli*, melodia fantastica; *La danza della Willi*, melodia romantica; *Maria*, adagio (frammento di una cantata); *Chanson cubéenne*; *Serenata drammatica*.
Picconi	*L'addio*, melodia caratteristica op. 5.
Pirani	*Capriccio*.
Polacco-Carmi	*Sogno lusinghiero*.
Ponchielli	*T'amerò sempre*, melodia.
Ricordi	*Costanza*, melodia op. 90.
Rinaldi	*A lei!*, notturnino op. 45; *Con te!*, gondoliera; *Souvenir di Genova*; *Ad un fiore!* op. 26; *Novelletta* op. 27; *Bozzetto campestre* op. 29; *La cornamusa* op. 32; *La pifferata* op. 33; *Novelletta* op. 37; *Canzone marinaresca* op. 39; *Il lagno del pastore* op. 41; *Hop! Hop! o*p. 42; *Al torneo* op. 43; *Il ritorno dai campi* op. 44.
Romano	*Andante romantico*; *La prece* op. 32; *Souvenir de Naples* op. 48; *Souvenir de Portici* op. 49; *Souvenir de Pausillipe* op. 57; *Le combat des passions*, caprice caractéristique op. 46; *Une soirée de carnaval à Naples*, caprice caractérisstique op. 47; *Impromptu* op. 53.
Rossaro	*Orfeo (Non la vedrò più!)*, op. 28; *L'Angelus* op. 29; *Ancor la rivedro?* Op. 30; *Ultimo addio* op. 31; *Erminia* op. 32.

Rossi	*Barcarola* op. 3.
Sala M.	*Romanza senza parole* op. 34; *Fogli d'album* op. 65.
Saladino	*Il canto dei marinai*; *La stella dell'amore* op. 16; *Pianto e riso*, capriccio; *La nostalgia* op. 35; *Amare lacrime! o*p. 41.
Samengo	*Malinconia* op. 5 n. 2.
San-Fiorenzo	*Fior di Miosotide*, notturno malinconico; *Il pianto di una fanciulla*, scena romantica; *Scene caratteristiche* (1. *Fior di Maria*; 2. *Rigoletta*; 3. *Cecily)*; *Il moto perpetuo*, follia pianistica; *Il gemito dell'afflitta*, elegia sentimentale; *Il sempre vivo*, 2ª follia pianistica; *L'onda tranquilla*, 3ª follia pianistica; *Il sogno delle Silfidi*, idea capricciosa.
Sangalli	*Piccola romanza senza parole*.
Serpieri	*In morte del padre*, canto elegiaco op. 1; *A Silvia*, canzone d'amore op. 2; *Un pensiero a Venezia*, andantino op. 3.
Serrao	*Capriccio-Mazurka di concerto*; *Un addio*, improvviso; *Le campane*; *Elegia*; *Notturno-Barcarola*; *Tre melodie* (*Un sorriso*; *Una lagrima*; *Un bacio*); *Ginevra*.
Simonetti	*Ahi, più non torna!*, rimembranza-melodia op. 13; *Melodia* op. 5.
Siri	*L'addio a Malta*, romanza; *L'addio*, romanza e studio; *La corsa del beduino* op. 62; *La danzatrice egiziana* op. 81; *Un pensiero*; *Il pianto. Alla memoria di L. van Beethoven*, composizione; *Urania*, pensiero.
Stocco	*Idillio* op. 11.
Tizzani V.	*Rêverie* op. 6; *A Sorrento*; *Improvviso* op. 9; *La Silfide*, pensiero op. 10; *Héloïse*, pensée sentimentale op. 16; *Capriccio sopra canzoni napoletane* op. 19; *Fancifully*, capriccio di concerto originale; *L'armonioso* op. 21;
Triccoli G.	*Al chiaro di luna*, serenata op. 3; *Sotto il verone del castello*, melodia caratteristica *All'ombra d'un platano*.
Vannuccini L.	*Notturno* op. 7.
Varisco	*Al chiaro di luna* op. 106.
Vera	*Berceuse*.

MUSICA POPOLARE E TARANTELLE

Estratto dal *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* del 1875.

Billema R.	*L'etoile de Naples* op. 15.
Bortolini	*Canti nazionali della laguna*, Raccolta di sei canti popolari veneziani (trascrizioni dal canto e piano).
De Meglio	*La napoletana*, tarantella op. 89.
Filippi	*Tarantella* op. 9.
Fischetti	*Napoli!*, pezzo brillante su melodie popolari op. 44; *Santa Lucia*, canzone napoletana liberamente trascritta op. 61.
Geraci	*La discesa di Monte Pellegrino*, danza siciliana.
Giannini	*Tarantella* op. 106; *La napoletana*, fantasia sopra canzoni napoletane op. 150.
Lanza L.	*Tarantella*; *Posillipo.*
Palumbo	*Tarantella* op. 7; *Regata* op. 29;
Perelli	*Tarantella* op. 12.
Rossaro	*Siciliana* op. 36.
Samengo	*Scherzo* su due canzoni napoletane op. 5 n. 1.
Serpieri	*Ricordi popolari* (1. *Batte il tamburo*; 3. *Vado alla guerra*; 4. *Ritornerò*; 5. *Uno, due e tre*; 6. *Viva lo Rè*).
Serrao	*Mergellina*, tarantella.
Simonetti	*Lu mazzetto de sciure*, canzone napoletana, trascritta; *Delizie popolari* (1. *Mio povero core – Il pugnaletto*; 2. *Allora ed oggi – Dimmi na vota sì*; 3. *Non m'amava*; 4. *Lu passariello – La festa di Piedigrotta*; 5. *La rosa – Terè ca l'anne passano*; 6. *Il sogno*).
Siri	*Tarantella*.

STUDI ESERCIZI PRELUDI E FUGHE

Il catalogo Ricordi contiene una sezione di alcune pagine dedicata a studi, esercizi e preludi e fughe, situata dopo i metodi, fra pag. 248 e pag. 255, prima dell'ampio spazio occupato dalle fantasie e dalle trascrizioni. Inutile dire che per la maggior parte si tratta di autori stranieri, fra cui Czerny, Cramer, Diabelli, Moscheles, Rubinstein, Liszt e altri. Tuttavia si rileva anche un nucleo di autori italiani che allettati dal mercato editoriale legato alla didattica pianistica dedicano parte della loro attività compositiva agli studi e agli esercizi. Tale settore della loro produzione non si discosta però molto da quanto si è visto riguardo ai pezzi caratteristici, se non per la funzione di aiuto agli allievi a superare le difficoltà tecniche. Anche per i pezzi di formazione gli autori ricorrono, attraverso la commistione dei generi, a una dimensione descrittiva e naturalistica. Così Albanesi anziché comporre uno studio scrive una «bizzarria in forma di studio» e la intitola *La farfalla*; Rinaldi intitola un suo studio *Mormorio del rivo* e Cerimele attinge ad immagini arcadiche per il suo studio op. 84 intitolato *Il zeffiretto*. Anche il motivo sentimentale partecipa alla composizione di questo aspetto della produzione pianistica dell'epoca, come mostra lo studio melodico op. 93 di Giulio Ricordi intitolato *Sogno d'amore!*

Più legati a un dato puramente musicale sono i preludi, in particolare le raccolte come i *24 Preludi senza ottave* op. 177 di Golinelli o i *30 Preludi in tutti i modi maggiori e minori* op. 86 di Bonamici, ma non mancano le divagazioni intimistiche come nel *Preludio malinconico* op. 22 di Tofano.

Nella sezione dei preludi e fughe primeggia solitario il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, mentre fra gli italiani si nota l'adesione isolata di Palumbo con i *3 Preludi e fughe* (stile libero) op. 49, 50, 51. Il pianista napoletano aveva mostrato già nei suoi programmi di concerto una particolare affezione per le forme polifoniche di tipo bachiano, e contribuisce con queste composizioni a mantenere vivo l'interesse per un genere che a metà degli anni Settanta porterà al *Preludio e fuga* op. 6 di Sgambati che preannuncia, come nota Martinotti, il

Preludio, corale e fuga di Franck.[38]

Il pezzo di Sgambati, che non fu pubblicato da Ricordi, si configura come una lenta transizione dal modo minore al modo maggiore della tonalità di Mi bemolle, condotto a modo di *Fortspinnung* con spostamenti armonici che ricordano il primo preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. La regolarità dell'incedere viene però interrotta da un elemento motivico che imprime il suo profilo al tema iniziale per giungere alla luminosa ripresa conclusiva in modo maggiore. Nella fuga, a tre voci, Sgambati interpreta le sezioni successive all'esposizione come delle variazioni, utilizzando in modo particolare sequenze di note doppie e di accordi come delle singole voci polifoniche. Particolarmente suggestivo è l'innesto, a circa metà del brano, dell'inno a San Giovanni, «Ut queant laxis», armonizzato con ampi accordi arpeggiati, che portano al sonoro finale in cui il soggetto della fuga e l'inno gregoriano si fondono in una conclusione gloriosa.

L'elaborazione contrappuntistica e l'ampia concezione del brano lo collocano fra i segnali più chiari dell'intento di riappropriazione delle grandi forme compositive che caratterizza il pianismo italiano post-unitario e di cui Sgambati è protagonista indiscusso.

Come per le sezioni precedenti, segue la tabella che contiene i pezzi di autori italiani presenti nella sezione *Studi, esercizi e preludi e fughe* del catalogo Ricordi.

Estratto dal *Catalogo delle pubblicazioni del Regio Stabilimento Ricordi* del 1875.

Albanesi	*La farfalla,* bizzarria originale in forma di studio op. 35.
Biscardi	*Le prime agilità*, dodici studietti per le piccole mani.
Bonamici	*30 Preludi in tutti i modi maggiori e minori* op. 86.

[38] Cfr. S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 437.

Cerimele	*Il zeffiretto* op. 84.
Conte	*18 Preludi nei toni maggiori e minori* op. 6.
Fischetti	*Degli elementi della musica e del solfeggio applicato al pianoforte*, ovvero *24 Esercizi pratici a 4 mani, racchiusi in cinque note*, op. 172.
Fumagalli D.	*La solitudine*, preludio op. 139.
Fumagalli L.	*Studio sopra un motivo di Giuliani* op. 42.
Giannini	*Preludi originali in tutti i modi maggiori e minori* op. 84; *La pioggia d'oro* op. 102; *L'irrequieto*, studietto op. 109; *Danzar sulle onde,* studio caratteristico) op. 137; *Gennetta*, studio-polka op. 204.
Golinelli	*Studio* op. 158; *Il buon umore*, studio scherzoso op. 166; *Ai giovani pianisti*, 24 preludi senza ottave op. 177.
Mattiozzi	*Romance-Etude*.
Palumbo	*3 Preludi e Fughe* (stile libero) op. 49, 50, 51.
Pistilli	*L'impetuoso* op. 157.
Ricordi	*Sogno d'amore!*, 6° studio melodico op. 93.
Rinaldi	*Il mormorio del rivo* op. 30.
Romano	*Il ruscello*, studio di concerto op. 56.
Siri	*Studio sopra un motivo dello Stabat Mater di Pergolesi*.
Tofano	*Preludio malinconico* op. 22.

SONATE

Verso la metà dell'Ottocento la diffusione europea delle forme classiche, e in particolare della sonata pianistica, si riflette in Italia nell'opera di Golinelli, che fra il 1844 e il 1859 ne scrive cinque: op. 30, op. 53, op. 54, op. 70 e op. 140. All'interno della sua attività creativa, che arriva ad abbracciare molti generi compositivi, il musicista bolognese mostra con queste opere l'intento ambizioso di «innestare [...] nella nostra tradizione l'acquisto della nuova e molteplice

cultura europea».[39] Le sonate di Golinelli mostrano una mano spigliata, un'abilità costruttiva sicura e una cantabilità spontanea; i modelli rimangono Schumann e Mendelssohn per cui, come nota Rattalino, il musicista si trova un po' in ritardo rispetto ai tempi dell'evoluzione della forma nel corso del secolo.

> Golinelli è stilisticamente vicino soprattutto a Mendelssohn, e quindi finisce per trovarsi su posizioni attardate rispetto a Liszt e a Brahms; può essere accostato a un mendelssohniano come Ferdinand Hiller, di cui era del resto amico personale, e, come Hiller, è compositore che sa rendere con tenue eleganza le complesse strutture sonatistiche. Le sua sonate sono dunque discorsivamente attraenti, ma nell'insieme il suo lavoro non supera i limiti della testimonianza di una sensibilità a problemi storici che un Brahms e un Liszt [...] affrontavano con una ben maggiore capacità di incidere nella storia.[40]

Qualche riga più avanti il musicologo ribadisce che «l'iniziativa di Golinelli non ha, praticamente, un seguito»,[41] stabilendo un dato di fatto che anche le nostre ricerche hanno dovuto riconoscere. Ciò è provocato da varie cause concatenate: la diminuzione del consumo privato delle sonate tipico della prima metà del secolo; un periodo di mancato interesse per questo genere; il passaggio a un più frequente utilizzo pubblico solo nei decenni successivi. La fase di transizione crea una temporanea assenza di mercato che porta molti compositori, anche fra i maggiori, ad allontanarsi dal genere del compositivo. Anche Golinelli negli ultimi quarant'anni della sua vita, pur avendo mantenuto viva la sua attività di compositore, non scriverà altre sonate ma dedicandosi esclusivamente a pezzi di carattere.

Nel 1889 la sua *Sonata* op. 70 in Mi minore – «più sorprendentemente modesta e non virtuosistica, ed appunto in ciò più organica e riuscita»[42] – sarà

[39] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 334.

[40] P. Rattalino, *La sonata romantica*, p. 183.

[41] *Ibidem*.

[42] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 334.

inserita nel diciannovesimo volume de *L'arte antica e moderna* (il terzo dedicatogli da Ricordi) e, in quell'occasione, a trentacinque anni dalla sua composizione, Eugenio Pirani ne metterà in evidenza i pregi nella presentazione ai lettori della *Gazzetta musicale di Milano*, definendola:

> composizione severa, di stile elevato, in quattro tempi, interessantissima tanto pel classico trattamento e sviluppo dei temi come per le ingegnose figurazioni e le novità di meccanismo che vi si incontrano[43]

Malgrado la disaffezione italiana al genere, fin dagli anni Sessanta si incontra qualche caso isolato come la *Sonate de salon pour piano á quatre main* op. 105 di Filippo Fasanotti, che malgrado l'esplicita destinazione salottiera si può considerare un segnale di curiosità per le forme complesse. Costruita con cura formale e ricercatezza melodica, la composizione viene pubblicata da Ricordi nel 1861 e guadagna un'ottima recensione dal critico Filippi, a cui è, peraltro, dedicata.

> Il signor Fasanotti pianista milanese fece una dedica alla sua *Sonata* a quattro mani che potrebbe far sospette di parzialità le nostre lodi, perché dettate dalla riconoscenza: ma indipendentemente da qualunque sentimento che leghi il critico all'autore, è forza riconoscere che in Italia da pianisti italiani è raro oggidì veder pubblicata una composizione per pianoforte così ricca di elevatezza, così commendevole per la fattura e la squisitezza della composizione. Di forme sostenute e tali che si potrebbero chiamar senza azzardo classiche, la *Sonata* del Fasanotti è di grandissimo effetto, piena di bei contrasti, appoggiata ad un efficace pensiero che il basso ripete con varie modulazioni. È lavoro il cui studio e lettura possono giovare efficacemente all'educazione meccanica e intellettuale degli artisti.[44]

L'unica sonata per pianoforte solo composta in epoca post-unitaria e inclusa nel catalogo Ricordi del 1875 è la *Sonata 'Appassionata'* in Re minore op.148 di

[43] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 7, 17.2.1889, p. 108, firmato Eugenio Pirani.

[44] *Gazzetta musicale di Milano*, XIX, n. 3, 3.2.1861, p. 20.

Giuseppe Unia, dedicata «all'amico Stefano Golinelli». Formatosi alla scuola tedesca di Hummel, Unia è pianista di corte del re d'Italia (in onore del quale compone la *Gran marcia per l'incoronazione di S. S. R. M. Vittorio Emanuele II a Re d'Italia*) ed è compositore esperto e produttivo, ma dedito principalmente al genere delle trascrizioni e fantasie su temi d'opera, oltre a ballabili, marce e *pièces de salon*. Composta di tre tempi (1. *Primo tempo*; 2. *Adagio e Minuetto*; 3. *Allegro agitato*), la *Sonata* di Unia non va oltre il livello di un ben riuscito esercizio di stile, ma è comunque un segnale di interesse non del tutto sopito per le forme classiche.

Per molti anni l'approccio al genere si verifica quindi in modo saltuario e da parte di compositori che non hanno la forza di imprimere alla loro scelta una portata che vada oltre l'evento isolato. Si dovrà dunque attendere il 1876, con la *Sonata* op. 34 di Martucci, perché il genere conosca nel nostro paese un primo risveglio significativo.

Vista l'esiguità di produzioni dei primi anni dell'unità d'Italia, e in considerazione del significato di questa forma nel processo di superamento del bozzettismo descrittivo, riportiamo i titoli di sonate di autori italiani minori incontrati nel corso della ricerca. Questa prima ricognizione non ha alcuna pretesa di completezza, ma suggerisce un tenue collegamento fra le sonate pre-unitarie ed il risveglio avvenuto nell'ultimo quarto di secolo, che, se avvalorato da ulteriori conferme, potrebbe identificare alcune linee di continuità.

Sette anni dopo l'*Appassionata* di Unia (evidente omaggio all'op. 57 di Beethoven che cominciava a circolare negli anni Sessanta), il compositore drammatico emiliano Achille Peri compone la sonata per pianoforte *Le mie veglie.* Il pezzo viene pubblicato da Canti intorno al 1870, e porta nel titolo l'indicazione *2ª Sonata*, circostanza che lascia supporre che ve ne sia anche una prima che però non abbiamo ancora reperito.

Nel 1874 il padovano Cesare Pollini, pianista stimato da Martucci e amico di Richard Strauss, compone una *Sonata* in Fa minore che rimane inedita e che è

attualmente conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Padova. Si tratta di una composizione giovanile che non ha alcuna storia esecutiva, sulla quale l'autore ritornerà verso la fine del secolo senza però arrivare a una pubblicazione.

Nell'ottobre del 1875 l'Istituto musicale di Firenze bandisce un concorso, voluto da Golinelli, per la composizione di una *Sonata-Fantasia* da eseguirsi nel maggio successivo in occasione delle cerimonie commemorative in onore di Bartolomeo Cristofori. Partecipano al concorso ventisette compositori, fra i quali vengono premiati, nell'ordine, i pezzi di Carlo Rossaro (in un solo tempo), Adolfo Crescentini e Luca Fumagalli.

Nel 1876 Ricordi pubblica la *Sonata* op. 34 di Martucci, dedicata «All'esimio pianista Alfonso Rendano» e costruita in quattro movimenti: *Allegro giusto*, *Scherzo*, *Andante*, *Allegro*. È la prima sonata pianistica di rilievo che compare sulle scene concertistiche da oltre un quarto di secolo e suscita subito una speciale considerazione.

> La *Sonata* è alla classica, in quattro tempi. È molto difficile, tanto per l'interpretazione come per l'arditezza e la complicazione dei passi. L'anno scorso la udii eseguire parecchie volte dall'autore, ed è non solamente un lavoro ispirato, ammirabile per la condotta, lo stile, l'arte degli sviluppi, ma anche per l'effetto.[45]

Gli studiosi martucciani avanzano alcune riserve sulla riuscita del lavoro, che secondo Fabio Fano «riuscì cosa decorosa [...] ma in complesso è ancora un tentativo, che egli stesso in seguito sconfessava»,[46] mentre per Folco Perrino

> nonostante queste giustificate riserve appare innegabile una coerenza formale e contenutistica: logica generante un'unità di pensiero rimarchevole, certo singolare nel panorama musicale del nostro Ottocento pianistico.[47]

La *Sonata* di Martucci si impone comunque nella produzione pianistica

[45] *Gazzetta musicale di Milano*, XXXIII, n. 11, 17.3.1878, p. 97, firmato Filippi.

[46] F. Fano, *Giuseppe Martucci*, Milano, Curci, 1950, p. 43.

[47] F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, vol. I, p. 207.

italiana come primo importante contatto con le forme compositive più elevate, e a nostro avviso presenta motivi di interesse in alcune scelte formali – come la fuga a quattro voci inserita nella sezione centrale del quarto movimento, per lo sviluppo polifonico del tema principale – e nel linguaggio armonico, che nel trattamento dei cromatismi e delle modulazioni si mostra a tratti originale.

L'alta considerazione della figura di Martucci nel panorama pianistico italiano porta un risveglio di interesse e a un incremento della produzione di sonate. Rossaro dopo *Arte e libertà: Sonata-Fantasia per pianoforte a Franz Liszt* che era risultata vincitrice del concorso di Firenze ne compone una seconda, al ritorno dal viaggio a Bayreuth del 1876 che scatena un'adesione appassionata al wagnerismo, intitolandola *A Riccardo Wagner*. Villanis dedica alcune pagine del suo libro *L'arte del pianoforte in Italia* alle due sonate di Rossaro, mettendo in risalto, della seconda,

> l'ampiezza della forma, il cromatismo del processo armonico, la ricerca forse tormentosa ma spesso felice del nuovo ed un religioso aborrimento da ogni volgarità.[48]

Questi caratteri, tipici dell'ultima maniera compositiva del musicista, testimoniano l'affermazione di un nuovo ruolo del compositore, impegnato nella ricerca di un'espressione artistica più elevata, e ormai lontano dalla produzione più leggera in uso nei decenni precedenti.

> E pregi uguali riappaiono nella *Sonata-Fantasia* dedicata al Liszt, in un sol tempo: opera postuma anch'essa, e forse perciò imperfetta a cagione di un finale melodrammatico che ne guasta la solenne e pura austerità: ma non meno degna di nota in questo periodo, come rivelazione di un sentire profondo in urto formidabile con la leggerezza che lo circondava.[49]

Le due composizioni vengono pubblicate nel 1878 dall'editore Lucca, ma

[48] L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte in Italia*, p. 206.

[49] *Ivi*, p. 208.

Rossaro non ha la fortuna di vederle a causa della sua morte prematura all'età di cinquantun anni.

A partire dagli anni Ottanta la produzione si intensifica e compaiono nuovi autori: Ricordi pubblica nel 1880 la *Sonata* in Re di Angelo Tessaro, musicista padovano dedito all'ingegneria e all'invenzione, e nel 1889 la *Sonata caratteristica* op. 16 di Giuseppe Enrico Marchisio; l'editore Lucca dà alle stampe nel 1884 la *Sonata Fantasia* del compositore milanese Giovanni Morganti; l'editore Trebbi di Bologna pubblica negli ultimi anni del Novecento la *Sonata fantasia* op.46 di Giuseppe Pozzetti.

Desta decisamente maggior interesse l'adesione al genere compositivo dei pianisti più affermati, come Busoni che a diciassette anni (nel 1883), compone una *Sonata* in Fa minore, e Westerhout, che nel 1884 scrive una *Sonata (di stile antico)* in La maggiore in quattro movimenti (1. Allegro non tanto, 2. Andante patetico, 3. Vivace) edita da Ricordi nel 1889.

> Il Niccolò van Westerhout è una specie di mago! Egli non ha che ad agitare la sua magica bacchetta, ordinandole di fare scaturire dal suo cervello una qualsiasi concezione musicale, e il suo cervello obbedisce immantinente alla volontà del magico bastoncino!
>
> Questa *Sonata di stile antico* è quanto mai può dirsi di indovinato. Abbiamo veduto parecchie imitazioni di tal genere, ma poche volte ci abbiamo trovato ciò che maggiormente ammirasi in questa: il carattere e la forma, senza alcun plagio nelle idee.[50]

Nel 1888 il musicista pugliese compone una seconda *Sonata* in Fa minore in quattro movimenti (1. Allegro patetico, 2. Cantilena, 3. Scherzo, 4. Finale) pubblicata nel 1890 da Ricordi.

Ci sono anche notizie di sonate pianistiche di compositori napoletani inserite nei programmi concertistici di quella città, come la *Sonata* di De Sena eseguita

[50] *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, n. 27, 7.7.1889, p. 439, tratto dalla *Gazzetta delle Puglie*.

nel 1889 e una *Sonata* op. 43 di Vincenzo Romaniello eseguita il 22 aprile 1894. Anche Luigi Romaniello scrive tre sonata per pianoforte: la *Sonata Fantasia* in Fa diesis maggiore del 1887, la *Sonata* in Mi minore del 1888 e la *Piccola sonata* del 1898.

Nel 1892 la Società del quartetto di Milano bandisce un concorso per la composizione di una «Sonata per pianoforte in quattro tempi in stile classico», che vede premiate la *Sonata* in Fa minore op. 92 di Edgardo Del Valle De Paz (pubblicata dall'editore Gambi di Firenze) e la *Sonata* in Re minore di Frugatta, entrambe eseguite nei successivi concerti della società.

Anche dall'Inghilterra giungono notizie di compositori italiani dediti al genere sonatistico: Carlo Albanesi, residente a Londra dal 1888, compone nel 1894 una *Sonata* in La minore che ottiene una recensione sulle colonne del *The Musical Times and Singing Class Circular*.

> *Sonata* for Pianoforte, in A flat. By Carlo Albanesi.
> After the hard things that have recently been written about the period of the sonata being past, it requires some courage and faith to publish a composition in this form. Signor Albanesi however, has the courage of his opinions, and doubtless many pianists will thank him for having thus given them expression. His *Sonata*, if somewhat lacking in depth of sentiment, is brightly conceived, melodious, and affords many opportunities for legitimate executive display.[51]

Fra gli allievi di Martucci si deve segnalare il padovano Guido Alberto Fano, che nel 1895 compone una *Sonata* in Mi maggiore in quattro movimenti (1. Allegro moderato; 2. Adagio, con intimo e profondo sentimento; 3. Presto; 4. Finale), pubblicata da Ricordi nel 1920 e apprezzata da Busoni che nel 1913 scriverà: «fra i più dotati ed interessanti compositori dell'età odierna, nomino Guido Alberto Fano, di cui fra molte altre cose emerge una *Sonata* per pianoforte

[51] *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 35, n. 620, 1.10.1894, p. 689, firmato Stanley Lucas.

di grande stile».[52]

Qualche anno dopo Alessandro Longo compone la sua prima *Sonata* op. 32 in quattro movimenti (1. Adagio – Allegro con fuoco; 2. Andante con variazioni; 3. Lento 4. Fugato (Allegro deciso), che lascia trasparire nitidamente, come evidenzia Maria Grazia Sità, «il modello e l'importanza delle sonate beethoveniane».[53] Longo continuerà a scrivere sonate per pianoforte anche nei primi anni del Novecento e ne pubblicherà sette con Kistner nel 1912; la produzione del musicista napoletano, che affinerà la scrittura perseguendo uno stile più personale, sancisce la riacquisizione del genere della sonata da parte del pianismo italiano.

[52] G. A. Fano, note autobiografiche manoscritte conservate presso l'Archivio Fano di Venezia.

[53] M. G. Sità, *Aspetti della produzione pianistica di Alessandro Longo*, in *Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 2001, pp. 401-417: 409.

III - UN'ANALISI

I DUE *STUDI DA CONCERTO* OP. 10 DI GIOVANNI SGAMBATI

Nel quarto volume dell'edizione italiana del *Gran metodo teorico-pratico per lo studio del pianoforte* compilato da Sigmund Lebert e Ludwig Stark, si trovano affiancati i due *Studi da concerto* op. 10 di Sgambati e i *Due Studi di Liszt Waldesrauschen* (*Mormorii della foresta*) e *Gnomenreigen* (*Ronda degli gnomi*). Il binomio Lebert & Stark, due didatti di Stoccarda, è diventato quasi sinonimo di apprendistato pianistico, essendo stato il loro uno dei metodi più diffusi e apprezzati; i brani di tipo didattico da inserire nell'ultima parte dedicata al perfezionamento, era stata da loro commissionata a diversi compositori.

I due studi di Liszt sono però molto anteriori a quelli di Sgambati, e sono infatti inclusi nell'edizione tedesca del metodo; la prima edizione denominata *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung* è datata 1858 ma Liszt fornirà i suoi pezzi qualche anno dopo, nel 1863, per la stampa del quarto volume. Assieme a Liszt figurano Heller, Henselt, Hiller, Kirchner, Krüger, Kullak, Lachner, Moscheles, Raff, Reinecke, Rheinberger, Rubinstein, Saint-Saëns. L'edizione italiana, pubblicata da Ricordi, è del 1880, e sostituisce molti brani di autori tedeschi con pezzi commissionati a compositori italiani: Bassani, Cesi, Golinelli, Martucci, Palumbo, Sangalli e Sgambati.

La vicinanza nel volume italiano dei quattro studi suggerisce una sorta di 'esercizio' analitico finalizzato a verificare nel dettaglio un'opinione che in campo musicologico si suol dare, con buone ragioni, per assodata: quella dell'influenza di Liszt su Sgambati. Per fare solo un esempio autorevole si può

citare Martinotti, che in un passo dedicato alla *Toccata* op. 18 di Sgambati, scrive:

> un moto perpetuo vivace e brillante che traduce […] pianisticamente risorse orchestrali secondo una tecnica ardua ed una pienezza di sonorità che si rivela sicuro retaggio lisztiano. A questo carattere […] si collega la provincia più didattica dei due *Studi da concerto* op. 10.[1]

Il retaggio lisztiano è noto e manifesto, ed è legato al fatto che Liszt, oltre ad essere un faro stilistico per quella generazione di musicisti italiani che scommette sul rilancio della musica strumentale nel secondo Ottocento, durante i suoi lunghi periodi di soggiorno a Roma iniziati dopo il 1860 conosce il ventenne Sgambati, scorge subito «nel giovane pianista romano l'elemento locale più valido per resuscitare in Italia l'interesse per la musica classica»,[2] lo prende nella sua scuola romana di pianoforte e ne diviene poi amico.

Ci troviamo dunque in un ambito i cui contorni sembrano tracciati con chiarezza, ma di cui è opportuno verificare i dettagli, analizzando le singole composizioni e cercando di capire come e quanto i modelli non solo di Liszt, ma anche di Schumann, Mendelssohn, e Brahms agiscono sui nostri compositori, e tentare di ravvisare gli elementi che, al contrario, possano denotare il superamento di tali modelli ed eventuali caratteri di originalità.

Il primo studio, l'op. 10 n. 1 di Sgambati è in Re bemolle maggiore; la struttura si divide in tre parti e dal punto di vista del materiale musicale il brano si può considerare bitematico; c'è infatti una netta demarcazione fra un primo e un secondo tema, che vengono presentati in agogica diversa (*Tranquillo* il primo, *Sostenuto* il secondo), e anche in diversa tonalità (Re bemolle maggiore e Mi maggiore). La prima parte in verità potrebbe essere definita 'atematica', perché non si basa su un tema in senso ampio (o classico) o un motivo ben definito, ma

[1] S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, p. 437.

[2] *Ivi*, p. 433.

piuttosto su una ‘formula’ o figurazione, connotata ritmicamente, in cui le tre pulsazioni del 3/4 (percorse ininterrottamente da terzine di semicrome) sono organizzate in modo diverso per ciascuna frazione della battuta: sul primo quarto c’è un arpeggio discendente-ascendente, che scandisce l’armonia; sul secondo c’è un movimento per gradi congiunti di tre note ascendenti più tre discendenti, in controtempo (3 contro 2) con due semicrome sottostanti che si muovono sui gradi dell’accordo, e che formano quelle che vengono definite le ‘quinte dei corni’; sul terzo ci sono due accordi ribattuti, tre volte ciascuno, collocati di norma su due diverse posizioni della stessa triade.

La formula viene reiterata con leggeri spostamenti armonici a modo di *Fortspinnung*, muovendo lentamente il modello attraverso cambiamenti di modo, modulazioni transitorie tramite quinte o settime diminuite, e altro. Così è costruita tutta la prima parte del brano, composta di un’esposizione di undici battute, e di una ripetizione contenente già un primo sviluppo della durata complessiva di ventitré misure.

Mentre nell’esposizione (dalla battuta 1 alla battuta 11) l’armonia si mantiene nell’ambito della tonalità d’impianto, toccando soltanto i gradi fondamentali della scala (in particolare il I e il V, ma anche il IV, il II e il III), nella seconda sezione c’è uno sbilanciamento sul modo minore, con alterazioni cromatiche aggiunte progressivamente (Si doppio bemolle, Fa bemolle, Do bemolle, poi Re bequadro e La bequadro), che arricchiscono e intensificano l’armonia, via via più tesa e complessa, per tornare poi al punto di partenza, il Re bemolle maggiore,

nella chiusa eterea che riprende nel registro superacuto il motivo di tre note ascendenti e poi discendenti a gradi congiunti, rievocazione del Liszt della *Predicazione di San Francesco agli uccelli* e dei *Giochi d'acqua a Villa d'Este*.

Nella seconda parte il carattere musicale varia considerevolmente: innanzitutto c'è un cambio di tonalità con il passaggio repentino al Mi maggiore, inoltre emerge subito, ben delineato, un tema musicale dal carattere piuttosto sostenuto (*Sostenuto un poco* è l'indicazione agogica di questa sezione), fra il solenne e il sofferto. Questo tema, dapprima a figure puntate, poi a valori più lunghi ma con ritmo scandito, viene esposto dall'inizio alla fine con raddoppi su tre diverse ottave, con fare brahmsiano; la sua percezione è però confusa dal costante intervento di quella cellula melodica iniziale di tre semicrome ascendenti seguite da tre discendenti (qui spostata su più ottave), che finisce per essere il segno distintivo di tutta la parte centrale, se non di tutto il pezzo. Inserendosi fra le note del tema lo dilata rendendolo percepibile con un respiro assai lento.

La digressione a Mi maggiore dura tredici battute, dopodiché tornano i cinque bemolli in chiave, ma il baricentro armonico si colloca per alcune misure nella tonalità di La bemolle maggiore, presentata in secondo rivolto e confermata poco dopo in posizione fondamentale. Dopo alcune battute di collegamento con nuove figurazioni liquide nel registro acuto, si ripete il secondo tema, ricondotto alla tonalità principale di Re bemolle maggiore, quindi una terza minore sotto il tema 'centrale'. Il raddoppio in ottava nel registro grave (che richiama il modo

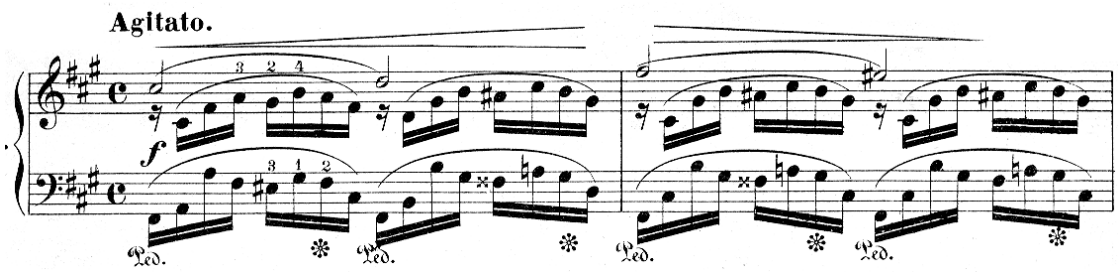
lisztiano di affidare i temi a una voce maschile) non è più inframmezzato ma sovrapposto a figurazioni plastiche e scorrevoli nel registro acuto, che insistono sempre sulla cellula iniziale (tre note ascendenti seguite da tre discendenti), sostenute dalle quinte dei corni, con sensibile effetto evocativo. In questa forma il secondo tema risulta più chiaramente percepibile nelle sue fattezze generali. L'episodio evolve verso un crescendo che sfocia nella ripresa dell'idea iniziale, riproposta in un unico breve episodio di dodici battute con una lieve variazione applicata agli accordi ribattuti della terza pulsazione, ed una breve cadenza conclusiva di due misure.

Si può notare qualche analogia fra questo studio e il primo dei due di Liszt, *Mormorii della foresta*: innanzitutto la tonalità principale, il Re bemolle maggiore, e il passaggio inatteso a Mi maggiore (non proprio una tonalità vicina) che in Liszt avviene dopo sole otto battute, per tornare a Re bemolle dopo altre sei e ancora a Mi maggiore dopo altre otto. Inoltre sembrano esserci delle affinità di un certo peso anche a livello di macrostruttura: come nota Rattalino, nel suo libro *Liszt o il giardino d'Armida*, «l'organizzazione tonale […] è basata su una progressione per terze maggiori ascendenti»,[3] schema schubertiano riportato da Liszt per la prima volta alle piccole forme. La digressione a Mi maggiore nello studio di Liszt non è strutturale ma transitoria, mentre invece per Sgambati segna il passaggio dalla prima alla seconda parte del brano; ma si può intravedere nello schema dell'op. 10 n. 1 un'attenzione, se non proprio alla suddivisione in parti uguali dell'ottava, quantomeno all'intervallo di terza (maggiore e minore): dopo il passaggio da Re bemolle a Mi maggiore c'è un moto di quarta diminuita ascendente (che enarmonicamente corrisponde a una terza maggiore) con una modulazione centrale al La bemolle maggiore su cui si crea una sorta di sospensione che dura sette battute e che poi risolve sul Re bemolle, per la ripetizione del secondo tema che si trova così ad essere una terza minore sotto la precedente esposizione.

[3] P. Rattalino, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EDT 1996, p. 98.

Ancora Rattalino rileva, riguardo a *Waldesrauschen* che «la forma è quella tipica dello studio classico (esposizione, sviluppo, riesposizione) ma le proporzioni sono singolari: ampia esposizione, breve sviluppo, sintetica riesposizione».[4] Lo schema dello studio di Sgambati può essere letto come ampia esposizione, nessuno sviluppo e brevissima ripresa, impianto che pare portare alle estreme conseguenze l'indirizzo formale impresso da Liszt.

Lo studio da concerto op. 10 n. 2 presenta caratteristiche alquanto diverse dal primo, potremmo forse dire complementari. Innanzitutto ci troviamo in un tempo *Agitato* e in tonalità di Fa diesis minore, in secondo luogo fa subito la sua comparsa un tema in valori lunghi (minime) alla parte acuta, accompagnato da un doppio arpeggio di semicrome rapidissime, eseguito da entrambe le mani. Il tema, per la sua cantabilità ed uniformità ritmica, non pare un tema pianistico, ma si direbbe piuttosto adatto alle arcate di un violino, e il fatto che la nota più grave di tutta la lunga frase sia proprio un sol sotto il rigo potrebbe forse avvalorare l'idea di una sottesa intenzionalità in tal senso.

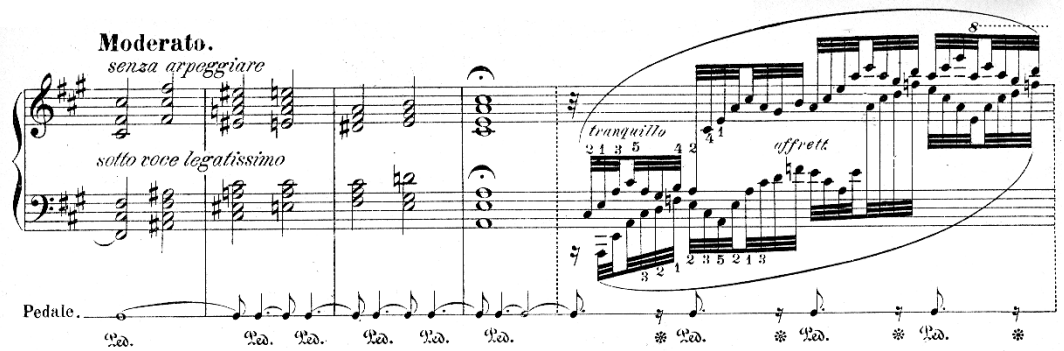


Delle otto battute di cui si compone la prima frase del tema, quattro fungono da antecedente e le altre quattro da conseguente; nell'antecedente le prime due disegnano una specie di arco che non supera l'intervallo di quarta, mentre la terza e la quarta misura, ripartendo dalla nota iniziale, ripropongono lo stesso tipo di arco arrivando a un intervallo di sesta che si va ad appoggiare un tono sotto, e cioè sul sol; nelle battute dalla n. 5 alla n. 8, cioè nel conseguente, la melodia

[4] P. Rattalino, *Liszt o il giardino d'Armida*, p. 98.

parte dal Fa diesis e scende a gradi congiunti e con molti cromatismi, di quasi un'ottava, andando a fermarsi sul Sol sopra il do centrale. Le otto battute successive registrano il passaggio al modo maggiore, e ripropongono la stessa aspirazione all'ascesa, con un moto ascendente che arriva a toccare, nelle prime quattro battute, l'ottava superiore della nota di partenza, e nelle altre quattro, anche la nona, ma sempre ritornando al punto di partenza; il ritmo si movimenta qui un po', essendo sempre più presenti valori di semiminima che animano aritmicamente l'andamento del tema. Le misure dalla n. 17 alla n. 24 ripetono esattamente le prime otto, mentre il lungo sviluppo che segue sposta (senza modulare) il baricentro armonico sulle tonalità di Re minore e di Fa minore, per poi tornare, attraverso una progressione di accordi di settima diminuita sulle altezze Sol diesis – Do diesis – Fa diesis – Si, al tono iniziale di Fa diesis, che però si presenta in modo maggiore. C'è dunque in questa ampia esposizione (costruita su tre sezioni di otto battute, di cui solo l'ultima è incompleta), un progressivo allargamento del raggio d'azione sonoro, associato a un sensibile incremento della tensione, fino all'arrivo al Fa diesis maggiore, quando il clima si acquieta nuovamente. Le frasi di questa sezione sono molto più regolari: l'esposizione del tema dura esattamente otto battute, il suo conseguente ne dura altre otto e così via. Quasi tutte le prime otto battute sono caratterizzate da un pedale sulla tonica (Fa diesis).

Punto di arrivo di questa prima parte agitata e movimentata, è un'oasi di quiete rappresentata da una melodia in valori lunghi esposta con le fattezze di un corale armonizzato, da eseguirsi «sotto voce legatissimo» e senza arpeggiare; fra una frase e l'altra ci sono delle rapide volate di biscrome, sempre in tempo tranquillo, gesto tipicamente lisztiano che tuttavia si ritrova frequentemente anche in Chopin.



La prima frase, di quattro battute, porta dal Fa diesis minore al La maggiore; la seconda, di quattro battute più un prolungamento di due, dal La maggiore si sposta sul Do diesis maggiore; la terza, nuovamente di quattro battute, dal Do diesis minore finisce sul Si maggiore; la quarta e ultima attraverso digradazioni cromatiche si sposta dal Si maggiore al La maggiore.

Lo sviluppo, se così si può definire, consiste nella variazione dell'accompagnamento della parte centrale del primo tema, qui affiancata a velocissimi arpeggi di biscrome, in tempo «meno agitato».

Punto di svolta, alla fine di questo episodio, è l'inatteso accordo di Re maggiore con la settima minore; questo si sposta, dopo arpeggi e accordi ribattuti, sul Si maggiore (un altro salto di terza minore), per poi finire, dopo una concitata serie di accordi ribattuti, sul Fa diesis maggiore questa volta liberatorio, con cambio di armatura di chiave e aggiunta di tre diesis ai tre già presenti.

C'è infine la ripresa del secondo tema, quello del corale, le cui note sono stavolta poste in vetta a sonorissimi accordi arpeggiati (composti anche di quindici note), il cui effetto è maestoso e romanticamente mistico. Anche qui le frasi sono intercalate da un piccolo interludio, composto da stretti trilli di accordi a piene mani che fanno risuonare il pianoforte in modo da far pensare al timbro tonante degli ottoni in crescendo, secondo un'idea molto lisztiana delle sonorità orchestrali dello strumento.

Chiude il pezzo una serie di accordi ascendenti, posizioni diverse dell'accordo di Fa diesis maggiore seguita da due ripetizioni, sul registro medio e grave, di tre

ribattuti dello stesso accordo sia alla destra che alla sinistra. Quindi non forma ciclica o chiusa (A-B-A) ma forma aperta, A-B-A'-B'.

Il brano inizia dunque in Fa diesis minore e si chiude in Fa diesis maggiore, esattamente come avviene nel secondo studio di Liszt, *Gnomenreigen*. Le affinità cominciano quindi ad essere significative, fino a far pensare che Sgambati abbia voluto trarre l'impianto tonale dei suoi studi da concerto da quelli del suo maestro, pur mantenendo una netta differenza di carattere e anche di struttura rispetto ai due corrispondenti brani di Liszt. Il secondo studio da concerto di Sgambati è infatti lontanissimo, quanto al carattere, dal *Ritrovo degli gnomi*, e assomiglia piuttosto a *Un sospiro*, terzo dell'altra serie lisztiana, i *Tre studi da concerto* del 1848.

Si può dunque considerare, alla luce degli elementi di questa analisi, che Sgambati abbia preso a modello la struttura formale e l'impianto armonico dei due studi di Liszt; ma il modello, nei due *Studi da concerto* di Sgambati potrebbe non limitarsi a questi aspetti, bensì estendersi anche ad altri elementi particolari della concezione complessiva.

È senza dubbio lisztiana la concezione della sonorità pianistica, che rivela l'ammirazione per il maestro nella scrittura sinfonica e nella gestualità rapida dei passi di agilità.

Gli studi da concerto di Liszt hanno tutti un titolo programmatico che in quelli di Sgambati non compare, ma l'ascolto suggerisce ugualmente l'idea di una traccia narrativa sottesa: in modo particolare nel secondo studio sembra naturale individuare, nel conflitto dialettico fra i due momenti musicali contrastanti, una situazione di tormento interiore che si risolve in una rivelazione o redenzione di tipo spirituale o contemplativo. E qualcosa di spirituale ci pare di cogliere anche nel primo studio, dove alcuni tratti delle esposizioni del secondo tema rimandano ad alcune composizioni del Liszt religioso.

Non ci sembra invece di ravvisare segnali di una fascinazione di Sgambati per il modello del Liszt virtuoso – che lo stesso Liszt aveva, all'epoca, abbandonato

da molti anni – in particolare per quegli aspetti della difficoltà tecnica che hanno dell'acrobatico. Negli studi da concerto di Liszt la difficoltà, se pur elevata, non è trascendentale, e si può anzi dire, ancora secondo il suggerimento di Rattalino, che «il virtuosismo [...] si annulla, muore. Liszt ridiventa negromante e maestro di incantesimi»,[5] sottolineando il recupero dell'elemento fantastico ravvisabile nei due brani lisztiani. Anche negli studi di Sgambati, la difficoltà, pur non trascurabile, non è mai portata agli estremi, e benché l'esecuzione richieda al pianista notevoli doti di agilità e potenza, in nessuno degli aspetti tecnici toccati dai suoi due studi (ribattuti, ottave, arpeggi, salti, ecc.) il lato virtuosistico è portato in eccesso.

Non è il caso di concludere con un confronto, che sarebbe ingeneroso perché la forza e la genialità di Liszt hanno avuto pochi rivali nella storia del pianismo ottocentesco. Si deve invece sottolineare e ribadire la maestria e l'eleganza della scrittura pianistica di Sgambati che anche questi due brevi brani confermano. Se è vero, come si è detto, che il musicista romano si muove nell'ambito dell'epigonismo lisztiano, è tuttavia innegabile che raggiunge non di rado risultati eccellenti, come rileva ancora Rattalino nel libro *La sonata romantica*. Qui egli scrive: «Sgambati non è, come si sarebbe detto un tempo, un compositore spontaneo. La sua musica è costruita con fatica e riesce più interessante proprio dove è più costruita: nel *Preludio e fuga* op. 6, nei *Due studi da concerto* op. 10, nel *Concerto* op. 15».[6] Sgambati conosce la strumentazione pianistica in modo sorprendente e «non falliva mai nella individuazione della sonorità»,[7] ed è senz'altro il senso del colore, unito alla forza evocativa (ora sognante ora agitata, ora contemplativa) e all'ingegno costruttivo, uno degli aspetti più pregevoli dei due brani presi qui in esame.

[5] P. Rattalino, *Liszt o il giardino d'Armida*, p. 99.

[6] P. Rattalino, *La sonata romantica*, pp. 249-250.

[7] *Ivi*, p. 250.

DIZIONARIO SINTETICO DEI PIANISTI ITALIANI

(1861-1900)

Nell'elenco che segue sono stati inclusi i musicisti incontrati nel corso della ricerca, che a vario titolo hanno contribuito alla definizione della storia del pianismo italiano dall'unità al nuovo secolo. Ci sono quindi i concertisti, gli insegnanti di pianoforte, i compositori di musica pianistica, e anche coloro che pur essendosi dedicati prevalentemente ad altri campi della musica hanno scritto e pubblicato pezzi per pianoforte. I nomi provengono da fonti diverse: programmi di sala, composizioni, quotidiani, periodici, pubblicazioni, studi musicologici, dizionari della musica e dei musicisti.

L'elenco non ha naturalmente pretesa di essere esaustivo, ma contiene anche molti nomi non presenti il altri dizionari, e vuole dare un quadro del panorama pianistico italiano documentando i percorsi formativi, la carriera e la produzione di circa trecentocinquanta pianisti, che sono una parte significativa dell'ingente quantità di compositori e di esecutori del secondo Ottocento.

Nella descrizione di ciascuno si è considerato solo ciò che riguarda esclusivamente il pianoforte e si sono tralasciate le notizie riguardanti altri aspetti della carriera professionale e artistica. Nel corso della ricerca sono stati predisposti anche vari cataloghi delle composizioni pianistiche per autore, che ci si riserva di inserire nel dizionario al raggiungimento di una maggior completezza e rappresentatività dei dati.

L'arco cronologico stabilito va dal 1861 al 1900; sono stati quindi inseriti i pianisti nati fino al 1880, per individuare un limite rispetto alla successiva epoca in cui divengono protagonisti, anche con pezzi per pianoforte, i musicisti della generazione dell'Ottanta, che aprono orizzonti del tutto nuovi alla storia della musica italiana.

ABBÀ CORNAGLIA, PIETRO

Alessandria, 20.3.1851 – ivi, 2.5.1894.
Diplomato in pianoforte, organo e composizione al Conservatorio di Milano, dopo un breve periodo di viaggi si stabilì nella città natale, dove dal 1880 alla morte fu organista del Duomo di Alessandria e dove fondò una scuola di composizione, canto e pianoforte.

ALASSIO, NINO

Genova, 13.4.1872 – […].
Pianista e compositore, allievo del padre Serafino, svolse attività di insegnamento della teoria e solfeggio presso il Civico istituto di Musica Niccolò Paganini di Genova.

ALASSIO, SERAFINO

Cervo, Imperia, 1836 – [Genova], 1915.
Compositore di pezzi per pianoforte di varia natura, fra cui molti di facile esecuzione e di carattere pedagogico e molte fantasie e trascrizioni di temi d'opera. La sua produzione musicale supera i 700 numeri d'opera.

ALBANESI, CARLO

Napoli, 22.10.1856 – Londra, 21.9.1926.
Pianista e compositore, allievo del padre Luigi, fece *tournée* di concerti in Italia e Francia fino al 1878. Dal 1882 si stabilì a Londra dove divenne insegnante alla Royal Academy of Music.

ALBANESI, LUIGI

Roma, 3.3.1821 – Napoli, 4.12.1897.
Pianista e compositore allievo di Ernesto Coop.
Suonò il 16.12.1876 nella sala dell'Istituto di Belle Arti di Napoli.

ALFANO, FRANCO

Napoli, 8.3.1876 – San Remo, 27.10.1954.
Compositore allievo di De Nardis e Serrao al Conservatorio di Napoli, si perfezionò in seguito con Jadassohn a Lipsia, dove studiò anche violino con Sitt. Trascorse gli ultimi anni dell'Ottocento a Berlino (1896) e a Parigi (1899), e in

quegli anni compose alcuni pezzi per pianoforte: *4 Morceaux* (1898); *4 Danses napolitaines* (1899); *4 Pièces* (1899); *4 Danses roumaines* (1899); *2 Pièces* (1900).

ALMASIO, FRANCESCO

Piacenza, 1806 – Milano, 1871.
Compositore, organista e maestro di coro, scrisse alcuni pezzi per pianoforte.

AMADEI, AMEDEO

Loreto, 9.12.1866 – Torino, 16.6.1935.
Pianista, organista e compositore diplomato all'Accademia Filarmonica di Bologna. Svolse attività di insegnante e direttore d'orchestra a Torino e scrisse composizioni per pianoforte delle quali molte premiate in vari concorsi.

AMADEI, ROBERTO

Loreto, 29.11.1840 – ivi, 13.12.1913.
Compositore e organista, scrisse molte composizioni di vario genere per pianoforte, fra cui una *Fantasia* op. 39 sull'*Aida* di Verdi

ANCONA, FRANCESCO

Pianista attivo nei concerti della Scuola D'Atri a Napoli nel 1895.

ANDREOLI, CARLO

Mirandola, 8.1.1840 – Reggio Emilia, 22.1.1908.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, prima allievo del padre Evangelista e poi di Angeleri al Conservatorio di Milano. Svolse carriera concertistica con tournée in Italia, Francia, Inghilterra e Scozia. Si dedicò poi all'insegnamento del pianoforte al Conservatorio di Milano e all'organizzazione dei concerti popolari sinfonici e di musica da camera. Nel 1895 venne internato in una casa di alienati a causa di una grave malattia mentale.

ANDREOLI, EVANGELISTA (SENIOR)

Cavezzo, Modena, 27.6.1810 – Mirandola, Modena, 16.6.1875.

Pianista e organista. Svolse attività di insegnante nella scuola musicale di Mirandola; più d'uno dei suoi figli intraprese la carriera di pianista.

ANDREOLI, EVANGELISTA (JUNIOR)

Mirandola, Modena, 7.9.1845 – Modena, 15.5.1867.
Pianista e insegnante.

ANDREOLI, GUGLIELMO

Mirandola, Modena, 22.4.1835 – Nizza, 13.3.1860.
Pianista, violinista e compositore, fratello di Carlo. Allievo prima del padre Evangelista e poi di Polibio Fumagalli al Conservatorio di Milano, compose alcuni pezzi per pianoforte.

ANDREOLI, MARIA

Mirandola, Modena, 1.3.1860 – Modena, 3.12.1927.
Pianista e organista.

ANDREOLI, ROSA

Mirandola, Modena, 13.4.1843 – Modena, 27.3.1925.
Pianista dedita all'insegnamento.

ANDRONI, DEMETRIO

Pianista, all'Accademia Filarmonica di Bologna nel mese di aprile 1889 eseguì musica di Mozart, Beethoven, Golinelli, Martucci, Liszt, Schubert, Chopin. Fu nominato Accademico del' Accademia Filarmonica di Bologna.

ANFOSSI, GIOVANNI MARIA

Ancona, 6.1.1864 – Milano, 16.11.1946.
Pianista e compositore. Studiò pianoforte con Simonetti e Martucci, composizione con Serrao e Platania al Conservatorio di Napoli. Dopo un periodo di carriera concertistica, si dedicò all'insegnamento a Verona (1888) e poi a Milano (1894), dove fondò anche la scuola musicale Pasquale Anfossi.

ANGELERI, ANTONIO

Pieve del Cairo, Lomellina, 25.12.1801 – Milano, 8.2.1880.
Pianista, allievo di Francesco Pollini, svolse la sua attività di insegnante al Conservatorio di Milano del 1826 al 1870. Fa i suoi allievi ci furono i fratelli Fumagalli, Andreoli, Fasanotti, Breitner, Sangalli, Ficcarelli, Appiani e altri.

ANTONELLI, ALBERTO

Pianista attivo nei concerti della Scuola D'Atri a Napoli nel 1895.

ANTONIETTI, DAVIDE

Monza, 4.12.1836 – ivi, 21.4.1898.
Compositore di musica per pianoforte, in particolare fantasie su temi d'opera, fu per molti anni direttore della reale Basilica-Collegiata di Monza.

APPIANI, VINCENZO

Monza, 18.8.1850 – Milano, 25.12.1932.
Pianista, compositore e didatta. Studiò con Pezzoli a Monza ed entrò poi nel 1865 al Conservatorio di Milano, dove fu allievo di Angeleri per il pianoforte e di Mazzucato per la composizione. Si diplomò nel 1871, si dedicò all'insegnamento e al concertismo sia come solista che come componente del Trio Milanese. Compose musica da camera, liriche vocali, pezzi per pianoforte.

AZZONI, ITALO

Parma, 23.12.1853 – ivi, 28.9.1935.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra. Per un certo periodo svolse attività di insegnante di pianoforte a Parma, e scrisse numerose riduzioni pianistiche di opere teatrali.

BAILET, ADELINA

Bambina prodigio nata nel 1881, si esibì a 8 anni in un concerto della Società del quartetto popolare di Napoli il 15 maggio 1889.

BAJARDI (BAIARDI), FRANCESCO

Isnello, Palermo, 23.6.1867 – Roma, 17.9.1934.
Pianista e compositore, studiò pianoforte con Caracciolo a Palermo e poi con Sgambati a Roma, composizione con Platania, De Sanctis e Falchi. Nel 1885 vinse il premio «Casa musicale F. Boisselot» e intraprese in seguito la carriera concertistica in Italia e all'estero (nel 1894 suonò a Pietroburgo e nel 1884 a Londra). Nel 1893 vinse il premio pianistico "Liszt, Franz». Divenne insegnante di pianoforte al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Fra le sue composizioni ci sono un *Concerto* per pianoforte e orchestra e molti pezzi per pianoforte solo.

BANDINI, PRIMO

Parma, 29.12.1857 – Piacenza, 3.5.1929.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra; nella sua città natale studiò il pianoforte con Ficcarelli e la composizione con Giovanni Rossi. Svolse per un certo periodo l'attività di pianista in Francia e poi, nel 1886, divenne insegnante di composizione nella Scuola musicale Niccolini di Piacenza.

BANDINI, UBERTO

Rieti, 28.3.1860 – Marianella, Napoli, 20-21.11.1919.
Teorico e compositore, studiò pianoforte al Liceo di Santa Cecilia con Sgambati.

BARBIERI, GIOVANNI

Napoli, 1862 – [1915].
Pianista e compositore, fu allievo di Cesi al Conservatorio di Napoli e si esibì in concerto nelle maggiori città d'Italia. A Napoli svolse attività di insegnante e fondò un importante circolo musicale; per alcuni anni fu anche direttore della Società del quartetto di Napoli. Fra le sue composizioni figurano anche pezzi per pianoforte.

BARBIERI, GIROLAMO

Piacenza, 2.10.1808 – ivi, 4.6.1871.
Compositore, organista e direttore d'orchestra, compose oltre cento pezzi per pianoforte.

BASSANI, UGO

Padova o Verona, 5.6.1851 – Venezia, 23.4.1914.
Compositore e pianista, studiò al Conservatorio di Milano con Bazzini e Andreoli. Iniziò la carriera di pianista concertista e nel 1875 si trasferì a Venezia dove svolse attività di insegnante di pianoforte, compositore e critico musicale. Amico di Liszt, lo ospitò nella sua casa quando il maestro passò per Venezia. Scrisse uno *Studio sinfonico* per pianoforte inserito nel quarto volume del *Gran metodo teorico-pratico per lo studio del pianoforte* Di Lebert e Stark.

BAUR, ANTONIO

Parma, 15.10.1830 – Milano, 10.10.1874.
Compositore drammatico e di musica per balli teatrali. Compose musica per pianoforte pubblicata da Ricordi: *Notturno sentimentale*, *Perché tradirmi!* (melodia), *Un mio capriccio*, *Povero fiore!* (melodia).

BECUCCI, ERNESTO

Radicondoli, Siena, 29.4.1845 – Firenze, ottobre 1905.
Compositore formatosi con Mabellini all'Istituto musicale di Firenze. Svolse attività di insegnante e ottenne notorietà con composizioni di genere leggero e brillante. Scrisse anche molti pezzi didattici.

BELLANDO, DOMENICO

Genova, 6.9.1868 – ivi, 7.4.1922.
Organista e compositore, svolse principalmente attività di organista del Duomo di Genova, e per un certo periodo fu insegnante di pianoforte al Liceo Amilcare Zanella di Genova. Compose alcuni lavori per pianoforte fra cui un album di danze.

BENINTENDE, PASQUALE

Catona, Reggio Calabria, 20.1.1878 – Reggio Calabria, 11.1.1968.
Studiò pianoforte a Napoli con Ancona, composizione e strumentazione per banda al Conservatorio di Napoli e Musica corale al Conservatorio di Palermo. Si stabilì poi a Reggio Calabria dove impartì lezioni private di pianoforte. Compose molta musica pianistica.

BENVENUTI, NICOLA

Pisa, 10.5.1783 – ivi, 14.8.1867.
Compositore e organista, scrisse alcune sonate per pianoforte.

BENVENUTI, TOMMASO (O TOMASO)

Cavarzere, Venezia, 4.2.1838 – Roma, 26.2.1906.
Compositore allievo probabilmente di Buzzolla al Conservatorio di Venezia. Negli anni Sessanta pubblicò con Ricordi alcune *Romanze senza parole* per pianoforte.

BERNARDI, ENRICO

Milano, 11 marzo 1838 - ivi, 17 luglio 1900.
Compositore e direttore d'orchestra, fu autore di molte opere teatrali, di musica da ballo e di marce militari e celebrative per pianoforte.

BERTOLINO, O.

Compositore di musica per pianoforte pubblicata da Ricordi.

BEVIGNANI, ENRICO

Napoli, 29.9.1841 – ivi, 29.8.1903.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra. Allievo di Giuseppe Albanese e di Lillo, svolse attività di compositore d'opera e di direttore d'orchestra in Italia, a Londra (dove fu direttore stabile al teatro Covent Garden), a Vienna, Berlino, in Russia e in America.
Per pianoforte compose fantasie e sonatine su temi d'opera e pezzi originali.

BIAGI, ALESSANDRO

Firenze, 20.1.1819 – ivi, 28.2.1884.
Pianista e compositore, concertista in Italia e all'estero; dal 1857 insegnante all'Istituto musicale di Firenze. Fu fra i pianisti che diedero vita ai concerti per le onoranze funebri in onore di Bartolomeo Cristofori al Teatro La Pergola di Firenze nel 1876. Fu autore di pezzi pianistici pubblicati da Ricordi, fra cui la fantasia *La quiete di Caprera* e una trascrizione della *Canzone del velo* del *Don Carlos* di Verdi.

BILETTA, EMANUELE

Casale Monferrato, 20.12.1825 – Pallanza, novembre 1890.
Pianista e compositore, allievo di Hummel; esordì a quattordici anni, poi si dedicò principalmente alla composizione. Fu attivo a Londra, Firenze, Parigi e Torino. La sua produzione musicale consiste in circa trecento composizioni di cui anche musica per pianoforte.

BILLEMA, CARLO

Compositore di molta musica per pianoforte, in parte in collaborazione con il fratello Raffaele.

BILLEMA, RAFFAELE

Napoli, 1820 – Saintes, Francia, 25.12.1874.
Pianista e compositore, fu per un certo periodo a Tunisi e poi si stabilì a Saintes, in Francia, dove svolse attività di insegnante. Le composizioni realizzate con il fratello furono ricercatissime fra i dilettanti.

BISCARDI, LUIGI

Napoli, [...] – ivi, luglio 1876.
Compositore di canzoni napoletane, allievo di Zingarelli, scrisse anche musica per pianoforte pubblicata da Ricordi, fra cui variazioni di temi d'opera.

BOCCACCINI, PIETRO

Comacchio, 6.11.1843 – […] 1937.
Pianista, studiò a Jesi, Bologna, Roma e infine divenne allievo di Cesi a Napoli. Nel corso della sua carriera di insegnante tenne conferenze sul modo di suonare il pianoforte eseguendo di frequente esempi pratici sullo strumento.

BONAMICI, FERDINANDO

Napoli, 1827 – ivi, 17.8.1905.
Pianista e compositore, avviato allo studio del pianoforte dal padre Gaetano, studiò poi con Nacciarone e con Coop. Fu segretario e poi insegnante di pianoforte al Conservatorio di Napoli. Nel 1863 fondò il Circolo Bonamici che svolse un'importante funzione di diffusione del repertorio pianistico classico. Compose musica per pianoforte prevalentemente ad uso dei principianti. Nel

1863 pubblicò con Ricordi il metodo *La giornata del pianista*. L'editore milanese pubblicò inoltre i suoi *100 Esercizi e 153 Passaggi diversi* op. 271; *30 Esercizi-Studi* op. 272 e *34 Studi melodici* op. 273.

BONANNO, GIOACCHINO

Palermo, 14.5.1817 – ivi, 16.7.1871.
Compositore e didatta, svolse attività di insegnante di pianoforte al Conservatorio di Palermo, e fu ammirato da Rossini. Fra le sue composizioni alcuni improvvisi per pianoforte.

BONCI, MATILDE

Suonò in un concerto a Firenze nel marzo 1867, dove eseguì la *Gran fantasia sul Ballo in maschera* di Prudent e la *Gran fantasia sul terzetto finale dell'Ernani* di Russo.

BONOLDI, FRANCESCO

[...] 1816 – Monza, 24.3.1873
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano e scrisse pezzi per pianoforte.

BORDESE, LUIGI

Napoli, 1815 – Parigi, 17.3.1886.
Compositore formatosi al Conservatorio di Napoli. Dopo aver tentato la strada del teatro a Napoli e a Parigi, si dedicò all'insegnamento del canto e alla composizione di romanze da camera e di pezzi per pianoforte.

BORTOLINI, GIACOMO

[…] – Venezia, 1875.
Compositore di canti popolari veneziani, pubblicò con Ricordi due *Barcarole* per pianoforte e la versione pianistica delle sue canzoni.

BOSSI, MARCO ENRICO

Salò, Brescia, 25.4.1861 – durante la traversata da New York a Le Havre, 20.2.1925.

Compositore, organista e pianista; allievo per pianoforte di Poppi al Liceo musicale di Bologna e di Sangalli al Conservatorio di Milano; per organo di Polibio Fumagalli, per composizione di Bonforti, Ponchielli e Dominiceti, e per violino di Bazzini. Concertista d'organo, divenne maestro di cappella e organista del Duomo di Como (1881-1890), insegnante di armonia e organo al Conservatorio di Napoli (1890-1895) e direttore del Liceo musicale di Venezia, dove fu anche direttore dei concerti «Benedetto Marcello». La sua produzione musicale comprende numerosissimi pezzi per pianoforte di varia natura.

BOTTRIGARI, EMILIO

Compositore di musica per pianoforte attivo a metà del secolo. Nel 1868 Ricordi pubblica la sua melodia-notturno *I miei primi anni di gioventù*.

BRAGA, GIUSEPPE

Giulianova, Teramo, 1839 – Roma, 1878.
Pianista e compositore, fratello del violoncellista Gaetano . Studiò al Conservatorio di Napoli e intraprese per molti anni la carriera del concertista a Londra, Parigi, Vienna e Pietroburgo. Compose anche alcuni pezzi per pianoforte, fra cui una *Sonata* dal titolo «Pianger rividi», una *Barcarola* e una *Gavotta*.

BREITNER, LODOVICO

Trieste, 22.3.1851 – […].
Pianista, studiò al Conservatorio di Milano dal 1864 al 1870, e poi si perfezionò con Rubinstein e con Liszt. Svolse carriera concertistica a Parigi e di insegnamento di pianoforte a Baltimora a Berlino.

BROGI, RENATO

Sesto Fiorentino, 25.2.1873 – Fiesole, Firenze, 25.8.1924.
Compositore e pianista allievo di Becucci a Firenze.

BRUGNOLI, ATTILIO

Roma, 7.9.1880 – Bolzano, 10.7.1937.

Pianista, compositore e didatta. Allievo di Rossomandi e di Serrao al Conservatorio di Napoli, svolse intensa attività concertistica in Italia e all'estero nei primi decenni del Novecento.

BRUGNOLI, RINALDO

N. 1860.
Pianista e compositore, studiò al Liceo musicale di Bologna dal 1867 al 1881. Si esibì nei concerti della Società del quartetto di Bologna negli anni 1880-1881. Fu autore di musica per pianoforte; nel 1885 la casa editrice Lucca pubblicò un suo *Minuetto* per pianoforte a quattro mani.

BRUNETTI, FILIPPO

Bologna, 15.10.1829 – ivi, gennaio 1902.
Compositore, presidente dal 1873 dell'Accademia Filarmonica di Bologna e componente del consiglio direttivo del Liceo musicale. Autore di varia musica vocale e da camera, pubblica una *Sonatina Ninnarella*: strimpellata per piano.

BRUNETTI, OSVALDO

Sissa, Parma, 8.8.1863 – […].
Allievo di Dacci a Parma, fu direttore d'orchestra, di banda e organista. Compositore, scrisse alcuni pezzi per pianoforte pubblicati prevalentemente nel Novecento.

BUFALETTI, FEDERICO [FEDERIGO]

Napoli, 1.3.1862 – Torino, 26.6.1936.
Pianista e compositore allievo di Palumbo, intraprese la carriera concertistica in Italia e all'estero e poi divenne insegnante di pianoforte al Conservatorio di Torino.

BUONAMICI, GIUSEPPE

Firenze, 27.2.1846 – ivi, 18.3.1914.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Monaco con Bülow per il pianoforte e Rheinberger per la composizione. Fu insegnante di pianoforte a Berlino, nel 1873 tornò a Firenze come docente di pianoforte al Liceo musicale. Esecutore e organizzatore della vita musicale della città, fondò la Società del Trio

fiorentino e fu direttore della Società corale Cherubini. Interruppe per un periodo la carriera di pianista a causa di una paralisi alle mani. Compose qualche pezzo per pianoforte, e curò edizioni delle *Sonate* di Beethoven e di vari pezzi di Clementi, Schumann, Czerny.

BUSI, ALESSANDRO

Bologna, 28.9.1833 – ivi, 8.7.1895.
Pianista e compositore, allievo del padre Giuseppe , seguì la carriera di insegnante di contrappunto, composizione e canto nel Liceo musicale di Bologna.

BUSONI, FERRUCCIO BENVENUTO

Empoli, 1.4.1866 – Berlino, 27.7.1924.
Dopo aver ricevuto la prima educazione musicale dalla madre Anna Weiss, iniziò ad esibirsi in pubblico all'età di sei anni, ebbe apprezzamenti da Hanslick e Ambros. A Vienna fu anche apprezzato da Liszt, Brahms e Rubinstein. Dal 1878 al 1881 si trasferì a Graz dove studiò contrappunto con Wilhelm Meyer. A sedici anni fu nominato Accademico pianista dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Nel 1890 vinse il Premio Rubinstein; insegnò pianoforte al Conservatorio di Mosca. Dopo un periodo trascorso negli Stati Uniti si stabilì a Berlino; fece numerose *tournées* concertistiche; visse per un breve periodo a Bologna nel 1913. Compose opere teatrali, sinfoniche, musica da camera e molta musica per pianoforte.

BUSTINI, ALESSANDRO

Roma, 24.12.1876 – ivi, 23.6.1970.
Pianista e compositore, allievo di Sgambati all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Tenne concerti pianistici e fu per molti anni insegnante di pianoforte e composizione a Santa Cecilia. Compose opere teatrali, musica sinfonica, da camera e per pianoforte. Il 19 febbraio1900 l'Accademia di Santa Cecilia a Roma dedicò un concerto monografico alle sue composizioni pianistiche.

BUZZI, ANTONIO

Roma, 1808 – Milano, 3.5.1891.
Compositore melodrammatico, compose qualche pezzo di musica pianistica tra cui *Arm in amr*, pubblicato da Sonzogno verso la fine dell'Ottocento.

BUZZI-PECCIA, ARTURO

Milano, 13.10.1854 – New York, 29.8.1943.
Compositore, direttore d'orchestra e insegnante di canto, allievo di Bazzini al Conservatorio di Milano. Dopo un periodo a Napoli si spostò a Parigi dove si perfezionò con Massenet e con Saint-Saëns. Compose, tra l'altro, alcuni pezzi per pianoforte, fra cui *Brezza marina*, *Galanterie*, e una suite per pianoforte a quattro mani, *Voyage de Noces*.

CAJANI, ALBERTO

Firenze, 19.4.1867 – […].
Pianista e compositore, allievo di Buonamici a Bologna, tenne concerti e compose varia musica per pianoforte fra cui un *Tema con variazioni*.

CALDI, DOMENICO

Pianista e compositore, maestro di Tofano a Torino. Pubblicò con Ricordi un certo numero di fantasie su temi d'opera e di pezzi pianistici originali.

CALEGARI, CARLO

Parigi, 1865 – […].
Compositore e pianista, dopo vissuto a Buenos Aires, Parigi e Milano si stabilì a Torino come insegnante di pianoforte nel real Collegio Carlo Alberto di Moncalieri. È autore di molta musica sacra, di composizioni orchestrali e di pezzi per pianoforte.

CAMPIANI, LUCIO

Mantova, 16.9.1822 – ivi, novembre 1914.
Compositore di musica teatrale, sacra, da camera, e di vari pezzi per pianoforte tra cui fantasie su temi d'opera e composizioni originali..

CAMUSSI, EZIO

Firenze, 16.1.1883 – Milano, 2.8.1955.
Pianista e compositore, studiò a Roma con Sgambati il pianoforte e con Lippi e Falchi la composizione. Si diplomò al Liceo di Bologna e andò poi a perfezionarsi a Parigi dove studiò con Massenet. Svolse attività concertistica, il 20 aprile 1895 tenne un recital solistico alla Sala Dante a Roma.

CANFORA, P.

Compositore, pubblica con Ricordi un *Valzer brillante* e alcune fantasie da temi d'opera per pianoforte.

CANONICA, PAOLO

Milano, 29.2.1946 – ivi, 13.12.1902.
Compositore e insegnante di pianoforte al Collegio Longoni di Milano. Pubblicò molti pezzi originali e trascrizioni da temi d'opera. Usò anche lo pseudonimo J. Runtzmann.

CAPORALI, GAETANO

Compositore, nel 1868 pubblicò con Ricordi un *Pensiero patetico* per pianoforte.

CAPUTO, MICHELE CARLO

Napoli, 22.7.1838 – Roma, 15.2.1928.
Pianista, diplomato al Conservatorio di Napoli, fu dedito all'insegnamento, alla composizione e alla critica musicale. Compose varia musica originale e di derivazione operistica per pianoforte.

CARACCIOLO, [LUIGI] EDUARDO

[1847-1887].
Compositore, pubblicò alcuni pezzi per pianoforte con Ricordi, all'interno dell'*Album per pianoforte alla memoria di Vincenzo Bellini* del 1885.

CAROSIO, ERMENEGILDO

Alessandria, 8.8.1866 – Torino, 18.5.1928.
Compositore e direttore d'orchestra, autore di molta musica tra cui anche pezzi per pianoforte.

CASTELLANO, EUGENIA

[1873] – […].

Pianista, bambina prodigio. Nel 1889 riceve gli elogi della Regina e viene nominata Socia onoraria della Regia Filarmonica Romana su proposta di Sgambati. Fece carriera concertistica in Germania, negli Stati Uniti e in Italia.

CATALANI, ALFREDO

Lucca, 19.6.1854 – Milano, 7.8.1893.
Compositore drammatico, scrisse anche alcuni pezzi per pianoforte.

CATALANO, GENNARO

Compositore, pubblicò alcuni pezzi pianistici con Ricordi e Lucca.

CATTANEI, CARLO

Piacenza, 21 dicembre 1851 – […].
Pianista e insegnante di canto e di pianoforte. Dal 1881 al 1889 fu a Torino, poi si spostò a Genova. Compose molta per pianoforte.

CAVALLINI, ERNESTO

Milano, 30.8.1807 – ivi, 7.1.1874.
Clarinettista e compositore, autore di molta musica fra cui parecchi pezzi per pianoforte.

CELEGA, NICOLÒ

Polesella, Rovigo, 17.4.1846 – Milano, 17.7.1906.
Maestro di canto e compositore, pubblicò molte trascrizioni, fantasie e pezzi originali per pianoforte.

CERIMELE, CARLO

Pianista e compositore, autore di trascrizioni e brani originali per pianoforte.

CERIMELE, MICHELE

Agnone, Campobasso, 30.9.1806 – Napoli, 26.2.1887.

Pianista e compositore, autore di moltissime fantasie e trascrizioni di temi d'opera, ma anche di pezzi originali per pianoforte.

CESI, NAPOLEONE

Napoli, 24.7.1867 – ivi, 21.9.1961.
Pianista, didatta e compositore, figlio di Beniamino di cui fu allievo. Nel 1890 si distinse al concorso Anton Rubinstein di Pietroburgo, poi fu insegnante al Conservatorio di Palermo.

CESI, SIGISMONDO

Napoli, 24.5.1869 – ivi, 23.9.1936.
Pianista, figlio di Beniamino di cui fu allievo. Fondò e diresse il Liceo musicale di Napoli.

CESI, BENIAMINO

Napoli, 6.11.1845 – ivi, 19.1.1907.
Pianista, compositore e didatta. Allievo di Albanesi e di Thalberg, esordì come concertista a diciott'anni. Fu professore di pianoforte al Conservatorio di Napoli; fra i suoi allievi i pianisti Martucci, Anfossi, Barbieri, Napoleone e Sigismondo Cesi, D'Atri, Floridia, Gullì, Rivela, Ruta, Luigi Romaniello, Del Valle De Paz, Esposito, e i compositori Cilea, Giordano e Van Westerhout. Dal 1878 al 1885 diresse con Martucci la Società del quartetto di Napoli, poi fu chiamato da Rubinstein alla scuola di pianoforte del Conservatorio di Pietroburgo, dove rimase dal 1885 al 1891. A causa di una grave malattia dovette tornare in Italia, dove insegnò al Conservatorio di Palermo e poi in quello di Napoli. Fu anche autore di composizioni pianistiche.

CHELAZZI, PILADE

Compositore di musica per pianoforte.

CHIMERI, PAOLO

Lonato, Brescia, 26.5.1852 – Brescia, 5.4.1934.
Pianista, compositore e insegnante, allievo del padre Filippo
. Svolse attività di direttore d'orchestra; fra i suoi allievi ci fu Tebaldini. Compose diversa musica pianistica edita da Ricordi.

CILEA, FRANCESCO

Palmi, Reggio Calabria, 23.7.1866 – Varazze, Savona, 20.11.1950.
Compositore drammatico, studiò al Conservatorio di Napoli dove ebbe insegnanti di pianoforte Cesi e Martucci. Per pianoforte, nell'Ottocento, compose una *La petite coquette*, air de danse op. 9 (1890); *C'est toi que j'aime*, impromptu a la mazurka op. 10 (1890); *Berceuse* (1895) e tre *Pezzi* per pianoforte a quattro mani.

CIMMINO ELETTRA

Pianista attiva a Napoli nei concerti della Sala del Quartetto popolare nel 1890.

CIPOLLONE, ALFONSO

1843 - 1926
Compositore, è autore di musica per pianoforte Nel 1884 partecipò a un concorso di musica popolare a Parigi e ottenne una menzione d'onore con una *Barcarola* per pianoforte.

CLEMENTE, PASQUALE

Pianista e compositore, attivo come concertista nel 1873 ad Alessandria d'Egitto. Fu autore di musica pianista.

COBELLI, EUGENIO

Compositore di musica per pianoforte.

COFINI, ERNESTO

1868 – 1930.
Pianista, allievo di Simonetti a Napoli.

COGNETTI, LUISA

Pianista, allieva di Liszt, concertista in Italia, a Parigi e a Londra, negli anni Ottanta dell'Ottocento.

COLETTI, FERDINANDO

Napoli, 4.1.1843 – Roma, 10.11.1876.
Compì gli studi musicali nella città natale e poi si trasferì a Roma dove svolse l'attività di insegnante. Concertista a Roma e a Parigi. Scrisse alcuni pezzi per pianoforte che divennero popolari come *Ombre celesti* e *Cavalieri selvaggi*, oltre a molta altra musica inedita.

CONSOLO, ERNESTO

Londra, 15.9.1864 – Firenze, 31.3.1931.
Pianista e compositore, allievo di Sgambati a Roma e di Reinecke a Lipsia. Concertista, si esibì a Milano, Roma, Parigi, in Germania, Svezia, Norvegia, Danimarca e America. Compose musica per pianoforte e curò revisioni di musiche pianistiche fra cui un'edizione delle *Sonate* di Beethoven.

CONTE, ANTONIO ERNESTO

Salerno, 23.10.1826 – ivi, 3.8.1907.
Pianista e compositore, allievo di Lillo per il pianoforte, di Barbieri per l'armonia, di Fenaroli e di Assenzio per la composizione. Oltre che alla carriera concertistica si dedicò all'insegnamento e alla composizione. Fu autore di musica per pianoforte fra cui i *18 Preludi nei toni maggiori e minori* op. 6, una trascrizione del *Minuetto* di Boccherini e una della *Gavotta di Luigi XIII* inserite nell'album offerto alla Regina d'Italia per il suo compleanno il 20 novembre 1878, oltre ad alcuni capricci tratti da temi dell'*Aida* di Verdi (1894).

CONTI, CLAUDIO

Capracotta, Isernia, 13.3.1836 – Napoli, 24.12.1878.
Compositore, allievo di Mercadante, nel 1865 vince il concorso indetto dal Circolo Bonamici con un pezzo per pianoforte.

COOP, ERNESTO ANTONIO LUIGI

Messina, 17.6.1802 – Napoli, 1.11.1879.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli, si esibì a quattordici anni.

COOP, ERNESTO

Napoli, 6.4.1859 – ivi, 6.2.1929.
Pianista e compositore, allievo del padre Ernesto Antonio Luigi. Si perfezionò al Conservatorio di Lipsia, poi fece ritorno a Napoli e si dedicò alla composizione.

COSENTINO, NICOLA

Pianista napoletano attivo nei concerti alla Sala della Società del quartetto di Napoli attorno al 1880.

COTRUFO, GIUSEPPE

Napoli, 25.1.1859 – ivi, 4.11.1952.
Pianista e compositore, allievo di Beniamino Cesi per il pianoforte e di Pappalardo e Bottesini per la composizione. Fu maestro di cappella ed organista della Cattedrale di Benevento e poi a Napoli insegnò pianoforte al Conservatorio San Pietro a Majella. Scrisse musica sacra, musica per organo e varie composizioni per pianoforte. Nel 1888 l'editore Maddaloni di Napoli pubblicò quattro suoi pezzi di musica per pianoforte: *Preludio e fughetta*, *Andante*, *Allegretto* ed *Allegro con brio*.

CRESCENTINI, ADOLFO

Bologna, 25.11.1854 – ivi, 8.7.1921.
Pianista e compositore allievo di Golinelli. Trascorse un periodo a Parigi e poi tornò a Bologna dove si dedicò all'insegnamento. Attivo come esecutore nei concerti della Società del quartetto di Bologna, fu autore di moltissima musica pianistica.

CRICCA, ARGIRIO

Compositore, scrisse pezzi pianistici editi da Ricordi.

CRISTIANI, GIUSEPPE

Anagni, 19.3.1865 – Roma, 15.12.1933.
Pianista, allievo di Sgambati al Liceo musicale di Santa Cecilia a Roma, fondò il Quintetto romano.

CUNIO, ANGELO

Vigevano, 1833 – Londra, agosto 1891.
Pianista e compositore, studio pianoforte a Milano con Sangalli e Angeleri vinse un premio all'esame finale di composizione. Si trasferì a Ginevra, poi a Londra e divenne insegnante a Edimburgo. Nel 1864 vince il premio della Società del quartetto di Milano con un *Concerto* per pianoforte e orchestra che fu eseguito nel 1866 al conservatorio di Milano. Compose molta musica per pianoforte fra cui le raccolte *Les Succés d'Italie* e *Impressions de Voyage* op. 114.

CUTOLO, CESARE

M. durante la traversata di ritorno da Sydney, 15.1.1867.
Pianista e compositore napoletano, allievo di Mercadante. Concertista e insegnante di pianoforte in Australia.

DE GREGORIO, TERESA

Pianista attiva nei concerti del Circolo Barbieri a Napoli nel 1886.

D'ATRI, RAFFAELE

Caserta, 3.10.1853 – Napoli, gennaio 1924.
Pianista e compositore, allievo di Cesi al Conservatorio di Napoli, studiò anche composizione con Serrao. Nel 1881 fondò a Napoli la Scuola D'Atri, nel 1886 il Circolo musicale Muzio Clementi e nel 1897 la Filarmonica napoletana. Compone *Studi* per pianoforte sotto lo pseudonimo William Helgar.

D'ELIA, GIUSEPPE

Lecce, 1878 – […].
Pianista e compositore, svolse attività di insegnante nella sua città

D'ELIA, LAURA

Pianista attiva nei concerti della Società del quartetto popolare a Napoli negli anni 1888-89.

D'ELIA, SOFIA

Pianista attiva nei concerti della Società del quartetto popolare a Napoli negli anni 1888-89.

D'ERASMO, ALBERTO

1874 – […].
Pianista della scuola milanese allievo di Appiani. Fu anche compositore e autore di pezzi per pianoforte.

DA VENEZIA, FRANCO

Venezia, 2.11.1876 – Torino, 22.9.1937.
Pianista, compositore e critico musicale, studiò al Conservatorio di Milano dove ebbe come insegnanti di pianoforte Frugatta, e Galli, di composizione Mapelli e Ferroni. Scrisse molta musica per pianoforte anche di genere didattico.

DACCI GIUSTO,

Parma, 1.9.1840 – ivi, 5.4.1915.
Compositore e didatta. Scrisse musica per pianoforte fra cui pezzi caratteristici e brani di derivazione operistica.

DALL'ARGINE, COSTANTINO

Parma, 12.5.1842 – Milano, 1.3.1877.
Compositore e direttore d'orchestra, studiò al Conservatorio di Milano e si dedicò alla composizione, in particolar modo di balli teatrali. Svolse attività di direttore d'orchestra in Italia, Spagna e America, e compose numerose danze e marce per pianoforte.

DE CHAMPS, ETTORE

Firenze, 8.8.1835 – ivi, 12.4.1905.
Pianista e compositore, allievo di Gordoni per il pianoforte e di Mabellini per la composizione. Si dedicò all'insegnamento e alla composizione e scrisse varia buona musica per pianoforte.

DE CRESCENZO, COSTANTINO

Napoli, 24.8.1847 – ivi, 29.6.1911.
Pianista e compositore, studio al Conservatorio di Napoli dove fu allievo di Valente per il pianoforte. Concertista per otto anni in Russia dove si esibì anche con l'orchestra diretta da Rubinstein. Tornato a Napoli si dedicò all'insegnamento e alla composizione, scrivendo per pianoforte.

DE LEVA, ENRICO

Napoli, 19.1.1867 – ivi, 28.7.1955.
Pianista e compositore, allievo di Rossomandi al Conservatorio di Napoli, fu concertista di pianoforte a Napoli e a Londra. compose canzoni napoletane e musica per pianoforte.

DE MEDICI, GIULIO

Pianista allievo di Andreoli al Conservatorio di Milano, figura nei saggi dal 1873 al 1876.

DE MEGLIO, VINCENZO

Napoli, 9.4.1825 – ivi, aprile 1883.
Pianista e compositore, allievo di Mugnone e di Lanza, si dedicò prevalentemente alla composizione, in particolare di canzoni napoletane.

DE NARDIS, CAMILLO

Orsogna, Chieti, 26.5.1857 – Napoli, 5.8.1951.
Compositore, studiò a Napoli con D'Arienzo e fu per insegnante di composizione nei conservatori di Napoli e di Palermo. Scrisse alcuni pezzi per pianoforte di sapore popolare, fra cui *Serenata napoletana* (1893), *Saltarello abruzzese* (1895), *Quattro composizioni per pianoforte* (1895).

DE SENA, GENNARO

Napoli, [...] - ivi, 22.12.1924.
Compositore di musica per pianoforte oltre che di canzoni e liriche pubblicate da Carisch, Izzo e Ricordi. Fra i pezzi per pianoforte i più noti furono: *Sorrento* (Tarantella), *Ler ondines*, *Boîte à musique*, *Montanara e Pifferaro*, *Sérénade*, *Menuet empire*.

DE SIMONE, CARLO

1862 – 1937.
Compositore di pezzi per pianoforte fra cui: *Quattro pezzi di stile antico*, *Canone infinito*; *Preludio*; *Improvviso caratteristico*; *Scherzino*; *Villanella*; *Oiseau!*; *Alla polacca* (quest'ultimo per pianoforte e orchestra).

DE STEFANI, ALFONSO

1847 – Verona, 27.12.1919.
Pianista, compositore e concertista; compose opere teatrali e musica per pianoforte.

DEL BIANCO, ELVIRA

Pianista attiva come concertista a Firenze negli anni Sessanta.

DEL CORONA, RANIERI

[…] – M. dicembre 1887.
Compositore, scrisse anche musica per pianoforte.

DE VINCENZO,

Pianista allievo di Cesi nel 1877 e attivo nel suo circolo.

DEL VALLE DE PAZ, EDGARDO

Alessandria d'Egitto, 18.10.1861 – Firenze, 5.6.1920.
Pianista, compositore e musicologo, studiò pianoforte con Cesi e composizione con Serrao al Conservatorio di Napoli. Svolse attività concertistica e dal 1890 insegnò pianoforte all'Istituto musicale di Firenze. Nel 1982 vinse il premio della Società del quartetto di Milano con una *Sonata* per pianoforte. Scrisse anche altra musica pianistica e opere didattiche.

DELL'OREFICE, GIUSEPPE

Compositore, scrisse *Capriccio alla Mazurka* edito da Lucca nel 1876.

DI LORENZO, GIOVANNI

Pianista, compositore e direttore d'orchestra, autore di molta musica pianistica edita da Ricordi negli ultimi anni dell'Ottocento. Il 7 aprile 1895 eseguì al Circolo Romaniello le sue *Berceuse* e *Fantasia*.

DIONESI, ROMEO

Pianista e compositore, attivo nei concerti del Circolo Cesi di Napoli nei primi anni Ottanta dell'Ottocento.

DONZELLI, ULISSE

Torino, 29.4.1857 – Bologna, giugno 1895.
Pianista, compositore e insegnante, formatosi al Liceo musicale di Bologna, scrisse musica per pianoforte. Il *Dizionario universale dei musicisti* di Schmidl riporta che fu tenuto al fonte battesimale da Rossini.

DUCCI, CARLO

Firenze, 1837 – Londra, 1900.
Pianista e compositore. Studiò al Conservatorio di Parigi, fu concertista in Italia e all'estero. Svolse per un certo periodo l'attività di insegnante a Firenze, dove aprì anche uno stabilimento musicale e una sala di concerti. Verso il 1880 si trasferì a Londra dove fu insegnante.

DURINI LITTA, GUGLIELMINA

Pianista allieva di Angeleri. Si esibì in un concerto privato a Milano nel 1868 e viene definita «distintissima pianista» dalla *Gazzetta musicale di Milano*.

ERNESTI, TITO

Pianista e compositore attivo a Milano nel 1866.

ERRERA, UGO

Venezia, 25.10.43 – ivi, 23.4.1888.
Pianista e compositore, autore di molta musica per pianoforte.

ESPOSITO, MICHELE

Castellamare di Stabia, Napoli, 29.9.1855 – Firenze, 23.11.1929.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, allievo di Beniamino Cesi per il pianoforte e di Serrao per la composizione al Conservatorio di Napoli. Nel 1878 si trasferì a Parigi dove fu pianista e insegnante; nel 1882 fu professore di pianoforte all'Accadaemia Irlandese di Musica di Dublino. Compose vari pezzi per pianoforte e per due pianoforti.

FABOZZI, GENNARO

Napoli, 1873 – […].
Pianista e compositore, rimasto cieco giovanissimo, studiò violino e pianoforte. Allievo di Alessandro Longo per il pianoforte, si perfezionò in Francia e in Germania. Dopo un'inizio di carriera concertistica con il violino, si dedicò totalmente al pianoforte esibendosi in molte città d'Italia e all'estero. Come compositore lasciò anche vari lavori per pianoforte.

FALCONI, ALFONSO

Capracotta, Isernia, 4.3.1859 – Firenze, 1920.
Pianista e compositore, allievo di Beniamino Cesi e di Serrao al Conservatorio di Napoli. Diede concerti pianistici ma si dedicò principalmente all'insegnamento a Firenze e a Napoli. Scrisse musica per pianoforte fra cui lavori didattici e una *Giga*.

FANO, GUIDO ALBERTO

Padova, 18.5.1875 – Tauriano di Spilimbergo, Pordenone, 14.8.1961.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, studiò a Padova con Cesare Pollini e a Bologna con Martucci, di cui divenne l'allievo prediletto. Fece carriera concertistica e fu direttore di conservatorio a Parma, a Napoli e a Palermo e insegnante di pianoforte a Milano. Fra le sue composizioni vari pezzi per pianoforte, alcuni dei quali scritti negli ultimi anni dell'Ottocento, pubblicati con Bongiovanni, Curci e Ricordi.

FARA, MARIA

Pianista attiva a Napoli nei concerti della Società del quartetto popolare nel maggio 1890.

FASANOTTI, FILIPPO

Milano, 19.2.1821 – ivi, 19.4.1884.
Pianista e compositore, studiò con Angeleri al Conservatorio di Milano dove si diplomò nel 1842. Insegnante, svolse la sua attività in vari istituti milanesi ed ebbe fra i suoi allievi anche Giulio Ricordi. Fu concertista e autore di circa duecento composizioni per pianoforte, tra cui fantasie e trascrizioni di temi d'opera, studi, esercizi, preludi (la raccolta *L'Arte di preludiare*, 50 preludi in tutti i toni maggiori e minori) e una *Sonata-Fantasia* che ottiene una menzione d'onore al Concorso Golinelli istituito dal Regio Istituto di Firenze in occasione delle commemorazioni a Bartolomeo Cristofori del 1876.

FAVI, STANISLAO

Firenze, 16.11.1833 – ivi, 26.12.1910.
Compositore e direttore d'orchestra, scrisse molti pezzi per pianoforte editi da Ricordi.

FAZIO, LUIGI GUSTAVO

[Napoli], 1874 – […].
Pianista e compositore, bambino prodigio, si esibì a sei anni; fu concertista a Napoli, Milano, Firenze. Fu autore di pezzi di musica per pianoforte, fra cui la fantasia *Sul monte Baldo* (Andantino, Allegro, Presto); *Una lagrima d'amore* (Barcarola sentimentale); *Il Delirio* (Valzer di concerto; Andantino e valzer); *Bozzetto campestre*.

FERRARESE, GIACOMO (JAQUES)

Compositore di musica per pianoforte.

FERRARIA, LUIGI ERNESTO

Cambuzzano, Vercelli, 1856 – ivi, 19.7.1933.
Pianista e compositore, allievo di Rossaro a Torino dove fondò una scuola di pianoforte in cui insegnò per molti anni. Fu autore di musica pianistica, fra cui molte composizioni didattiche.

FERRARIS, FRANCESCO

Alessandria, 22.9.1816 – […].

Pianista e compositore, allievo di Angeleri a Milano. Si dedicò alla carriera concertistica e all'insegnamento; nel 1855 si trasferì a Bruxelles e in seguito a Parigi. Compose molta musica per pianoforte fra cui fantasie su temi d'opera e pezzi originali: *43 Studi classici*; *6 Studi di concerto*; *Le rose*; *Ballate*; *Barcarole*; ecc.

FICCARELLI, STANISLAO

Reggio Emilia, 20.3.1845 – […].
Pianista e compositore, allievo di Sangalli e di Angeleri al Conservatorio di Milano dal 1861 al 1865. Intraprese la carriera concertistica, si esibì in molte città d'Italia, e dal 1870 si dedicò all'insegnamento al Conservatorio di Parma. Fu anche compositore di musica per pianoforte.

FILIPPI, FILIPPO

Vicenza, 13.1.1830 – Milano, 24.6.1887.
Critico musicale e compositore, studiò pianoforte e organo con Massari. Fu per molti anni redattore della *Gazzetta musicale di Milano* e critico della *Perseveranza*, e collaborò con la *Gazzetta musicale di Napoli*. Compose anche musiche per pianoforte.

FISCHETTI, MATTEO LUIGI

Martina-Franca, Lecce, 28.2.1830 – Napoli, gennaio 1888.
Pianista e compositore, allievo di Cerimele. Scrisse oltre duecento pezzi per pianoforte, principalmente trascrizioni di temi d'opera per tutti i gradi di difficoltà.

FLORIDIA, NAPOLINO PIETRO

Modica, Ragusa, 5.5.1860 – New York, 16.8.1932.
Pianista e compositore, studiò a Napoli con Beniamino Cesi, Serrao, Lauro Rossi e Polidoro. Fu concertista di pianoforte e dal 1888 al 1892 insegnò al Conservatorio di Palermo. Dopo un soggiorno a Milano, nei primi anni del Novecento si trasferì definitivamente a New York. Compose pezzi per pianoforte.

FOÀ, MARCO

Pianista e direttore d'orchestra, attivo nel 1896 nei concerti dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma.

FORMICHI, PIETRO

1829 – 1913
Compositore, scrisse musica per pianoforte.

FROIO, GIOVANNI

Catanzaro, 1.6.1847 – ivi, 17.4.1925.
Pianista e critico musicale. Iniziò i suoi studi a Genova con Bassi, poi nel 1866 si trasferì a Napoli dove studiò pianoforte con Beniamino Cesi e contrappunto con Pappalarado. Intraprese la carriera concertistica e fino al 1873 si esibì in varie città d'Italia; poi si ritirò a Catania e si dedicò all'insegnamento. Compose musica per pianoforte sia di derivazione operistica che di genere originale, e pubblicò anche un metodo per pianoforte intitolato *La scuola del meccanismo* Milano, 1874.

FRONTINI, FRANCESCO PAOLO

Catania, 6.8.1860 – ivi, 26.7.1939.
Compositore, studiò a Palermo con Platania e a Napoli con Lauro Rossi. Fra le sue numerose composizioni figurano anche pezzi per pianoforte.

FRUGATTA, GIUSEPPE

Bergamo, 26.5.1860 – Milano, 30.5.1933.
Pianista, compositore e didatta; bambino prodigio, iniziò a esibirsi a sette anni e dal 1873 studiò pianoforte con Andreoli e composizione con Bazzini al Conservatorio di Milano. Dopo alcuni concerti in Germania, tornò a Milano dove fu insegnante di pianoforte in conservatorio. Nel 1892 vinse il primo premio del concorso di composizione indetto dalla Società del quartetto di Milano per una *Sonata* in quattro tempi. Oltre alla *Sonata* compose molta musica per pianoforte fra cui *Sei pezzi all'antica*; *Étude mélodique*; *Perpetuum mobile*; *Nocturn*e; *In gondola*; *24 Esercizi preparatori agli Studi di Chopin* op. 10 e op 25.

FUMAGALLI, CARLA

Milano, 9.9.1858 – Brembate, Bergamo, 8.10.1949.
Figlia di Disma Fumagalli, fu concertista di pianoforte.

FUMAGALLI, CARLO

Milano, 10.11.1822 – ivi, 1.10.1907.
Compositore e didatta, fu autore di numerose composizioni per pianoforte, fra cui un *Metodo teorico-pratico* op. 125.

FUMAGALLI, DISMA

Inzago, Milano, 8.9.1826 – Milano, 9.3.1893.
Pianista e compositore, fratello di Luca e di Polibio, studiò al Conservatorio di Milano, e dal 1857 vi divenne professore di pianoforte. Compose trecentotrentaquattro composizioni pianistiche, fra cui molte su temi d'opere teatrali di media difficoltà, e molti pregevoli *Studi*.

FUMAGALLI, EMMA

[1856].- […].
Pianista, figlia di Adolfo Fumagalli e allieva di Gruger. Nel 1866, a soli dieci tenne concerti nella sala Erard di Parigi. Di altri suoi concerti si trova traccia nei primi anni Settanta.

FUMAGALLI, LUCA

Inzago, Milano, 29.5.1837 – Milano, 5.6.1908.
Pianista e compositore, fratello di Disma e di Polibio, studiò pianoforte al Conservatorio di Milano con Angeleri. Si dedicò alla carriera concertistica a Parigi e in America, dove fa anche professore di pianoforte a Filadelfia. Tornato a Milano, proseguì l'attività didattica e compositiva. Compose molta musica per pianoforte, fra cui trascrizioni di temi d'opera e pezzi originali.

FUMAGALLI, POLIBIO

Inzago, 26.10.1830 – Milano, 21.7.1920.
Pianista e compositore, fratello di Disma e di Luca. Allievo di Angeleri al Conservatorio di Milano, dal 1873 fu professore d'organo, tra i suoi allievi:

Bossi, Mapelli, Tebaldini. Compose musica per organo, musica da camera e oltre duecento pezzi per pianoforte.

FUMI, V.

Compositore, scrisse pezzi caratteristici per pianoforte editi da Ricordi: *Sotto l'ombra dei palmizi*; *Amore perduto*; *La siesta de la señorita*.

GALASSI, GILDA

Pianista attiva a Napoli nel 1889 nei concerti della Società del quartetto popolare.

GALEOTTI, CESARE

Pietrasanta, Lucca, 5.6.1872 – Parigi, Francia, 19.2.1929.
Pianista e compositore, studiò a Parigi con César Franck e intraprese la carriera di concertista cominciando a esibirsi all'età di otto anni. Compose anche musica per pianoforte.

GALEOTTI, MARGHERITA

Mauren, Germania, 1867 – […].
Pianista e compositrice, Studiò il pianoforte con Buonamici a Firenze e composizione con Bellio e poi con Martucci a Bologna. Fu concertista in Italia, a Parigi, a Montecarlo; compose anche musica pianistica.

GALLONE, GIULIETTA

Pianista formatasi a Milano alla scuola di Luca Fumagalli; attiva in concerto nel 1873.

GALLOTTI, SALVATORE

Gallarate, Milano, 1856 – Milano, 10.6.1928.
Compositore, studiò a Milano con Bazzini e si dedicò all'insegnamento e alla musica sacra. Compose anche musica per pianoforte.

GAMBINI, CARLO ANDREA

Genova, 22.10.1819 – ivi, 14.2.1865.
Pianista e compositore, autore di opere liriche, messe, inni e musica corale e da camera. Per pianoforte scrisse oltre duecento pezzi, in parte originali e in parte desunti da opere teatrali, stampati a Milano, Torino, Firenze e Napoli.

GAMUCCI, BALDASSARE

Firenze, 14.12.1822 – ivi, 8.1.1892.
Pianista e compositore, studiò pianoforte con Fortini e composizione con Picchianti. Si dedicò all'insegnamento, scrisse anche musica per pianoforte, fra cui: *Fantasia da Nabucodonosor*; *Un ballo in maschera di* Verdi; *Giulia gentil: Florentine* (chanson trascripte et variee pour piano); *Les Lys de mon Pays*.

GARIBOLDI, GIUSEPPE

Macerata, 17.3.1833 – Castelraimondo, Macerata 12.4.1905.
Compositore, flautista e direttore d'orchestra, insegnò a Parigi e visse alcuni anni in Belgio e in Olanda. Compose moltissima musica fra cui trascrizioni pianistiche di temi d'opera e composizioni originali per pianoforte.

GERACI, BERNARDO

Termini Imerese, Palermo, 16.1.1825 – Palermo, 10.9.1889.
Pianista, organista e compositore, studiò prima con Barbarotto e poi con Raimondi al Conservatorio di Palermo. Si dedicò all'organo, all'insegnamento e alla composizione, e scrisse anche musiche per pianoforte.

GEROSA, ROMEO

[Monza] – […].
Compositore,, scrisse musica per pianoforte in parte pubblicata da Ricordi negli anni Novanta dell'Ottocento.

GIAMBONI, AUGUSTO

[...] 1825 – Firenze, 6.4.1878.
Pianista e compositore, fu professore di pianoforte e autore di canzoni popolari toscane. Compose anche musica per pianoforte, in particolare trascrizioni di arie d'opera edite da Lucca e da Ricordi.

GIANNINI, ALBERTO

Napoli, 18.4.1857 – […].
Pianista e compositore, figlio di Salvatore, si esibì a Napoli nei concerti della Sala della Società del quartetto. Compositore versatile, superò i 250 numeri d'opera e scrisse molti pezzi per pianoforte tra cui fantasie su temi d'opera e pezzi originali. Nel 1887 eseguì con Pagano la sua *Polacca* per due pianoforti all'unisono.

GIANNINI, SALVATORE

Napoli, 24.12.1830 – […], 1900.
Pianista e compositore, fu allievo di Lillo a Napoli. Dedito all'insegnamento e alla composizione, scrisse più di trecento pezzi per pianoforte, comprendenti sia trascrizioni e fantasie da temi d'opera che musica originale.

GIARDA, FRANCESCO

Venezia, 1853 – ivi, 25.7.1907.
Pianista, organista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano dal 1869 al 1874, conseguendo due onorificenze in composizione e in pianoforte. Per alcuni anni fa l'organista a Trecate (Novara) e poi tornò a Venezia come insegnante al Liceo Benedetto Marcello. Compose qualche pezzo per pianoforte.

GIORZA, PAOLO

Milano, 11.11.1832 – Seattle, 25.5.1914.
Compositore e direttore d'orchestra, scrisse un gran numero di danze, marce e balli teatrali che gli diedero molta notorietà, alcuni dei quali anche per pianoforte.

GIOVANNETTI, BIANCA

Pianista attiva a Napoli nei concerti del Quartetto di Napoli del 1892.

GIROMPINI, PIETRO

San Giovanni di Bellagio, Como, 5.9.1842 – Tremezzo, Como, maggio 1923.
Professore di pianoforte e compositore, compose un gran numero di pezzi per pianoforte, specialmente trascrizioni e fantasie su temi d'opera di media difficoltà in parte pubblicate da Ricordi, Lucca, Vismara, Canti.

GOLINELLI, STEFANO

Bologna, 26.10.1818 – ivi, 3.7.1891.
Pianista e compositore, studiò pianoforte con Donelli e contrappunto con Vaccaj. Intraprese la carriera concertistica esibendosi a Napoli, Firenze, Milano, Genova e Palermo, e successivamente in Francia, Inghilterra e Germania. Stimatissimo in Italia e all'estero; nel 1840 fu nominato professore di pianoforte al Liceo musicale da Bologna su proposta di Rossini, che all'epoca ne era direttore, e a Bologna si dedicò all'insegnamento del pianoforte per circa trent'anni. Nel 1870 si ritirò totalmente dalla vita artistica, continuando però la composizione. Scrisse oltre duecento pezzi per pianoforte (arrivò al numero d'op. 234) e anche musica da camera e liriche vocali.

GONZALES, PAOLO

Pianista e compositore della scuola napoletana, allievo di Beniamino Cesi e di e di De Sena. Compose musiche pianistiche che eseguì spesso egli stesso in concerto in recital napoletani: *Notturno*; *Minuetto*; *Studio*; *Sera d'estate*; *Valzer*; *Serenata-Barcarola*; *In gondola*; *Studio*; *Marcia funebre*; *Soirée de Capodimonte* (2° valzer).

GORNO, ALBINO

Casalmorano, Cremona, 10.3.1859 – Cincinnati, 29.10.1945.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano con Disma Fumagalli. Fu pianista solista ed accompagnatore del soprano Adelina Patti negli Stati Uniti, dove dal 1884 si stabilì definitivamente come insegnante di pianoforte nel College of Music di Cincinnati. Come compositore scrisse pezzi per pianoforte, tra cui *Studi da concerti*, un *Notturno*, *Studi*, uno *Scherzo* per due pianoforti e *Leggenda araba* e *Marinaresca* per pianoforte e orchestra.

GRAZIANI-WALTER, CARLO

Bruxelles, Belgio, 1.8.1851 – Firenze, 30.8.1827.
Italiano d'adozione, fu compositore di successo, e alcuni suoi *Valzer* ottennero un successo internazionale (*Forza irresistibile*, *Vita palermitana*, *Amore*, ecc.). Compose molta musica per pianoforte, romanze, notturni, ballabili, marce inni e un gran numero di pezzi facili e dilettevoli a uso didattico.

GRIMALDI, MICHELE

Compositore, scrisse pezzi pianistici pubblicati da Lucca e da Ricordi.

GRONDONA, VITTORIO

Compositore di musica per pianoforte edita dopo il 1880 dagli editori Fantuzzi, Lucca, Pigna e Ricordi.

GUIDI, TERESA

Pianista e compositrice, studiò al Conservatorio di Milano e si esibì in concerti a Milano, Perugia, Napoli eseguendo anche sue composizioni, come il *Pensiero mesto* e lo *Scherzo*.

GULLÌ, LUIGI

Scilla, Reggio Calabria, 11.6.1859 – morì durante la traversata di ritorno in Italia, 12.4.1918.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli sotto la guida di Beniamino Cesi. Intraprese la carriera concertistica in varie città d'Italia, poi nel 1886 si stabilì a Roma, dove si dedicò all'insegnamento, poi andò negli Stati Uniti

IVALDI, FILIPPO

Alessandria, 10.12.1874 – Faenza, 28.12.1943.
Pianista e compositore, studiò pianoforte a Venezia con Dal Vesco e poi al Liceo musicale di Bologna con Mugellini e Martucci. Intraprese la carriera di concertista che lo portò a esibirsi in molte città d'Italia e all'estero; in seguito si dedicò all'insegnamento. Scrisse anche musica per pianoforte.

KRAUS, ALESSANDRO

Francoforte sul Meno, 1820 – Firenze, 1904.
Pianista e concertista tedesco famosissimo nell'improvvisazione. Si stabilì a Firenze dove si dedicò all'insegnamento e all'attività esecutiva. Nella sua villa di Fiesole ospitò intrattenimenti musicali per far sentire le esibizioni dei suoi allievi. Organizzò concerti storici e mattinate in casa Giorgetti e concerti alla Sala Ducci.

LANZA, FRANCESCO

Napoli, 1783 – ivi, 1862.
Pianista e compositore, fu allievo di Field e forse anche di Clementi a Londra; dal 1812 fu insegnante di pianoforte al Conservatorio di Napoli. È considerato il fondatore della scuola pianistica napoletana; ha composto musica per pianoforte.

LANZA, FRANCESCO (JUNIOR)

Pianista e compositore, fu insegnante di pianoforte a Napoli e compose musica per pianoforte fra cui sia fantasie su temi d'opera che pezzi originali.

LANZA, LUIGI

Pianista e compositore, si esibì in concerto a Napoli nei primi anni Sessanta e scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi.

LANZILLI, FRANCESCO

Compositore, nel 1865 pubblicò per la Calcografia Girard & co. alcuni pezzi per pianoforte: *Un dono alle Signorine*, melodia; *Un moment de tristesse*, melodia; *Le Zephir*, *Impromptu*, *Chant Melodique*, *La Stella*, canzone popolare.

LILLO, GIUSEPPE

Galatina, Lecce 26.2.1814 – Napoli, 4 febbraio 1863.
Pianista e compositore, allievo di Lanza al Conservatorio di Napoli. Dopo aver trascorso due anni a Parigi nel 1847-48 ritornò a Napoli dove si dedicò all'insegnamento. Nel 1861 mostrò i primi segni di una malattia mentale che lo costrinse a ritirarsi dalla vita musicale.

LONGO, ACHILLE

Melicuccà, Reggio Calabria, 27-2-1836 – Napoli, 11.5.1919.
Pianista e compositore, si dedicò all'insegnamento del pianoforte a Napoli e scrisse alcune pagine per pianoforte.

LONGO, ALESSANDRO

Amantea, Cosenza, 30.12.1864 – Napoli, 3.11.1945.

Pianista e compositore, figlio di Achille, studiò dapprima col padre e poi con Cesi e Serrao al Conservatorio di Napoli, dove si diplomò in pianoforte, organo e composizione. Svolse attività di concertista e di insegnante, e nel 1891 fondò il Circolo musicale Domenico Scarlatti. Unico pianista napoletano ad avere nel suo studio un Bechstein quarto di coda. Curò molte revisioni di musica di Bach, Handel, Couperin, delle opere complete di Scarlatti, Czerny, ecc. Compose molta musica pianistica: sette *Sonate*, *12 studi di terze*, *6 studi di seste*, *6 studi di ottave*, *24 studi di arpeggi*, *24 pezzi caratteristici*, *Suites* a due e a quattro mani; *Tema con variazioni* e *6 divertimenti* per 2 pianoforti.

LONGO, GIACOMO

Faro, Messina, 15.2.1833 – Messina, 27.7.1906.
Compositore, studiò nella sua città con Abbagnato e con Aspa, di cui divenne l'allievo prediletto. Si dedicò all'insegnamento del canto e del pianoforte e scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi.

LUZIANI, GEMMA

Pisa, 1867 – Rio de Janeiro, Brasile, 19.4.1894.
Pianista, studiò a Parigi dove vinse il Premier Prix du Conservatoire, e intraprese la carriera concertistica che la portò in molte città d'Italia e d'Europa. Fu definita straordinaria esecutrice delle sonate di Beethoven e della musica di Chopin.

LUZZI, LUIGI

Olevano di Lomellina, Pavia, 28.3.1828 – Stradella, Pavia, 26.2.1876.
Compositore e insegnante, scrisse fra le altre cose alcuni pezzi per pianoforte.

MABELLINI, TEODULO

Pistoia, 2.4.1817 – Firenze, 13.3.1897.
Compositore e direttore d'orchestra, si dedicò principalmente all'opera; fu organizzatore e divulgatore della cultura musicale. Scrisse alcuni pezzi per pianoforte.

MACARINI, GIUSEPPE

Romanengo, Cremona, 17.4.1832 – Castellone Cremonese, 15.7.1905.
Pianista e compositore, scrisse musica per pianoforte.

MAGLIONI, GIOVACCHINO

Pontassieve, Firenze, 26.7.1814 – Firenze, dicembre 1888.
Pianista, organista e compositore, fu professore d'organo all'Istituto musicale di Firenze. Compose alcuni pezzi per pianoforte fra cui *Una sera d'autunno*, sei canzoni caratteristiche per pianoforte.

MARCHISIO, GIUSEPPE ENRICO

Torino, 8.3.1831 – ivi, 25.5.1903.
Pianista, compositore e didatta, compose e pubblicò un gran numero di composizioni originali per pianoforte. Fu apprezzato da Liszt e insegnò pianoforte ai principi di Casa Savoia. Con il fratello Antonio fondò a Torino una scuola di musica denominata «Sala Marchisio».

MARCHISIO, GIUSEPPE FILIBERTO

Saluzzo, 13.2.1813 – Torino, 11.9.1895
Pianista dilettante. Scrisse quattro libri di *Rêveries* (*Au coin de feu*; *Á la campagne*; *Au bord de la mer*; *Á la montagne* edite da Blanchi di Torino).

MARCIANO, ERNESTO

Napoli, 20.10.1869 – ivi, 20.8.1930.
Pianista e didatta, studiò al Conservatorio di Napoli dove fu allievo di Vincenzo Romaniello, Martucci, Cesi e Serrao e dove si diplomò nel 1889. Dopo aver intrapreso la carriera concertistica si dedicò all'insegnamento, e nel 1898, assieme a Sigismondo Cesi, fondò il Liceo musicale di Napoli. Pubblicò numerose revisioni e trascrizioni di musica classica pianistica.

MARTUCCI, GIUSEPPE

Capua, 6.1.1856 – Napoli, 1.6.1909.
Pianista, compositore, direttore d'orchestra, insegnante e organizzatore della vita musicale. Studiò il pianoforte prima con il padre e poi con Cesi al Conservatorio di Napoli, dove approfondì anche la composizione con Costa, Serrao e Lauro Rossi. Iniziò giovanissimo la carriera concertistica, si esibì in tutta Italia, in Germania, in Francia e in Inghilterra, riscuotendo anche l'ammirazione di Rubinstein. Si affermò anche come compositore e nel 1875 l'editore Ricordi acquistò la proprietà esclusiva per tutti i paesi di tutte le sue composizioni scritte e da scriversi. Nel 1874 divenne professore di pianoforte al Conservatorio di

Napoli, nel 1878 fu nominato direttore della Società del quartetto di Napoli per la quale organizzò con Cesi le esecuzioni pianistiche dei successivi sette anni. Intraprese anche la carriera di direttore d'orchestra dirigendo i concerti organizzati dal principe d'Ardore a Napoli e ottenendo successo all'esposizione di Torino del 1884. Dal 1885 fu direttore e insegnante di alta composizione al Liceo musicale di Bologna; in quella città diresse numerosi concerti sinfonici e opere liriche, curando la prima rappresentazione italiana del *Tristano e Isotta* di Wagner, e continuando a esibirsi come direttore anche in molte altre città italiane. Nel 1902 ritornò a Napoli dove fu direttore del Conservatorio San Pietro a Majella fino alla morte. Compose molta musica sinfonica e da camera, ma anche pianistica (scrisse pezzi caratteristici come mazurke, polke da concerto, melodie, romanze, pensieri musicali, scherzi, barcarole, notturni, capricci, ma anche sonate, tema con variazioni, preludi e fughe) i brani più noti sono: *Studio di concerto* op. 9; *Improvviso* op. 17; *Capriccio in forma di studio* op. 26; *Scherzino* op. 26; *Fantasia* op. 32 per due pianoforti; *Canto religioso* op. 33 n. 3; *Sonata* op. 34; *Sonata facile* op. 41 n. 1; *L'arcolaio* op. 43 n. 3; *Pensiero fantastico* op. 43 n. 4; *Verso sera* op. 43 n. 6; *Tarantella* op. 44 n. 6; *Studio* op. 47; *Polacca* op. 48; tre *Romanze* op. 49; *Novella* op. 50; *Fantasia* op 51; tre *Scherzi* op 53; *Tempo di gavotta* op. 55 n. 2; *Capriccio* op. 57 n. 1; *Serenata* op. 57 n. 2; *Tema con variazioni* op. 58; *Preludio* op. 61 n. 1; *Toccata* op. 61 n. 2; *Giga* op. 61 n. 3; *Moto perpetuo* op. 63; *Scherzo* op. 64 n. 2; *Barcarola* op. 64 n. 3; due *Notturni* op. 70; *Serenata* e *Gavotta* op. 73; *Tre pezzi* op. 76; *Capriccio* e *Toccata* op. 77; *Tre pezzi* op. 78; *Tre pezzi* op. 79; due *Capricci* op. 80; *Novelletta* op. 82 n. 2.

MASCARDI, GIUSEPPE

Pianista e compositore, allievo di Andreoli al Conservatorio di Milano, si esibì nei saggi degli anni 1887-89 e poi ancora in concerto nel 1890.

MATTEI, TITO

Campobasso, 24.5.1841 – Londra 30.3.1914.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, studiò al Conservatorio di Napoli con Thalberg per il pianoforte e Raimondi per la composizione. Si dedicò alla carriera concertistica conseguendo importanti successi in Italia, a Parigi, a Londra e in Germania. Fu professore di pianoforte all'Accademia di Santa Cecilia in Roma quando aveva solo undici anni; una medaglia d'oro donatagli da papa Pio XI per meriti interpretativi, e la carica di pianista della corte d'Italia ricoperta per qualche tempo. Nel 1865 andò definitivamente a Londra dove continuò a svolgere l'attività di pianista e di compositore. Scrisse molte brillanti composizioni per pianoforte, fra cui un *Concerto* per pianoforte e orchestra, il

gran valzer *L'esposizione italiana*, le gavotte *Psyche* e *Margherita*, il notturno *La lyre*, ecc.

MATTIOZZI, RODOLFO

Firenze, 19.11.1832 – ivi, 14.6.1875.
Trombonista e compositore, scrisse moltissima musica per pianoforte (in buona parte ballabili) pubblicata dagli editori Lorenzi e Bratti di Firenze, Canti, Ricordi, Giudici & Strada.

MAZZONE, UMBERTO

[…] – Napoli, gennaio 1936.
Pianista, è presente come esecutore in alcuni programmi concertistici napoletani dal 1873 a fine Ottocento. Fu accompagnatore al pianoforte di noti artisti e fu anche compositore di romanze e di musica per pianoforte.

MAZZUCCHELLI, EUGENIO

Pianista e compositore, allievo di Angeleri al Conservatorio di Milano, presente nei saggi del 1860 e 1861. Fu autore di pezzi per pianoforte editi da Sonzogno e da Ricordi a fine secolo, fra cui *Roses d'Été*, pensiero melodico (1886); *Fantasia* (1890);

MENOZZI, GIOVANNI

Milano, 28.12.1814 – Pallanza, Verbania, 8.2.1885.
Pianista e compositore, fu maestro della regina Margherita e del principe Tommaso di Savoia. Fu compositore, scrisse molte raccolte di fantasie e trascrizioni per pianoforte a due e quattro mani, in buona parte di media difficoltà e a scopo didattico.

MENOZZI, GIUSEPPE

Pallanza, Verbania, 15.7.1841 – Milano, 26.11.1896.
Pianista e compositore, figlio di Giovanni; studiò al Conservatorio di Milano e si dedicò all'insegnamento. Compose un buon numero di studi, notturni e fantasie per pianoforte, e in qualche occasione si esibì anche come concertista.

MEROLLA, EMILIA

Pianista, si esibì in concerto alla Società del quartetto popolare di Napoli nel 1889.

METTLER, EMMA

Pianista, studiò ad Ancona con Polidori e poi andò a Roma a perfezionarsi con Sgambati all'Accademia di Santa Cecilia. Si esibì in concerto fin da giovanissima; negli anni 1881, 1882 e 1883 diede concerti nella capitale, suonando alla Sala Dante ed eseguendo brani virtuosistici di Chopin e di Sgambati, oltre a composizioni a quattro mani con Ernesto Consolo.

MICELI, GIORGIO

Reggio Calabria, 21.10.1836 – Roma, 2.12.1895.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, studiò al Conservatorio di Napoli con Gallo e si perfezionò con Lillo. Si esibì come pianista eseguendo suoi pezzi ballabili. Scrisse molti pezzi per pianoforte editi da Ricordi.

MIGLIACCIO, GIUSEPPE

Pianista e compositore, scrisse vari pezzi per pianoforte alcuni dei quali editi da Ricordi a fine secolo.

MILILOTTI, GIUSEPPE

Ravenna. 11.4.1833 – Roma, 20.3.1833.
Compositore e direttore d'orchestra, fratello di Leopoldo, scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi.

MILILOTTI, LEOPOLDO

Ravenna, 6.8.1835 – Marsiglia, Francia, 28.1.1911.
Compositore, fratello di Giuseppe, operò per molti anni a Roma come maestro di canto. Scrisse molte romanze da camera e di pezzi per pianoforte pubblicati dagli editori Forlivesi e Ricordi.

MONTIGNANI, RITA

Pianista, si esibì nel primo esperimento della Società del quartetto di Milano del 29 giugno 1864 con la *Sonata* op. 31 n. 2 di Beethoven, e in altri concerti a Milano e Firenze. Fu dedicataria del *Canto popolare per pianoforte* op. 171 di Golinelli.

MORASCA, BENEDETTO

Palermo, 1870 – […].
Compositore e direttore d'orchestra, studiò con Zuelli al Conservatorio di Palermo. Compose pezzi per pianoforte fra cui alcuni pubblicati da Ricordi nel 1897: *Presso il mulino*, romanza senza parole op. 1; *Presso il villaggio*, poemetto op. 2; *Serenata* op. 3; *Erotik* op. 4; *Remember*, pensiero op. 5; *Tempo di minuetto* op. 6; *Ofelia*, impressioni teatrali op. 7.

MORGANTI, GIOVANNI

1835 – 1903.
Compositore, allievo dell'Istituto dei ciechi di Milano. Scrisse musica per pianoforte tra cui *Au bord de la Mediterranee*, notturno op.7 (1862); *Capriccio-Polka di bravura* op. 11 (1862); *Brindisi al campo*, Polka-Salon op.12 (1864); *Giunone*, mazurka op.13 (1865); *Ballata* op.16 (1867); *Notturno* op. 15 (1868); *Astrazioni alla Mazurka* (1878); *Salve o Brianza*, mazurka elegante op. 31 (1871); *Ricordo d'un castello*; Pezzo alla mazurka op. 28 (1867); *Sonata-Fantasia* (1884), *La Danzomania*, tarantella; *Melodia variata*; *Passa la guardia...*, polka-marcia (1899); *Profumi di Nervi*, valzer (1883); *Salve Monticello di Brianza*; valzer (1878); *Sonata Fantasia* (1884); *Valse-Capriccio brillante* (1878).

MORGIGNI, RODOLFO

Compositore di romanze da salotto e di musica per pianoforte, nel 1886 eseguì due suoi pezzi per pianoforte: *Serenata* e *Studio* in La bemolle.

MOSCONI, G.

Compositore, nel 1875 pubblicò con Consorti di Roma un divertimento per pianoforte dal titolo *Un sogno*.

MUGELLINI, BRUNO

Potenza Picena, Macerata, 24.12.1871 – Bologna, 15.1.1912.
Pianista, compositore e didatta, studiò al Liceo musicale di Bologna dove ebbe come maestri Tofani per il pianoforte, Busi e Martucci per la composizione. Intraprese la carriera concertistica sia come solista che in formazioni da camera, e fu per molti anni insegnante di pianoforte al Liceo di Bologna. Fu compositore e scrisse anche pezzi pianistici, fra cui i primi furono: *Sognando*, pezzo fantastico op, 3(1894); *Impressioni*, quattro bozzetti op. 5 (1895)

MUSSINI, ADELE

Compositrice, scrisse pezzi per pianoforte apprezzati da Filippi nel 1878.

NACCIARONE, GUGLIELMO

Napoli, 18.2.1837 – ivi, aprile 1816.
Pianista e compositore, figlio di Nicola, studiò pianoforte e composizione con il padre e con Manzano. Intraprese la carriera concertistica che lo portò a Parigi, Londra e in Germania. Tornato a Napoli, si dedicò all'attività didattica e compositiva. Compose molta musica pianistica fra cui fantasie e divertimenti su temi d'opera.

NACCIARONE, NICOLA

Napoli, 2.4.1802 – ivi, dicembre 1876.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli il canto, il pianoforte e la composizione con Cioffi, Elia, Fenaroli e Zingarelli, e si perfezionò poi con Jophn Field. Si dedicò all'insegnamento e alla composizione, e scrisse anche pezzi per pianoforte.

NAPPI, GIOVANNI BATTISTA

Milano, 15.1.1857 – ivi, 19.3.1932.
Pianista, compositore e critico musicale, studiò al Conservatorio di Milano dove ebbe come maestro di pianoforte Sangalli. Dal 1886 si dedicò all'insegnamento privato del pianoforte, e compose vari pezzi per pianoforte fra cui *Barcarola*; *Sul lago*, schizzo op. 3; *Andante e scherzo* op. 4; *Aspirazione*; *Pagina d'album* (1881); *Bozzetto campestre* (1884); *Serenata* (1884); *Due impressioni pianistiche* (1896); *Storiella* (1896); *Scoiattolo* (1896).

NARICI, LUIGI

Pianista attivo a Napoli nel 1886 nei concerti della Società del quartetto, del Circolo Cesi e della Società del quartetto popolare.

NERI, EMILIO

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi, Lucca, Schiavi, Tibaldi.

OREFICE, GIACOMO

Vienna, 22.8.1865 – Milano, 22.12.1922.
Pianista, compositore e critico musicale, studiò al Liceo musicale di Bologna dove ebbe come maestri Mancinelli e Busi. Fu pianista ed eseguì principalmente proprie composizioni da camera. Scrisse musica per pianoforte, fra cui *Jacinta*; *A Posillipo*, tarantella brillante; *Pagine d'album*; *Serenade allemande*.

PAGANO, ERNESTO

Pianista e compositore, si esibì in concerto a Napoli nel 1887.

PAGANO, GIOVANNI BATTISTA

[...] 1850 – Genova, 1898.
Compositore di musica da ballo, scrisse varia musica per pianoforte, principalmente polke, mazurke e valzer a due e a quattro mani.

PALAMIDESSI, FRANCESCO

Pescia 1849 – 1891.
Pianista e compositore, si esibì nei concerti della Società del quartetto di Bologna nel 1891. Scrisse musica per pianoforte e trascrizioni di melodie di Tosti pubblicate da Ricordi.

PALLONI, GAETANO

Camerino, Macerata, 5 (o 4).8.1831 – Roma, 14.7.1892.
Compositore e maestro di canto, studiò composizione con Mabellini a Firenze, città dove rimase fino al 1890, poi si trasferì a Roma. Svolse attività di maestro di

canto e di compositore, pubblicando raccolte di brani vocali e strumentali di successo. Scrisse pezzi di musica per pianoforte editi da Ricordi.

PALERMI, OSCAR

Napoli, 3.9.1864 – ivi, 13.11.1935.
Pianista e compositore, studiò pianoforte con Palumbo e composizione con D'Arienzo al Conservatorio di Napoli. Dopo aver intrapreso la carriera concertistica si dedicò all'insegnamento del pianoforte in vari istituti napoletani e poi al Conservatorio San Pietro a Majella. Scrisse varia musica per pianoforte, per lo più pezzi caratteristici.

PALMIERI, BENEDETTO

Napoli, 4.3.1863 – […].
Pianista, compositore e maestro di canto, intraprese la carriera pianistica all'età di otto anni e producendosi in concerti a Roma, Firenze, Milano, Trieste e all'estero in Grecia, in Egitto e a Costantinopoli. Studiò composizione con Platania al Conservatorio di Palermo dal 1878 al 1882; compose molta musica per pianoforte. Nel 1885 si trasferì a Londra come professore di pianoforte nel College of Music. Fra i suoi pezzi per pianoforte ricordiamo le *Trois Nouvelles arabes*, il *Tema con variazioni*, il bozzetto caratteristico *Pifferata*, la *Petite barcarolle* per pianoforte a quattro mani.

PALUMBO, COSTANTINO

Torre Annunziata, Napoli, 30.11.1843 – Posillipo, Napoli, 15.1.1928.
Pianista e compositore, dal 1855 studiò al Conservatorio di Napoli dove ebbe come maestri Lanza per il pianoforte e Mercadante per la composizione. Pianista ecc, a partire dal 1863 intraprese una brillante carriera concertistica che lo portò nelle maggiori città italiane e poi a Londra e a Parigi, dove frequentò le serate musicali in casa Rossini. Fu tra i primi ad eseguire Mozart, e le sue esecuzioni di sonate beethoveniane furono considerate modelli d'intuizione interpretativa. Dal 1873 fu professore di pianoforte al Conservatorio di Napoli, dove formò un gran numero di allievi fra cui Bufaletti, Vitali, Palermi, Vessella. Lasciò l'insegnamento in seguito a delusioni professionali ed artistiche e si ritirò a vita privata nella sua villa di Posillipo. Compose moltissima musica pianistica: due *Romanze senza parole*; *Valzer melodico*; *Le fate*, capriccio; *Tarantella*; *Pensiero musicale*; *Allegretto quasi marcia*, tema di concerto; *Ballata*; *Impromptu in due tempi*; *Mazurka*; *Solitudine*, melodia; *Galop*; *II Ballata*; *Ore melanconiche*, pensieri; *Sorrento*, serenata; *Danza delle Amazzoni*, capriccio; *Toccata*; *Mazurka*; *Sonata*; *Rimenbranze di Greenwich*, elegia; *Visione*; *Regata*; *Valse*; *III*

Ballata; *Addio*; *Due Valzer*; *La Napolitana*; *Notturno* in Mi maggiore; *Danza di Gisla*, capriccio; *Notturno*; tre *Pensieri*; *Andante*; *Elegia*; *Dolce colloquio*; *Tre pezzi*; *Fiorellino*; *Andante e Polka di concerto*; tre *Preludi e fuga* (op. 49, 50, 51); *Galop*; *A lei*; *Canzone del tramonto*; *Abbandonato!*; *Favoletta*; *Un mio ricordo*, racconto; *Il mugnaio ed il ruscello*; *Barcarola*; *Capriccio danza*; *Canzone*; *Improvviso*; *Agitato*; *I tuoi belli occhi*; *Serenata*; *Preludio e fuga* op. 79.

PANNAIN, EDUARDO [EDOARDO]

Napoli, 11.4.1869 – [...] 1929.
Compositore e pianista napoletano, allievo di Rossomandi, fu insegnante di pianoforte nel Liceo musicale di Napoli.

PANZINI, ANGELO

Lodi, 22.11.1820 – Milano, 27.2.1886.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano dal 1832 al 1840 ed ebbe come maestro di pianoforte Angeleri. Scrisse oltre duecento composizioni per pianoforte fra cui fantasie su temi d'opera e molti pezzi caratteristici pubblicati da Ricordi.

PAPINI, GUIDO

Camaione, Lucca, 1.8.1847 – Londra, 20.10.1912.
Violinista e compositore, fu allievo di Giorgetti e concertista di violino; si dedicò anche alla composizione e scrisse pezzi per pianoforte.

PELLIZZONE, ANNIBALE

Compositore, pubblicò *Rêve étoile*, esquisse pour piano op. 14 con Giudici & Strada di Torino.

PEPE, VITTORIO

1866 – […].
Pianista e compositore, allievo di Bufaletti a Napoli, svolse attività di insegnante e scrisse pezzi per pianoforte.

PERAGLIE, GIOVANNI

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Giudici & Strada di Torino.

PERELLI, EDOARDO

Milano, 20.11.1842 – Carpiano, Milano, 27.7.1885.
Compositore e critico musicale, fu professore di canto al Conservatorio di Milano e collaborò con la *Gazzetta musicale di Milano* firmandosi con lo pseudonimo Edwart. Scrisse varia musica per pianoforte, fantasie su temi d'opera, melodie, romanze senza parole, ballabili e pezzi caratteristici.

PERI, ACHILLE

Reggio Emilia, 20.12.1812 – ivi, 28.3.1880.
Compositore drammatico, studiò da prima il pianoforte con Gregori e composizione con Rabitti nella sua città, poi a Parigi dove si perfezionò con Carafa. Si dedicò all'opera e all'operetta con successo, e negli ultimi anni si dedicò alla composizione di musica sacra. È autore di una *Sonata* per pianoforte edita da Canti intorno al 1870.

PERONI, ALESSANDRO

Pesaro, 13.10.1874 – Milano, 9.4.1964.
Compositore, studiò al Liceo musicale di Pesaro e svolse attività di violinista e di insegnante di pianoforte e armonia. Fece parte del Trio Ferrarese in qualità di pianista, e compose pezzi per pianoforte.

PERRELLI, GENNARO

[…] – Parigi, 26.1.1871.
Pianista e compositore napoletano, intraprese la carriera concertistica ottenendo importanti successi nelle principali città in Italia, in Francia (dove si esibì alla Sala Erard), in Spagna e in Portogallo. Dopo alcuni trascorsi in Italia dedicandosi al concertismo e alla composizione, tornò a Parigi dove morì in seguito a una ferita riportata in battaglia a Montretout. Compose molta musica pianistica, fantasie su temi d'opera, pezzi di bravura e pezzi caratteristici.

PESCIO, ADOLFO

1816 – 1904.

Compositore, scrisse varia musica per pianoforte fra cui studi, notturni, variazioni, romanze.

PETTINELLA, RICCARDO

Compositore, scrisse musica per pianoforte. Alcuni suoi brani furono eseguiti nei concerti del Circolo Romaniello a Napoli nel 1889: *Il pescatore*, *Incantesimo…*, *Melodia*.

PETRALI, VINCENZO ANTONIO

Crema, 22.1.1832 – Bergamo, 24.11.1889.
Organista e compositore, fu insegnante d'organo a Brescia e al Liceo musicale di Pesaro. Compose musica per pianoforte.

PIATTI, ANTONIO

1801 – 1878
Compositore, scrisse e pubblicò alcune pagine pianistiche.

PIATTI, ANTONIO

N. 1870 ca.
Pianista e compositore, si esibì nel 1886 a sedici anni nella Sala del Conservatorio di Milano eseguendo brani di repertorio e composizioni sue.

PIATTI, VINCENZO

Pianista e compositore attivo a Bologna nel 1871.

PICCIO, GIOVANNI BATTISTA

Compositore, scrisse pezzi per pianoforte editi da Ricordi.

PINELLI, ORESTE

Roma, 1844 – ivi, 17.3.1924.
Pianista e insegnante, fratello del violinista Ettore, compositore e direttore d'orchestra; fu professore di pianoforte all'Accademia di Santa Cecilia in Roma.

PINO, ANTONIO

Pianista e compositore, nel 1865 pubblicò un album di musica per pianoforte con l'Editore Tramater, e nel 1866 si esibì in concerto eseguendo fantasie d'opera e sue composizioni.

PIRANI, EUGENIO

Cento, Ferrara, 8.9.1852 – Berlino, 12.1.1939.
Pianista e compositore, allievo di Golinelli al Liceo Musicale di Bologna, poi perfezionatosi a Berlino con Theodor Kullak (pianoforte) e Friedrich Kiel (composizione). Intraprese una brillante carriera concertistica che lo portò in Italia, Inghilterra, Germania, Francia e Russia. Si stabilì a Heidelberg, poi a Berlino, a Brookling e infine nuovamente a Berlino, dove Kullak istituì nella sua Accademia, appositamente per Pirani, una classe speciale che intitolò Classe delle ottave. Nel 1876 prese parte al concerto realizzato a Firenze in occasione delle celebrazioni commemorative di Bartolomeo Cristofori, e fu nominato Professore onorario dell'Istituto musicale di quella città. Nel 1889 venne nominato Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia e Ufficiale dell'Ordine della Corona di Prussia dall'imperatore Guglielmo II, per i suoi alti meriti nell'arte. Compose molta musica per pianoforte, edita da Ricordi in Italia e da Schlesinger in Germania.

PISTILLI, ACHILLE

Montagano, Campobasso, luglio 1820 – Aversa, 29.1.1869.
Pianista e compositore, allievo per il pianoforte di Lanza al Conservatorio di Napoli. Scrisse circa cento pezzi di musica per pianoforte, in buona parte di derivazione operistica.

POGGI, EDOARDO MODESTO

Genova, 31.10.1869 – ivi, 13.2.1946.
Pianista, compositore e didatta, studiò con Bersani all'Istituto Niccolò Paganini di Genova, dove divenne insegnante di pianoforte. Compose musica per pianoforte fra cui melodie, valzer, mazurke, e raccolte di pezzi didattici.

POLIDORO, FEDERICO [FEDERIGO] IDOMENEO

Napoli, 22.10.1845 – San Giorgio a Cremano, Napoli, 14.8.1903.

Pianista e musicologo, studiò pianoforte e canto prima con il padre Giuseppe e poi con Lillo, Conti e D'Arienzo. Fu attivo a Napoli come insegnante di estetica, storia musicale e pedagogia del canto al Conservatorio e come collaboratore della *Gazzetta musicale di Milano*, nella quale si firmava con lo pseudonimo Acuto. Come compositore scrisse lavori per la chiesa, musica strumentale da camera, e anche pezzi per pianoforte.

POLLERI, GIOVANNI BATTISTA

Genova, 28.6.1855 – ivi, 11.10.1923.
Pianista, organista e compositore, studiò il violino con il padre e il pianoforte con Mantelli. Dopo alcuni anni trascorsi negli Stati Uniti come strumentista e insegnante, tornò in Italia dove svolse attività di organista e direttore d'orchestra. Fra le sue composizioni figurano anche pezzi per pianoforte, fra cui *Capriccio*, *6 Studi di concerto*, *Six étude en forme de fantaisie* op. 8.

POLLINI, CESARE

Padova, 13.7.1858 – ivi, 26.1.1912.
Pianista, compositore e musicologo, studiò composizione al Conservatorio di Milano dal 1881 al 1883 con Bazzini. Istruito al pianoforte dalla madre, divenne poi molto apprezzato da Martucci e regolarmente invitato a corte dalla Regina Margherita. La sua esigua produzione musicale comprende varie composizioni per pianoforte: 6 *Fogli d'album*, melodie per pianoforte: 1. *Mazurka.Fantasia*; 2. *Notturno*; 3. *Capriccio*; 4. *Pensieri*; 5. *Presto scherzoso*; 6. *Notturno* (1878); 6 *Frammenti* per piano op. 2: 1. *Aria*; 2. *Impromtpu*; 3. *In tempo di mazurca*; 4. *Intermezzo*; 5. *Romanza*; 6. *Romanza senza parole* (1880); *Fantastichieria*; *Adagio* in Re bemolle maggiore; 3 *Egloghe*; 3 *Fogli d'album*: 1. *Attesa*; 2. *Melanconia*; 3. *Prima neve* (1903); *Humoreske*; Marcia funebre; Preludio (1910); *Romanza senza parole*; *Sonata* in Fa minore (1874/1899); *Fuga* a tre voci.

POPPI, GIOVANNI

Cento, Bologna, 8.9.1828 – Bologna, 24.12.1891.
Pianista, arpista e compositore, studiò al Liceo musicale di Bologna con Rossini e Golinelli. Divenne poi insegnante di pianoforte nella stessa sede e vi rimase per oltre quarant'anni; ebbe fra i suoi allievi anche Bossi. Fra le sue composizioni figurano anche *Preludi*, *Studi* e vari pezzi per pianoforte.

PORRO, LUIGI

N. 1864.
Pianista, allievo di Martucci a Napoli e in seguito insegnante di pianoforte nella stessa città. Negli anni Ottanta si esibì come pianista (anche in recital solistici) nei concerti della Sala della Società del quartetto a Napoli.

POZZETTI, GIUSEPPE

Mirandola, 1848 – […],1943.
Pianista e compositore allievo del Liceo musicale di Bologna dal 1866 al 1871; attivo in concerto al Teatro comunale della stessa città. Negli ultimi anni dell'Ottocento compone la *Sonata- Fantasia* op. 46 per pianoforte.

POZZOLI, ETTORE

Seregno, Milano, 22.7.1873 – Milano, 9.11.1957.
Pianista, compositore e didatta, studiò pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano con Ferroni, Appiani e Fumagalli; iniziò la carriera concertistica e poi si dedicò all'insegnamento della teoria e del solfeggio. Fra le sue composizioni figurano anche pezzi per pianoforte.

PRATESI, GIUSEPPE

Livorno, 1841 – ivi, 25.11.1903.
Pianista e compositore, allievo del padre Luigi e di Dal Corona. Compose varia musica per pianoforte fra cui notturni, scherzi, romanze senza parole e reminiscenze di temi operistici editi da Ricordi.

QUARANTA, SALVATORE

N. 1859.
Pianista, allievo di Martucci, divenne professore straordinario al Conservatorio di Napoli. Si esibì in concerto a Napoli e fondò anche una sua scuola pianistica. Scrisse un *Album di quattro pezzi* (1. *Romanza*; 2. *Ruscello*; 3. *Barcarola*; 4. *Minuetto*) edito da Ricordi, e curò la trascrizione di alcuni pezzi di Martucci.

RAVANELLO, ORESTE

Venezia, 25.8.1871 – Padova, 2.7.1938.

Compositore e organista, scrisse musica liturgica, pezzi per organo e alcune composizioni per pianoforte, come i *Tre pezzi* op. 52, la *Piccola Suite* op. 90, le *Impressioni tridentine*, tre bozzetti op. 116 e le *Variazioni su di una melodia norvegese* op. 121.

RENDANO, ALFONSO

Carolei, Cosenza, 5.4.1853 – Roma, 10.9.1931.
Pianista e compositore, studiò con Thalberg e poi con George Mathias a Parigi. Si fece conoscere come *enfant prodige* e virtuoso; intraprese la carriera concertistica in Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Austria e Ungheria. Si perfezionò con Reinecke e Richter e poi conobbe Bülow e Liszt, di cui fu ospite per circa due mesi. L'attività concertistica proseguì intensa fino a tutto l'Ottocento, poi, dopo qualche anno trascorso a Napoli dove insegnò in Conservatorio e organizzò i concerti della locale Società del quartetto, si trasferì a Roma dove si dedicò all'insegnamento.

RESPIGHI, GIUSEPPE

Cortelmaggiore, Piacenza, 3.9.1840 – Bologna, 1.11.1923.
Pianista e compositore (padre di Ottorino), fu allievo di Golinelli al Liceo musicale di Bologna e si dedicò al concertismo e poi all'insegnamento nella stessa città.

REX, MARIA

Pianista, si esibì nel 1893 a soli undici anni a Nervi e diede concerti in varie città d'Italia fra cui La Spezia, Genova, Milano. A Nervi eseguì pezzi di Beethoven, Chopin e Frugatta.

RICCI-SIGNORINI, ANTONIO

Massalombarda, Ravenna, 22.2.1867 – Bologna, 10.3.1965.
Compositore, studiò al Liceo musicale di Bologna con Parisini, Busi e Martucci. La sua vasta produzione musicale comprende anche alcuni pezzi per pianoforte.

RICORDI, GIULIO (BURGMEIN)

Milano, 19.12.1840 – ivi, 6.6.1912.

Figlio di Tito, gestì per vari decenni la casa editrice Ricordi & C., risultante dalla fusione della ditta di famiglia con la Casa Lucca. Nel 1864 fondò la Società del quartetto di Milano e nel 1866 fece riprendere l'uscita della *Gazzetta musicale di Milano*, soppressa dal padre qualche anno prima. Nel corso della sua attività si fece conoscere anche come compositore; scrisse innumerevoli pezzi per pianoforte fra cui fantasie e trascrizioni su temi d'opera, ballabili, marce, pezzi caratteristici, firmandosi spesso con lo pseudonimo Julius Burgmein

RINALDI, GIOVANNI

Reggiolo, Reggio Emilia, 27.3.1840 – Genova, 25.3.1895.
Pianista e compositore, iniziò gli studi a Correggio con Asioli, nipote di Bonifazio; dal 1854 al 1861 si perfezionò al Conservatorio di Milano con Sangalli e Angeleri, di cui divenne allievo prediletto. Dopo aver tenuto con successo alcuni concerti in Italia e all'estero, si dedicò totalmente all'insegnamento e alla composizione. Scrisse un gran numero di pezzi per pianoforte, fra i più significativi; *Intermezzi*; *Pagine d'album*; *Sfumature*; *Divagazioni pianistiche*; *Nelle ore della sera*; *Pifferata*; *Cornamusa*; *Spigliatezze*; *Fantasticherie*; *Sorrisi di bimba*; *Bozzetti a matita*; *Riflessi e paesaggi*; *Il lagno del pastore*.

RIVABERNI, ERNESTO

Pianista, studiò al Corservatorio di Milano e fu pianista nei saggi e in qualche concerto cameristico dal 1871 al 1876.

RIVELA, MODESTINO

Avellino, 1860 – [...], 1927.
Pianista e compositore, studio al Conservatorio di Napoli pianoforte con Cesi e composizione con Lauro Rossi. Si esibì come pianista, ma dedicò la maggior parte della sua carriera all'insegnamento, prima a Napoli e poi a Sulmona, dove aprì una sua scuola di musica. Compose molti pezzi per pianoforte fra cui *Gavotta*; *Pensiero elegiaco*; *Minuetto*; *Tempo di Polka*; *Pensiero idillico*; *Valzer*; *Mazurka*; *Serenata-Capriccio*. Nel 1895 pubblicò una serie di studi pianistici dal titolo *L'avviamento allo studio del pianoforte*, usando lo pseudonimo Oscar Rochne.

RIVETTA, LUIGI

Inzago, Milano, 9.8.1838 – […], 24.11.1891.

Pianista e direttore d'orchestra, studiò il pianoforte con Angeleri al Conservatorio di Milano dal 1852 al 1858. Scrisse molta musica per pianoforte, in gran parte trascrizioni e parafrasi di temi d'opera a due e a quattro mani.

ROCHE, AGOSTINO

Livorno, 6.9.1861 – Napoli, 18.4.1931.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli sotto la guida di Palumbo e di Martucci per il pianoforte, di Scafati per il canto e di Serrao per la composizione. Si esibì come pianista in Italia e all'estero, e fu professore di canto al San Pietro a Majella e a Salerno. Nel 1894 fondò il Circolo Roche. Fu autore di opere teatrali, di romanze da salotto, di musica da camera e per pianoforte, fra cui: *Romanze senza parole*, *Gavotte* e *Souvenir de printemps*, scherzo; *Tempo di gavotta*.

ROMANIELLO, LUIGI

Napoli 29.12.1860 – Buenos Aires, dicembre 1916.
Pianista e compositore, studiò musica dapprima con il padre e con il fratello Vincenzo, poi dal 1876 al Conservatorio di Napoli, dove ebbe come maestri Coop, Cesi e Serrao. Intraprese la carriera concertistica e fece varie tournée in Italia. Suonò in diverse occasioni con Teresina Tua, Metaura Torricelli, Nachez, Cesare Thomson. Si stabilì nuovamente a Napoli nel 1886 e vi insegnò pianoforte al Regio educandato Maria Pia. Poi succedette a Martucci alla guida della Società del quartetto di Napoli e divenne pianista del Quartetto Ferni.

ROMANIELLO, VINCENZO

Napoli, 27.10.1858 – ivi 13.4.1932.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli dove divenne maestro di pianoforte nel 1879, di solfeggio nel 1881 e infine nuovamente di pianoforte nel 1886. Nello stesso anno vinse il concorso per il posto di professore nel Primo Reale Educandato dei Miracoli, dove rimase ininterrottamente per ventott'anni. Nel 1890 fondò il Ciricolo Romaniello e nel 1901 la Società del quintetto, attraverso cui fece conoscere ed apprezzare al pubblico napoletano molta musica classica. Come concertista si esibì a Napoli, a Milano e in altre città d'Italia con successo. Si esibì spesso in duo con il fratello Luigi. Collaborò come critico ad alcuni periodici musicali fra cui *La Musica* di Napoli. Pubblicò un apprezzato *Metodo completo del meccanismo del pianoforte* (*Il pianista moderno*), e compose molta musica da camera e pezzi per pianoforte, fra cui una *Sonata*; due *Suite in stile antico*; due *Capricci*; *6 Fogli d'album*; *Meste rimembranze*; *Minuetto* op. 34; *Sotto i tigli* op. 37 n. 2; *Polacca* op. 30.

ROMANO, GIUSEPPE

Pianista e compositore, si esibì frequentemente in concerto suonando sia il pianoforte che l'armonium e presentando composizioni proprie. Scrisse varia musica per pianoforte edita da Ricordi, fra cui molte fantasie e capricci su temi d'opera, ballabili e pezzi caratteristici, fra cui: *Capriccio-Studio sulla Norma; Capriccio di concerto sui Vespri Siciliani*; *Prece*; romanza senza parole; *Andante romantico*; *Une soirée de carnaval à Naples*; *Impromptu*; *La bella italiana*, mazurka; *Il ruuscello*, studio di concerto.

ROMEO, (NICOLA) ANTONIO

Siderno Marina, Reggio Calabria, 8.7.1863 – […].
Pianista e compositore, studiò a Napoli il pianoforte con Negri e Luigi Romaniello e composizione con Fortucci e Serrao. Fu apprezzato direttore di banda in varie città d'Italia e compose, fra l'altro, molti pezzi per pianoforte.

ROSATI, LUIGI

Avezzano, L'Aquila, 1855 – Roma, 9 marzo 1921.
Pianista e compositore, fu allievo di Sgambati per il pianoforte e di Terziani per la composizione al Liceo di Santa Cecilia in Roma dove fu poi anche insegnante. Scrisse composizioni pianistiche pubblicate da Carisch, come *Tarantella*; *Preludio*; *Leggiadra serenata*; *Idillio*.

ROSSARI, GUSTAVO

Milano, 27.12.1827 – ivi, 30.11.1881.
Compositore, studiò al Conservatorio di Milano dal 1839 al 1849, dove fu in seguito professore di corno, tromba e trombone. Nel 1859 fondò una Banda musicale cittadina e dal 1859 al 1869 fu primo corno nell'orchestra del Teatro La Scala. Compose molta musica per banda e per i suoi strumenti, di cui pubblicò con Ricordi numerose trascrizioni per pianoforte.

ROSSARO, CARLO

Crescentino, Vercelli, 20.11.1827 – Torino, 7.2.1878.
Pianista e compositore, studiò a Torino con Riccardi e Luigi Felice Rossi e intraprese con successo la carriera concertistica. Compose molta musica per pianoforte fra cui: tre *Sonate*; *Studi caratteristici*; tre *Pezzi appassionati*; *Amor materno* op. 17; *Moment d'enthousiasme à Venise* op. 18; *Rimembranze del lago*

di Como op. 18; *Festa campestre*, scherzo op. 21; *Allegro vivo energico* op. 22; *Orfeo: Non la vedrò più*, melodia op. 28; *L'Angelus* op. 29; *Ancor la rivedrò?* op. 30; *Ultimo addio*, melodia op. 31; *Erminia*, melodia op. 32; *Siciliana* op. 36; *Grande fantasia di concerto su ll'opera Lucrezia Borgia* op. 37; *Canto romantico* op. 55 (post.); *Dolce ricordo* op. 56 (post.); *Notturno* op. 58 (post.); *A Franz Liszt: Arte e libertà*, sonata fantasia op. postuma; *Sulle sponde della Dora*; *Preludio e canone*; *Novella o Meditazioni wagneriane: 3ª mazurka*; *A Riccardo Wagner*, sonata op. postuma. *Infinito*; *Meditazioni wagneriane*; *Canto alla luna*; *Amore Tramonto Notte*; *Studio di concerto* op. 74*; Canzone crescentinese* op. 89; *Prima mazurka* op. 90.

ROSSI, CESARE

Riverolo Mantovano, 20.1.1858 – [...], 1909.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Parma con Ferrari, Dacci e Bottesini. Tenne concerti come pianista e organista a Trento dove rimase per molti anni come direttore della banda civica e dei concerti della filarmonica. Poi tornò a Mantova. Autore di opere liriche e di altra musica vocale e strumentale, scrisse anche una trentina di pezzi per pianoforte quasi tutti pubblicati da Carish & Jänichen.

ROSSOMANDI, FLORESTANO

Bovino, Foggia, 22.8.1857 – Napoli, 19.1.1933.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra, studiò al Conservatorio di Napoli pianoforte con Cesi e composizione con Serrao. Intraprese la carriera concertistica in varie città d'Italia, e fu dal 1889 professore di pianoforte al Conservatorio San Pietro a Majella. Nel Novecento pubblicò importanti opere didattiche come la *Guida per lo studio tecnico del pianoforte* che fu adottata in moltissime scuole in Italia e all'estero. Scrisse molta musica per pianoforte: *Capriccio*; *Notturno*; *Bolero*; *Scherzetto*; *Cantilena marinaresca*; *Novella*; *Valzer danzante*; *Gavotta di Luigi XIII*; *Preghiera*; *Rimembranza*; *Angoscia*, notturnino; *Souvenir de Resina*, valzer brillante; *La cornamusa*; *Impromptu*; *Toccata a fantasia*; *In montagna*; *Triste passione*; *Chi non spera muore*; ecc., oltre a molte trascrizioni e riduzioni.

ROVERE, CARLO

Pianista e compositore, partecipò agli esperimenti della Società del quartetto di Milano assieme ad Andreoli negli anni 1868 e 1869.

RUSSO, MICHELANGELO

Napoli [...] – ivi, 1891.
Pianista e compositore, fu allievo di Serrao per la composizione e di Moscheles per il pianoforte, divenne concertista e fu apprezzato da Rubinstein ed amico di Liszt e Chopin, incontrati a Parigi nel 1841, durante le sue tournée europee. In seguito fu docente al Conservatorio di Napoli, prima del Cesi.

RUTA, GILDA

Napoli, 13.10.1856 – […].
Pianista e compositrice, fu allieva del padre Michele e in seguito di Liszt. Esordì come concertista a sedici anni e intraprese una carriera che la portò ad esibirsi nelle maggiori città italiane. Nel 1896 si trasferì a New York dove continuò ad esibirsi come pianista anche in concerti con orchestra. Scrisse molta musica per pianoforte che eseguì ella stessa in concerto e che fu pubblicata da Giudici & Strada e da Ricordi.

RUTA, MICHELE

Caserta, 7.2.1826 – Napoli, 24.1.1896.
Compositore e didatta, studiò al Conservatorio di Napoli dove ebbe come maestro Lanza per il pianoforte, Ruggi e Conti per la composizione. Nel 1879 fu nominato professore al Conservatorio di Napoli di cui fu anche co-direttore. Fondò la rivista *La Musica* e contribuì con la sua opera alla diffusione della musica strumentale a Napoli. Compose musica per pianoforte edita da Ricordi.

SALA, ALESSANDRO

Valeggio sul Mincio, Verona, 15.4.1818 – Verona, 7.2.1890.
Compositore, studiò con Jacopo Foroni e divenne ottimo pianista e organista. Compose opere teatrali, messe, musica da camera e pezzi per pianoforte, tra cui *La donna italiana* e *Danze e lacrime.*

SALA, MARCO

Milano, 19.2.1842 – Nervi Ligure, 6.4.1901.
Compositore e violinista, compose molte danze, (valzer, polke, mazurke, galop e quadriglie) che ebbero molta diffusione e fortuna e che gli valsero l'appellativo di «Strauss d'Italia». Scrisse pezzi per pianoforte editi in gran parte da Ricordi. Nel 1873 fu nominato vicepresidente della Società del quartetto di Milano.

SALADINO, MICHELE

Palermo, 31.10.1835 – Ornavasso, Novara, 12.7.1912.
Compositore, fu insegnante di armonia, contrappunto e composizione al Conservatorio di Milano dal 1870 al 1906. Curò la trascrizione pianistica di molti spartiti di opere teatrali e compose molta musica per pianoforte pubblicata in gran parte da Ricordi.

SAMENGO, GIUSEPPE

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi e dai fratelli Clausetti a Napoli.

SANDUSCH, ELISA

Pianista di padre russo e di madre romagnola, moglie dello scozzese Guglielmo Cattermole (Kattermole) e madre della scrittrice Evelina Cattermole (nota con nome d'arte Contessa Lara). Si esibì a Firenze negli anni 1862-64 in concerti privati di cui si trova testimonianza nel periodico musicale *Boccherini*.

SAN-FIORENZO, CESARE

Genova, 17.3.1834 – ivi, dicembre 1909.
Pianista e compositore, fu maestro di pianoforte. Scrisse moltissimi pezzi per pianoforte a due e a quattro mani pubblicate da Ricordi. Si segnalano: *Le quattro parti del mondo* e *La divina commedia*.

SANFIORENZO, LUIGI

Genova, 22.6.1838 – ivi, 3.6.1920.
Pianista e compositore, scrisse molta musica per pianoforte pubblicata da Ricordi e da Giudici & Strada.

SANGALLI, FRANCESCO

Romanengo, Cremona, 1.2.1820 – Varese, 23.9.1892.
Pianista, compositore e didatta, studiò il pianoforte con Angeleri al Conservatorio di Milano e lì fu professore di pianoforte dal 1850 alla morte. Compose molta musica per pianoforte fra cui studi, sonate, romanze senza parole, meditazioni religiose e altri pezzi.

SCHIPA, GIUSEPPE

Pianista, compositore e professore di pianoforte, fondò a Napoli una sua scuola attiva negli ultimi anni dell'Ottocento. Scrisse musica per pianoforte in parte edita da Ricordi: *Berceuse* op. 21; *Tempo di gavotta* op. 31; *Le* matin, bluette op. 37; *Dans le* bois, chanson rustique op. 39; *Pensiero melodico*; *Minuetto*; *Piccola serenata*. Alcuni suoi pezzi furono eseguiti nel corso dei concerti del Circolo Romaniello a Napoli.

SCONTRINO, ANTONIO

Trapani, 17.5.1850 – Firenze, 7.1.1922.
Compositore e contrabbassista, dal 1861 al 1870 studiò al Conservatorio di Palermo sotto la guida di Albano per la composizione e di Platania per il contrappunto. Si stabilì a Milano dove svolse la professione di insegnante e si dedicò alla composizione. Per pianoforte scrisse *2 Mazurche* (1865); *Le girandole*, scherzo; *Dolore*, romanza senza parole; *Mazurka*; *Melodie*; *Bizzarrie* e *Ricordi siciliani* (1870); *Agitato*; *Barcarola*; *Marcia*; *Alla polacca*; *Scherzo*; *Notturno* in Sol bemolle; *Mazurka militare*; *Jolla*, tarantella siciliana; *12 Bozzetti per la scuola di Buonamici* (1895); *Notturno*; *Ghiribizzo*; *Valzer capriccioso*; *Marcia paesana* (1910). Compose inoltre un *Concerto* per pianoforte e orchestra.

SEBASTIANI, CARLO

Napoli, 13.4.1858 – ivi, 2.1924.
Compositore e direttore d'orchestra, fratello di Ernesto. Fece l'insegnante di canto e scrisse pezzi per pianoforte.

SEBASTIANI, ERNESTO

Napoli, 6.1.1843 – ivi, 1884.
Pianista e compositore, fratello di Carlo. Studiò a Napoli dove fu allievo di Bonamici per il pianoforte, di Fiodo per l'armonia e di Moretti per la composizione. Nel 1868 si trasferì a Tunisi dove rimase per molti anni. Scrisse facili fantasie e trascrizioni di temi celebri pubblicate da Ricordi.

SERRAO, PAOLO

Catanzaro, 1830 – Napoli, 17.3.1907.
Pianista, compositore e didatta, studiò al Conservatorio di Napoli pianoforte con Lanza e composizione con Conti. Si dedicò all'insegnamento e fu prima

professore di pianoforte e poi di composizione, ed ebbe fra gli allievi al Conservatorio San Pietro a Majella: Cilea, Giordano, Leoncavallo, Martucci e Mugnone. Compose opere teatrali, oratori, musica sinfonica, da camera e per pianoforte.

SERPIERI, EDOARDO

Spinalberto, Rimini, 1839 – ivi, 1907.
Compositore, studiò pianoforte con Golinelli e composizione con Gaspari e Busi al Liceo musicale di Bologna. Richiesto dal suo maestro come supplente nell'insegnamento del pianoforte, preferì dedicarsi alla composizione. Scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi, Carishc & Janichen, Venturi e Carocci.

SERPONTI, GIAN RAIMONDO (MARCHESE DI MIRASOLE)

Genova, 1846 – ivi, gennaio 1907.
Compositore dilettante, scrisse molti ballabili per pianoforte a due e quattro mani pubblicati da Ricordi.

SGAMBATI, GIOVANNI

Roma, 28.5.1841 – ivi, 14.12.1914.
Pianista, compositore, direttore d'orchestra, didatta e organizzatore della vita musicale. Iniziò lo studiò il pianoforte con Barbieri a Roma e, in seguito al trasferimento a Trevi dovuto alla morte del padre, continuò con Natalucci. Nel 1860 tornò a Roma e intraprese la carriera concertistica; nel 1861 studiò con Liszt che lo prese nella sua scuola di perfezionamento. Organizzò concerti di musica da camera e pianistica assieme a Ramacciotti e a Pinelli, si dedicò anche alla composizione e alla direzione d'orchestra divenendo uno dei principali animatori della vita musicale romana. Nel 1869 si recò con Liszt in Germania dove conobbe Rubinstein, e l'anno successivo incontrò Wagner che a Roma apprezzò molto la sua musica. Fondò e diresse la Società del quintetto che divenne poi Quintetto della Regina Margherita, e continuò a esibirsi andando a Londra, a Parigi e in Russia. Nel 1877 fondò il Liceo musicale romano e nel 1893 fu nominato direttore artistico della Società filarmonica romana. Compose musica sinfonica, musica da camera, liriche vocali e musica per pianoforte.

SILLA, ELVIRA

Pianista, allieva di Sgambati a Roma, vinse il premio Boisselot nel 1899.

SIMONETTI, FRANCESCO

Napoli, 1846 – ivi, 30.7.1904.
Pianista e compositore, fu allievo di Francesco Lanza al Conservatorio di Napoli. A tredici anni iniziò la carriera concertistica; divenne professore di pianoforte e insegnò per trent'anni nel conservatorio della sua città. Pubblicò un importante metodo per lo studio del pianoforte intitolato *Dizionario del pianista*. Compose molta musica per pianoforte pubblicata in parte da Ricordi.

SINIGAGLIA, LEONE

Torino, 14.8.1868 – ivi, 16.5.1944.
Compositore, studiò al Liceo musicale di Torino con Bolzoni e poi a Vienna con Mandyczewski. Intrattenne rapporti amichevoli con Brahms, Mahler e soprattutto con Dvořák, di cui divenne allievo a Praga e seguace nell'interesse per il canto popolare. Compose vari pezzi per pianoforte fra cui i *5 Fogli d'album* op. 7 (1897) e lo *Staccato-Étude* (1900).

SIRI, LUIGI

Pianista e compositore napoletano, studiò il pianoforte prima sotto la direzione dei suoi fratelli e poi con lezioni di Döhler, Coop e Pixis. Dopo aver trascorso un lungo periodo alla corte del viceré d'Egitto ed aver fatto il maestro concertatore nei teatri di Napoli, nel periodo post-unitario si esibì come pianista sia a Napoli che a Milano. Scrisse fantasie su temi d'opera e pezzi originali per pianoforte pubblicati da Ricordi.

SPINELLI, NICOLA

Torino, 29.7.1865 – Roma, 17.10.1909.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Napoli il pianoforte con Palumbo e la composizione con Serrao. Fu compositore d'opera di successo.

STOCCO, CLEMENTE

Compositore, scrisse molta musica per pianoforte edita da Lucca, Canti e Ricordi a partire dai primi anni Sessanta dell'Ottocento.

TADDEUCCI, CARLO

Pianista e compositore, studiò a Firenze dove si esibì nei concerti della Società del quartetto negli anni Sessanta dell'Ottocento. Compose musica per pianoforte edita da Guidi, Lucca e Ricordi, fra cui *2 Valses de salon*; *Malinconia*.

TANARA, GIULIO

Torino, 2.10.1847 – ivi, 16.3.1931.
Pianista e compositore, fu autore di opere teatrali e di musica per pianoforte edita da Ricordi e da Borriero & Capra di Torino, come *Bicicletta*, allegro mosso op. 75; *Lamento di Szeghedino*, melodia ungherese.

TARENGHI, MARIO

Bergamo, 10.7.1870 – Milano, 21.9.1938.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano dove ebbe come maestri di pianoforte Disma Fumagalli e Saladino, e di composizione Catalani. Si dedicò principalmente all'insegnamento e alla composizione, e scrisse moltissimi pezzi per pianoforte stampati da Carisch & Janichen e da Ricordi, che ebbero diffusione internazionale. Fra le sue prime composizioni pianistiche citiamo: *Rimembranza* op. 14; *Due piccoli pezzi* op. 24; *Suite* op. 26; *Esposizione operaia*, valzer; *Canzone villereccia*; *Bonjour*.

TESSARIN, ANGELO

Venezia, 16.8.1834 – Marsiglia, 20.2.1909.
Pianista e compositore, si esibì come concertista e si dedicò principalmente all'insegnamento con fama di buon didatta. Scrisse pezzi per pianoforte editi da Ricordi, fra cui fantasie e trascrizioni di temi d'opera e pezzi originali.

TESSARIN, FRANCESCO

Venezia, 3.12.1820 – Roma, 30.6.1889.
Pianista e compositore, studiò pianoforte con Fanna e composizione con Ferrari. Si dedicò principalmente all'insegnamento e scrisse pezzi originali e fantasie su temi d'opera per pianoforte editi da Ricordi.

TESSARO, ANGELO

Padova, 1849 – ivi, 28.4.1899.

Compositore, scrisse musica vocale e strumentale fra cui una *Sonata* per pianoforte edita da Ricordi nel 1880.

TINTO, MICHELE

Aversa, Caserta, 10.2.1822 – Napoli, gennaio 1899.
Pianista e compositore, studiò pianoforte al Conservatorio di Napoli con Lanza e con Nacciarone. Si dedicò principalmente all'insegnamento e scrisse molta musica per pianoforte, sia di derivazione operistica che di genere originale.

TIZZANI, ANDREA

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Canti.

TIZZANI, VINCENZO

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Lucca e da Ricordi negli anni Sessanta.

TOFANO, GUSTAVO

Napoli, 22.12.1844 – ivi, 30.6.1899.
Pianista, studiò il pianoforte con Lillo, Coop e Siri a Napoli, con Castrucci a Pisa e con Golinelli a Bologna. Dal 1873 al 1898 fu professore di pianoforte al Liceo musicale di Bologna, e tenne vari concerti in diverse città.

TONIZZO, ANGELO

Latisana, Udine, 18.10.1854 – […].
Pianista e compositore, studiò come autodidatta e poi con Consolo il pianoforte e con Collina l'armonia. Nel 1885 si trasferì a Roma dove fu apprezzato come concertista e come insegnante. Scrisse varia musica per pianoforte edita da Ricordi, Bini e Polidori di Roma, Venturini di Firenze, Giudici & Strada di Torino.

TRICCOLI, ANGELO

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Guidi di Firenze.

TRICCOLI, GUGLIELMO

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento.

TRICCOLI, TULLIO

Compositore, scrisse musica per pianoforte edita da Venturini, Tarducci e Nagas.

TRUZZI, LUIGI

Mantova, 29.9.1799 – Milano, 6.10.1864.
Pianista e compositore, pubblicò il *Metodo completo per pianoforte* op. 153 con Ricordi, e scrisse oltre seicento pezzi pianistici in stile facile, in gran parte derivanti da temi d'opera.

TRUZZI, PAOLO

Milano, 27.10.1840 – ivi, 1.3.1894.
Pianista e compositore, studiò al Conservatorio di Milano e scrisse molti pezzi pianistici prevalentemente di facile esecuzione.

UNIA, GIUSEPPE

Dogliani, 2.2.1818 – Recanati, 23.11.1871.
Pianista, studiò con Hummel e fu pianista del re d'Italia. Visse a lungo a Torino dove si dedicò all'insegnamento e alla composizione, ma continuò a dare concerti anche a Londra. Scrisse un gran numero di pezzi per pianoforte di derivazione operistica editi da Ricordi.

VANNUCCINI, ENRICO

Compositore di musica per pianoforte edita da Ricordi.

VANNUCCINI, LUIGI

Foiano della Chiana, Arezzo, 4.12.1828 – Bagni di Lucca, 3.8.1911.
Compositore, fu grande amico di Rossini e scrisse, fra le altre cose, pezzi per pianoforte.

VANNUTELLI, IDA

Pianista, si esibì nel 1872 in una delle mattinate Sgambati – Pinelli, in cui eseguì una *Ballata* di Chopin.

VANZO, VITTORIO MARIA

Padova, 29.4.1862 – Milano, 13.12.1945.
Pianista, compositore, direttore d'orchestra e maestro di canto. Studiò fino al 1881 al Conservatorio di Milano, dove ebbe come insegnanti Angeleri per il pianoforte e Ronchetti-Monteviti e Bazzini per la composizione. Esordì come pianista a sei anni al Teatro Malibran di Venezia, continuò poi la carriera concertistica preferendo però in seguito quella di direttore d'orchestra. Si dedicò anche alla composizione, e scrisse anche musica per pianoforte.

VERA, EDOARDO [ODOARDO]

Roma, febbraio 1821 – ivi, marzo 1889.
Pianista e compositore, studiò la musica sotto la guida della madre Carlotta Vera-Lorini (cantante) ed intraprese la carriera di concertista di pianoforte esibendosi con successo in Italia, a Parigi e a Londra. Stabilitosi in seguito a Roma, si dedicò alla composizione e all'insegnamento, e fu maestro della regina Margherita. Scrisse opere liriche, musica vocale e diversi pezzi per pianoforte che furono pubblicati anche da Ricordi.

VARISCO, GIOVANNI

Concorezzo, Milano, 19.2.1835 – 13.7.1885.
Insegnante di canto corale e compositore, scrisse pezzi per pianoforte editi da Ricordi.

VESPOLI, LUIGI

N. 1834.
Pianista e compositore, nel 1866 pubblicò i *12 Studi per pianoforte* che furono adottati dal Conservatorio di Napoli. Scrisse anche fantasie per pianoforte su temi d'opera.

VITALE, EDOARDO

Napoli, 29.11.1872 – Roma, 12.12.1937.

Pianista, direttore d'orchestra e compositore, allievo di Palumbo, esordì come pianista e compositore a quattordici anni in casa di Michele Ruta, e alla stessa età diresse le prime operette al Teatro Metastasio. Intraprese quindi un'importante carriera internazionale come direttore d'orchestra e compose anche alcuni pezzi per pianoforte.

VITALI, FAUSTINO

Compositore di trascrizioni pianistiche di temi d'opera edite da Ricordi: *Morte di Rodrigo* dal *Don Carlo* di Verdi (1878).

VITALI, MARIO

Pausula (oggi Corridonia), Macerata, 29.1.1866 – Pesaro, 25.7.1932.
Pianista, compositore e didatta, studiò il pianoforte con Palumbo e la composizione con D'Arienzo al Conservatorio di Napoli. Dal 1889 fu insegnante di pianoforte al Liceo musicale di Pesaro, ma continuò la carriera concertistica sia come solistica che come membro del Trio pesarese. Scrisse musica per pianoforte edita da Ricordi; i suoi primi pezzi pianistici, composti nel 1884 sul genere del valzer viennese, furono: *Il carnevale di Napoli* op. 1; *Civetteria* op. 2; *Nerina* op.3; *Sul lido di Venezia*, op. 4.

VITTORI, BICE

Pianista, allieva di Simonetti, si esibisce in concerto a Napoli dal 1891 al 1903. Fu dedicataria del pezzo pianistico *Racconto* di Luigi Romaniello.

WESTERHOUT, NICOLA (NICCOLÒ) VAN

Mola, Bari, 17.12.1857 – Napoli, 21.8.1898.
Pianista e compositore, iniziò lo studio della musica con il padre Onofrio Napoleone e dal 1876 entrò al Conservatorio di Napoli dove ebbe come maestri De Giosa, D'Arienzo e Lauro Rossi. Intraprese la carriera concertistica, organizzaò e diresse egli stesso alcuni concerti con l'orchestra del San Carlo di Napoli al Teatro Piccinni. Si dedicò intensamente alla composizione con brani orchestrali, musica da camera, liriche vocali e pezzi per pianoforte, eseguiti con frequenza dai pianisti napoletani degli ultimi vent'anni dell'Ottocento.

WESTERHOUT, VINCENZO VAN

Mola, Bari, 1853 – Napoli, 27.7.1926.
Compositore, fratello di Niccolò, fu attivo come insegnante di musica e compose pezzi per pianoforte.

WOLF-FERRARI, ERMANNO

Venezia, 21.1.1876 – ivi, 21.1.1948.
Compositore drammatico e direttore d'orchestra, studiò a Monaco con Rheinberger e Abel. Si dedicò prevalentemente al teatro musicale ed ebbe molta fortuna con le sue opere su soggetto goldoniano. Scrisse anche, per lo più nelle fasi iniziale e conclusiva della sua carriera, musica da camera e alcuni pezzi per pianoforte: *Sei pezzi facili* (1898); *3 Impromptus* op. 13 (1904); *3 Pezzi* op. 14 (1905).

ZANELLA, AMILCARE CASTORE

Monticelli d'Ongina, Piacenza, 26.9.1873 – Pesaro, 9.1.1949.
Pianista, compositore e direttore d'orchestra. Prima studiò a Cremona con Andreotti e poi al Conservatorio di Parma con Ficcarelli, Dacci e Bottesini. Nel 1891 iniziò a dar concerti pianistici, poi si dedicò prevalentemente alla composizione e alla direzione del conservatorio di Parma e poi di Pesaro. Compose opere liriche, musica sinfonica, vocale e da camera, e pezzi per pianoforte, fra cui: due *Sonate* (1890-1916); *Studi*; *Introduznioe e fuga a due soggetti*; *Lacrymae rerum*; *Il passero solitario*; *Une drôle dd chanson*; *Libro dei sogni*; *Toccata*, ecc.

ZENONI, LEOPOLDO

Compositore, autore di *Il moto perpetuo*, esercizio continuato per pianoforte pubblicato da Ricordi nel 1873 e di molte fantasie e divertimenti da temi d'opera.

ZOBOLI, ALESSANDRO

Compositore di musica per pianoforte pubblicata dagli editori Cocchi di Bologna alla fine dell'Ottocento.

CONCLUSIONI

Il lavoro effettuato ha avuto come oggetto d'indagine un campo molto più ricco di documentazione di quanto inizialmente la bibliografia precedentemente consultata facesse supporre. Sono state considerevoli soprattutto le fonti minori che, a uno spoglio iniziale apparentemente uniforme, consentivano di aggiungere dati e notizie che, continuamente confrontati, hanno rafforzato la convinzione di far emergere la provenienza di quella spinta innovativa che è riuscita ad emancipare la cultura strumentale e pianistica nel secondo Ottocento.

Gli elementi emersi hanno consentito quindi di inquadrare meglio il periodo del risveglio. Da una situazione iniziale di estrema arretratezza in cui il ruolo del pianoforte era principalmente funzionale al canto e agli altri strumenti, si arriva a ridefinire un nuovo canone del pianista che lo pone in posizione dominante nella cultura musicale dell'epoca.

Ciò avviene per gradi e gli aspetti che sono apparsi più interessanti nel quadro dei mutamenti in atto sono stati: il fervore di attività in ambito organizzativo; la presenza crescente di pezzi per pianoforte nei programmi di concerto; la conseguente trasformazione del concerto stesso; il proliferare delle scuole pianistiche; il numero esorbitante di compositori che si sono dedicati alla musica pianistica e il progressivo loro allontanamento dalle forme di derivazione operistica per avvicinarsi a forme compositive più aggiornate.

Abbiamo individuato due fasi successive, la prima che arriva al 1875 circa, e la seconda che interessa gli ultimi venticinque anni del secolo.

Come si è potuto vedere dai programmi di concerto presi in visione e in parte riportati in questo studio, nel primo periodo i pianisti italiani cambiano le loro abitudini esecutive conquistando significativi spazi solistici nell'ambito dei programmi di musica da camera e iniziano a rinnovare il loro repertorio concertistico attingendo in larga misura dalla letteratura mitteleuropea.

Ciò avviene quasi parallelamente, ma con modalità diverse, in varie città d'Italia, principalmente Milano, Napoli, Roma e Firenze; talvolta qualche istituzione anticipa un percorso esplorativo che poi si ritrova anche in altri contesti, ma sostanzialmente si può affermare che le idee e gli impulsi innovativi circolino. Il provincialismo nel mondo musicale sembra superarsi grazie a un fervore che dà vita a nuove forme di esibizione che permettono agli interpreti di conquistare un pubblico più numeroso.

La ricerca ha permesso di definire nel dettaglio anche il ruolo delle figure che hanno impresso maggior forza al processo di rinnovamento, a partire da Sgambati a Roma, Andreoli e Fumagalli a Milano, Ducci, Kraus e Taddeucci a Firenze, Bonamici, Cesi e Martucci a Napoli, chiarendo le diverse situazioni in cui essi si sono trovati a operare.

La ricostruzione dei repertori eseguiti ha rivelato nel primo periodo la lenta ma sistematica assimilazione della musica pianistica romantica – prima Weber e poi Chopin e Schumann – a fianco del crescente interesse per Beethoven e del recupero di epoche musicali precedenti.

La seconda fase ha inizio con l'affermazione della figura di Giuseppe Martucci, che favorisce un'ampia diffusione della cultura pianistica. Nell'ultimo quarto di secolo il fenomeno assume dimensioni considerevoli e si assiste, in particolare a Napoli, a una diffusione capillare della pratica pianistica nel tessuto sociale. I numerosi circoli musicali napoletani danno vita a iniziative che privilegiano la musica per pianoforte portando a concepire un'intera stagione sul repertorio pianistico e promuovendo la musica dei compositori italiani.

Contemporaneamente a ciò il recital solistico diviene una forma di esibizione comune a tutte le città e i grandi pianisti stranieri vengono ospitati abitualmente nelle stagioni concertistiche.

Ciò che sembra assumere una diversa luce è la risposta degli ambienti cittadini e della stampa alle sollecitazioni; dalle pagine di critica giornalistica dell'epoca emerge che il desiderio di rinnovamento non è prerogativa di pochi ma trova una

sempre maggior diffusione. Il censimento degli oltre trecentocinquanta pianisti inclusi nel dizionario sintetico che costituisce la quarta sezione del presente lavoro conferma il solido radicamento della pratica pianistica italiana esecutiva e compositiva e colma numerose lacune nella classificazione dei nostri musicisti del medio Ottocento.

Nella differenziazione dei percorsi delle varie città si notano alcune caratteristiche proprie, ma anche molti tratti comuni che si inseriscono nel quadro della nascente cultura nazionale e contribuiscono alla sua definizione.

Si può quindi concludere che questa generazione di musicisti ha saputo colmare il ritardo di sviluppo della musica strumentale e porre le basi per l'espansione della futura cultura pianistica italiana.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Agostini, Franco – Rattalino, Piero, *Beethoven nel Veneto nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, VI, n. 4, ottobre-dicembre 1972, pp. 477-502.

Annibaldi Claudio, *Beethoven a Roma nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 3, maggio-giugno 1971, pp. 357-391, e n. 4, luglio-agosto 1971, pp. 606-656.

Antolini, Bianca Maria, *Pianisti italiani a metà Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, 1991, XXV, 2-4, pp. 375-390.

Antolini, Bianca Maria, *L'editoria musicale in Italia tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del Novecento*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Pisa, ETS, 2000, pp. 7-32.

Antolini, Bianca Maria, *Jessie Laussot: musicista e organizzatrice di cultura nella Firenze del secondo Ottocento*, in *Storia di una 'novità': la direzione d'orchestra al femminile*, atti della Giornata internazionale di studi, Firenze, 19 giugno 2003, Firenze, Consiglio regionale della Toscana – Commissione regionale pari opportunità donna-uomo, 2004, pp. 141-161.

Attardi, Francesco, *Roma musicale nell'800, dalla musica vocale alla strumentale*, Padova, Zanibon, 1979.

Barbiera, Raffaello, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Fratelli Treves, 1895

Barblan, Guglielmo, *La musica a Milano nell'età moderna*, cap. V (*L'Ottocento e gli inizi del secolo XX*), in *Storia di Milano*, vol. XVI, 1962.

Bascialli Francesca, *L'attività concertistica*, in *Milano musicale*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999, pp. 147-168.

Basso, Alberto, *Il Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Torino: storia e documenti dalle origini al 1970*, Torino, UTET, 1971.

Boccaccini Pietro, *L'arte di suonare il pianoforte*, Roma, Casa editrice Musica, 1913.

Bonamici, Ferdinando, *Collezione di pezzi per ogni grado di forza, divisi in sette raccolte progressive*, Milano, Ricordi, 1963.

Bonaventura Arnaldo, *Storia e letteratura del pianoforte*, Livorno, Raffaello Giusti editore, 1918.

Brugnoli, Attilio, *Dinamica pianistica*, Milano, Ricordi, 1926.

Brugnoli, Attilio, *La musica pianistica italiana dalle origini al 1900*, Torino, Paravia, 1932.

Cafiero Rosa, Marino Marina (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990, Reggio Calabria, Jason, 1999.

Caramatti, Ferruccio (a cura di), *Francesco Sangalli musicista: 1820-1892*, Cremona, Turris, 1993.

Carlini, Antonio, *Le scuole musicali delle filarmoniche*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Tranto, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica, 1998.

Carlomagno Paola, *Le istituzioni concertistiche e la ricezione del repertorio*

strumentale, in *Milano musicale*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999, pp. 147-168.

Caroccia, Antonio; Maione Paologiovanni; Seller, Francesca (a cura di), *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2008.

Casella Alfredo, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.

Cenni storici intorno alla Società del quartetto di Firenze, Firenze, Guidi, 1870.

Cesi Sigismondo, *Appunti di storia e letteratura del pianoforte*, Milano, Ricordi, 1914.

Ciabattini, Gianni, *Per una riscoperta di Stefano Golinelli*, in *Nuova rivista musicale italiana*, 1980, XVIII, pp. 375-390.

Colarizi, Giorgio, *Scuole musicali*, in DEUMM, vol. IV del lessico, pp. 259-268.

Dalhaus, Carl, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Dalhaus, Carl, *Cultura musicale borghese*, in *La musica nell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. or. 1980), pp. 46-56.

Dalhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, trad. it. *La musica italiana dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 331-332.

De Angelis Alberto, *Dizionario dei Musicisti*, Roma, Ausonia 1928.

De Angelis Alberto, *La musica a Roma nel sec. XIX*, Roma, G. Bardi, 1935, 1944.

De Angelis Alberto, *Musiche nei salotti romani dell'Ottocento*, in *Studi romani*, VII, 3, 1959, pp. 299-314.

De Angelis, Alberto, *Giovanni Sgambati*, in *Rivista musicale italiana*, XIX, 1912, pp. 141-164.

De Martino, Pier Paolo, *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, in *Napoli nobilissima*, quinta serie, vol. IX, fasc. III-IV, maggio-agosto 2008.

De Martino, Pier Paolo, *La Società del quartetto di Napoli e il 'passaggio alla nuova cultura'*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia. Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, Trento, Filarchiv, Società filarmonica Trento, 2008, n. 8, pp.19-89.

De Martino, Pier Paolo, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003.

De Martino, Pier Paolo, *Per una ricerca sul pianoforte nell'Italia ottocentesca,* in *Quaderni del Circolo Rosselli – John Rosselli nella cultura italiana,* Firenze, Alinea, 2005, pp. 155-166.

Della Seta, Francesco, *Italia e Franca nell'Ottocento*, Torino, E. D. T., 1993.

Di Benedetto, Renato, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 1, gennaio-febbraio 1971, pp. 3-21, e n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 201-241;

Di Pasquale Marco, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti la musica antica e la musicologia storica* a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 25-85.

Donà Mariangela, *Milan*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, a cura di Stanlie Sadie e John Tyrrell, London, Macmillian, 2001, vol. XVI, pp. 657-668.

Eitner, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*

und Musikgelehrten, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900.

Fano, Fabio, *Giuseppe Martucci*, Milano, Curci, 1950.

Fano,Fabio, *Musica e teatri*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1971, vol. 10, pp. 677-755.

Feroleto, Giorgio e Pugliese, Annunziano (a cura di), *Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, atti del Convegno internazionale di studi, Amantea – Arcavacata di Rence, 9-12 dicdmbre 1995, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1995.

Ferrari, Agnese, *Stefano Golinelli: "Il primo pianista italiano" dell'Ottocento: il concertista, il didatta il compositore*, tesi di laurea, relatore Gian Paolo Minardi, Università di Parma, 2000.

Finizio, Luigi, *Quello che ogni pianista deve sapere*, Napoli, Casa editrice musicale f0ratelli Curci, 1922.

Gallo, Paola, *Stefano Golinelli (1818-1891): il virtuoso, il compositore, il didatta. La vita e le opere*, in *Restauri di Marca*, vol. 1, n. 2, 1992, pp. 93-95.

Gotti, Tito, *Beethoven a Bologna nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, VII, n. 1, gennaio-marzo 1973, pp. 3-38: e n. 4-4, Luglio-dicembre 1973, pp. 352-387.

Haskel, Harry, *The early music revival: a history,* Mineola (New York), Dover Publications, 1996.

Kraus, Alessandro, *Il pianoforte, i suoi cultori e la sua missione*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1872.

Leoni Sergio, *Cesare Pollini nella vita e nell'arte*, Padova, Carturan, 1916.

Limoncelli, Mattia, *La musica nei salotti napoletani tra l'800 e il 900*, Napoli, Il Fuidoro, 1956, pp. 46-48.

Macchione, Daniela, *Attività concertistica e musica strumentale da camera a Roma (1856-1870)*, *Rivista italiana di musicologia*, XXXVII, n. 2, 2002, pp. 265-319.

Maione, Paologiovanni, Seller, Francesca, *L'attività musicale nella Napoli post-unitaria tra società e accademie*, in *Accademie e Società filarmoniche: Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica, 1998, pp. 341-368.

Martinotti Sergio, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.

Massaro, Maria Nevilla, (a cura di), *Cesare Pollini: testimonianze. Documenti e testi raccolti in occasione del 150° anniversario della nascita (1858.2008)*, Padova, Cleup, 2008.

Massimeo, Angelo, *Niccolò van Westerhout*, Bari, Laterza, 1985.

Mazzi, Maria Chiara, *Il preludio pianistico: Chopin e Golinelli*, in *Quadrivium*, Nuova serie, Vol. *III, Fasc. I, 1992.*

Meloncelli, Raoul Meloncelli, *Giovanni Sgambati e la vita musicale romana dell'ultimo Ottocento*, in *Studi romani*, XXX, 2, 1982, pp. 215-31.

Mompellio Federico, *Marco Enrico Bossi*, Milano, Hoepli, 1952.

Moro, Erica, *Giovanni Rinaldi (1840-1895): il pianista compositore*, tesi di laurea, relatori Giovanni Morelli, Paolo Pinamonti e Massimo Somenzi, Università di Venezia, a. a. 2005-2006.

Paganelli Sergio, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in Trezzini Lamberto (a cura di), *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro comunale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1987.

Pandolfino Angela - Tripodi Salvatore Massimo, *Paolo Serrao: Musicista e didatta calabrese di Filadelfia*; Soveria Mannelli, Cosenza, Calabria Letteraria Editrice, 2007.

Paolini, Paolo, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, in *Nuova rivista musicale italiana*, V, n. 5, settembre-ottobre 1971, p. 755.

Passagni Leandro, *Il pianoforte*, Milano, Alessandro Pigna, 1901.

Pauer Ernst, *A Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte,* London, Novello, Ewer and Co., 1895.

Perrino Folco, *Giuseppe Martucci* (4 volumi), Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, 1996, 2002, 2009.

Pirani, Eugenio, *Stefano Golinelli*, Gazzetta Musicale di Milano, XLIX (1894), pp. 452–454.

Prati, Riccardo, *Giuseppe Martucci*, collana *I grandi musicisti*, n. 4, *La riforma musicale*, Torino, 1914.

Rattalino Piero, *Da Clementi a Pollini: duecento anni con i grandi pianisti*, Miano, Giunti-Ricordi, 1999.

Rattalino, Piero, *Storia del pianoforte,* Milano, Il Saggiatore, 1982.

Rattalino, Piero, *La sonata romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

Rattalino, Piero, *Pianisti e fortisti*, Miano, Ricordi – Bmg Ricordi, 1990,1999.

Rattalino, Piero, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EDT 1996.

Regia Accademia di Santa Cecilia, *I concerti dal 1895 al 1933*, Roma, Società tipografica A. Manuzio, 1933.

Ricordi, *Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi e C.*, Milano, Ricordi, 1875.

Ricordi, *Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi e C.*, Milano, Ricordi, [1894].

Ritterman Janet e Weber William, *Origins of the Piano Recital in England, 1830-1870*, in Ellsworth, Therese e Wollenberg, Susan (edited by), *The Piano in Nineteenth-Century British Culture*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 171-192.

Rosselli, John, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Rostagno Antonio, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Olschki, Firenze, 2003.

Rostagno, Antonio, *L'Italia post-unitaria e la musica strumentale*, in *Quaderni del Circolo Rosselli – John Rosselli nella cultura italiana*, Firenze, Alinea, 2005, pp. 111-125.

Salvetti, Guido, a cura di, *Milano e il suo Conservatorio 1802-2002*, Skira, Milano, 2003.

Schmidl, Carlo, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogni, 1929.

Schumann, Brahms e l'Italia, atti del convegno internazionale di studi del 4 e 5 novembre 1999, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2001.

Società del quartetto di Bologna, *Indice e programma di 45 concerti (1879-1888)*, Bologna, Soc. tip. Azzoguidi, 1888.

Società del quartetto di Milano, *Cenni storico-artistici dalla fondazione (anno*

1864) al 30 aprile 1892, Milano, Stabilimento Tipografico Enrico Reggiani, 1892.

Società del quartetto in Bologna, *I primi cento concerti (1879-1896)*, Bologna, Società cooperativa tipografica Azzoguidi, 1897.

Tarallo Alfredo, *Circoli e associazioni musicali a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento. Premesse per un'indagine su una fruizione alternativa*, in *Musica/Realtà*, n. 44, 1994, pp. 121-134.

Tarallo Alfredo, *Ancora su circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria,* in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990, a cura di Rosa Cafiero, Marino Marina, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 441-467; p. 220.

Villanis Luigi Alberto, *L'arte del pianoforte in Italia (da Clementi a Sgambati)*, Torino, Bocca, 1907.

Vitale, Vincenzo, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Bibliopolis, 1983.

Zuliani Giuseppe Prospero, *Roma musicale*, Roma, Tip. eredi Botta, 1878.

INDICE DEI NOMI

Abbà Cornaglia, Pietro 366
Abbagnato.....401
Abel, Ludwig.....431
Abussi, Luigi 188
Acciavatti Troise 215
Acquaviva, R. 192
Acuto ..... *Vedi* Polidoro
Afeltro, Concettina195; 200; 201; 206; 207; 208; 213
Alard, Jean-Delphin.....36
Alassio, Nino 366
Alassio, Serafino..... 312; 366
Albanese, Giuseppe 372
Albanesi, Carlo 135; 215; 353; 366
Albanesi, Luigi ..127; 135; 186; 309; 322; 337; 344; 345; 366; 381
Albano150; 160; 161; 164; 177; 202; 423
Albrizzi, editore.....291
Aldershot 22
Alfano, Franco.....366
Alighieri, Dante 129
Almagìa 260
Almasio, Francesco 367
Amadei, Amedeo.....367
Amadei, Roberto.....367
Ambros, August Wilhelm 377
Ancona, Francesco .. 186; 187; 367; 371
Andelmann, Giovanni.....66
Andreoli, Carlo .8; 9; 16; 24; 28; 37; 38; 56; 57; 59; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 85; 86; 87; 91; 92; 95; 111; 112; 228; 230; 259; 260; 279; 294; 295; 321; 322; 331; 335; 337; 367; 368; 369; 371; 387; 393; 403; 420
Andreoli, Evangelista jr.....368
Andreoli, Evangelista sr. 367; 368
Andreoli, Guglielmo..... 111; 368
Andreoli, Maria 368
Andreoli, Rosa 368
Andreotti 431
Androni, Demetrio..... 368
Anfossi, Giovanni .63; 64; 110; 112; 113; 267; 368; 381
Anfossi, Pasquale..... 368
Angeleri, Antonio ..35; 36; 71; 72; 76; 77; 336; 367; 369; 385; 389; 391; 392; 394; 404; 410; 417; 418; 422; 429
Annibaldi, Claudio227; 231; 232; 249; 254
Annovazzi, Maria 60
Antolini, Bianca Maria 87; 144; 230
Antonelli, Alberto..... 187; 369
Antonietti, Davide.... 114; 309; 322; 369
Anzoletti 109
Appiani, Vincenzo .54; 63; 115; 116; 369; 386; 415
Arditi, Luigi 319; 322
Ardore..... 403
Armisano, Virginia 185
Arne, Michael 169; 253
Arne, Thomas Augustine..... 169
Arpa 293; 294
Ascher, Joseph. 271; 295
Asioli, Bonifazio..... 307; 417
Aspa, Mario 401
Assenzio, Carlo..... 383
Auber, Daniel..... 290
Ausonia, editore..... 187
Azzoguidi, editore..... 289; 298
Azzoni, Italo 369
Bach, Johann Christian 285
Bach, Johann Sebastian 24; 41; 43; 45; 50; 53; 57; 59; 62; 74; 75; 81; 84; 94; 102; 108; 109; 113; 115; 151; 153; 154; 156; 158; 169; 177; 182; 189; 203; 204; 205; 210; 211; 222; 225; 227; 247; 249; 250; 253; 255; 266;

273; 274; 296; 298; 301; 344; 345; 401
Bach, Philipp Emanuel 205; 292
Bach, Wilhelm Friedman. 203; 205; 292
Bache, Walter 222; 223; 224; 226
Bailet, Adelina 195; 369
Bailey, Lilian June 106
Bajardi, Francesco ... 259; 260; 267; 370
Ballio, Hilda 252
Ballo, Enrico 319
Bandini, Primo 370
Bandini, Uberto 370
Barbarotto 396
Barbi, Alice..... 103; 107; 154
Barbiera, Raffaello 28
Barbieri, Giovanni .139; 158; 160; 161; 164; 177; 179; 183; 187; 188; 189; 190; 191; 370; 381; 383; 385; 424
Barbieri, Girolamo 370
Barbieri, Giulia 189; 191
Bardi, editore 21
Barthélemy, Richard..... 189; 200
Basevi, Abramo .30; 269; 270; 273; 280
Bassani, Ugo..... .355; 371
Bassi, Luigi 66
Bassi, Nicola..... 37; 66; 69; 74; 393
Basso, Alberto 291
Bauer, O.....192
Baur, Antonio 337; 371
Bazzini, Antonio .32; 68; 74; 76; 78; 79; 143; 215; 294; 371; 375; 378; 393; 395; 414; 429
Bechstein 401
Becucci, Ernesto 371; 375
Beethoven, Ludwig van .24; 27; 48; 57; 61; 62; 64; 67; 68; 73; 74; 82; 83; 84; 90; 94; 100; 102; 111; 112; 113; 117; 118; 124; 139; 145; 149; 150; 153; 156; 158; 161; 166; 169; 176; 177; 186; 203; 205; 206; 211; 213; 221; 223; 227; 231; 232; 235; 249; 250; 252; 254; 261; 269; 270; 271; 273; 280; 283; 285; 286; 287; 295; 298; 299; 300; 301; 349; 368; 377; 383; 401; 406; 416; 443
Belgioioso, Cristina 16; 21
Bellando, Domenico 371
Bellini, Vincenzo 117; 135; 220; 310
Bellio, Gino..... 395
Beltrano, Elvira..... 185; 187
Bendelari, Augusto 118
Benintende, Pasquale..... 371
Bennet, Théodore 96; 274; 275
Benvenuti, Nicola 372
Benvenuti, Tommaso331; 332; 337; 372
Bequadro..... 306
Berlioz, Hector..... 88; 98
Bernardi, Enrico..... 316; 322; 372
Bersani 413
Bertolino, O. 337; 372
Bevignani, Enrico 309; 337; 372
Biagi, Alessandro..... 284; 308; 372
Biletta, Emanuele..... 373
Billema, Carlo..... 337; 373
Billema, Raffaele 309; 322; 337; 373
Bini, editore 427
Bisaccia, Giambattista 145
Biscardi, Luigi 373
Bisogni..... 160; 162
Bix, Edoardo 86
Bizet, George175; 177; 180; 189; 190; 203
Blanc, Paul. 186
Bocca, editore 134
Boccaccini, Pietro 373
Boccherini, Luigi .70; 99; 125; 156; 203; 292; 295; 383
Boïeldieu, Adrien..... 106
Boisselot, F. 370
Boito, Arrigo..... 72; 73; 74
Bolognesi, David 271
Bolzoni..... 94
Bolzoni, Giovanni..... 425
Bonamici, Ferdinando 8; 125; 126; 127; 128; 129; 132; 133; 134; 307; 308; 309; 312; 344; 373; 383; 423
Bonanno, Gioacchino 374
Bonawitz, Johann Heinrich 95
Bonci, Matilde 374
Bonforti..... 375
Bongiovanni, editore..... 390
Bonoldi, Francesco 337; 374
Bordese, Luigi..... 374
Borriero & Capra, editore 426

Bortolini, Giacomo 374
Borwick, Leonard 106
Bosa, Luisa 122
Bosa, Marietta.....122
Bosisio, Ida 60; 160; 162; 164; 173
Bossi, Marco Enrico 57; 111; 112; 185; 210; 374; 395; 414
Bossi, Renzo 185
Bossi, Zita.....185
Bottesini, Giovanni 126; 137; 199; 384; 420; 431
Bottrigari, Emilio.....375
Boubée, Alberto.....41
Bovy, Carlo Samuele. 134; 136
Bracciali, Clelia 183; 193
Braga, Gaetano 85; 140; 375
Braga, Giuseppe 375
Brahms.....356
Brahms, Johannes 74; 78; 88; 107; 115; 157; 158; 181; 196; 204; 241; 255; 257; 258; 285; 266; 299; 347; 377; 425
Brambilla, Margherita 201
Branca Cambiasi, Cirilla ..... *Vedi* Cambiasi, Cirilla
Bratti, editore.....404
Breitner, Lodovico..... 46; 295; 369; 375
Brisson, Fréderic.....186
Brogi, Renato.....375
Brugnoli, Attilio 10; 375
Brugnoli, Rinaldo 297; 300; 376
Brüll, Ignaz. 95
Brunetti, Filippo 376
Brunetti, Osvaldo.....376
Bruni, Giovanni 274
Bruno 149
Bufaletti, Federico 59; 376; 409; 410
Bülow, Hans von .23; 75; 81; 82; 83; 84; 85; 87; 89; 228; 282; 283; 288; 376; 416
Buonamici, Giuseppe 8; 10; 107; 108; 268; 282; 288; 321; 322; 376; 378; 395; 423
Burgmein ..... *Vedi* Ricordi, Giulio
Burgmüller, Johann 314
Busi, Alessandro.....377
Busi, Giuseppe.....377
Busi, Giuseppe .294; 322; 407; 408; 416; 424
Busoni, Ferruccio9; 10; 24; 57; 110; 111; 112; 299; 352; 353; 377
Bustini, Alessandro..... 216; 377
Buths, Julius..... 31
Buzzi, Antonio..... 377
Buzzi-Peccia, Arturo..... 378
Buzzolla, Antonio 372
Byrd, William. 291
Caccavajo, Luigi 200
Cacciutto 122
Cajanello 135
Cajani, Alberto..... 378
Cajati..... 211
Čajkovskij, Pëtr Il'ič..... 157; 256
Caldi, Domenico 378
Calegari, Carlo..... 378
Caltabellotta, Conte di 177
Calveri, G..... 199; 206
Cambiasi, Cirilla 69
Camerlingo 215
Campiani, Lucio 378
Campostrini..... 276
Camussi, Ezio 258; 378
Canfora, P. 322; 379
Canonica, Paolo 322; 337; 379
Canti, editore 349; 397; 404; 411; 425; 427
Capocci, Filippo..... 226
Caporali, Gaetano 35; 42; 337; 379
Caputo, Michele Carlo..... 129; 379
Caracciolo, Concettina..... 201; 337; 370
Caracciolo, Eduardo 379
Carafa, Michele..... 411
Carcaterra, Giuseppe..... 132
Cardone, E. 189
Cardone, F..... 189
Carisch & Jänichen, editore 387; 419; 420; 424; 426
Carlesino 150
Carlini, Antonio 135
Carlomagno, Paola..... 62; 87
Carocci, editore..... 424
Caroccia, Antonio 11
Carosio, Ermenegildo 379
Carreño, Teresa..... 115

Casella, Alfredo 10
Cassina, Adele 123
Cassinelli, Marta..... 59; 60
Castelcicala, T. 190; 191
Castellano, Eugenia160; 161; 162; 163; 170; 171; 172; 176; 195; 201; 255; 379
Castrucci, Pietro 275; 427
Catalani, Alfredo 28; 46; 380; 426
Catalano, Gennaro 337; 380
Cattanei, Carlo 380
Cattaneo, Pierina.....59
Cattermole ..... *Vedi* Sandusch, Elisa
Cattermole, Evelina 422
Cattermole, Guglielmo 422
Cavallini, Ernesto 322; 380
Cavallini, Eugenio 74; 79; 82
Cavallini, Ivano 292
Celega, Nicolò 332; 337; 380
Cellamare, principessa di.....133
Cencetti, Leonica.....294
Centola, Ernesto 193
Centonze, Emilia 216
Cerimele, Carlo..... 309; 319; 338; 380
Cerimele, Ernesto 134
Cerimele, Giulia.....134
Cerimele, Michele 119; 120; 121; 127; 133; 134; 135; 309; 310; 311; 322; 338; 344; 380; 392
Cerocchi, Eleonora 195
Cerruti.....118
Cesi, Beniamino .8; 9; 10; 52; 102; 120; 136; 138; 139; 141; 144; 145; 146; 147; 148; 149; 150; 152; 153; 154; 155; 156; 160; 162; 163; 164; 165; 166; 177; 181; 183; 184; 187; 192; 202; 205; 210; 227; 230; 249; 250; 251; 257; 284; 285; 286; 287; 288; 292; 308; 313; 338; 355; 370; 373; 381; 382; 384; 385; 388; 389; 390; 392; 393; 398; 399; 401; 402; 403; 408; 417; 418; 420; 421
Cesi, Napoleone..... 139; 192; 381
Cesi, Sigismondo..... 139; 202; 381; 402
Chelazzi, Pilade 381
Chierichetti, Cesarina 60
Chilesotti, Oscar 291; 292
Chimeri, Filippo..... 381
Chimeri, Paolo 381
Chopin, Fryderyk 19; 24; 31; 39; 40; 43; 45; 48; 59; 61; 62; 68; 70; 73; 74; 81; 82; 84; 89; 93; 94; 96; 99; 100; 112; 113; 114; 132; 136; 141; 142; 150; 153; 155; 156; 157; 161; 162; 169; 176; 180; 182; 184; 189; 192; 196; 198; 203; 207; 211; 212; 213; 216; 224; 225; 226; 232; 239; 248; 250; 252; 255; 258; 265; 271; 274; 298; 301; 316; 328; 331; 361; 368; 401; 405; 416; 421; 429
Ciccodicola, Lisa 132; 136; 137
Cigolini 29
Cilea, Francesco193; 210; 381; 382; 424
Cima, Vittoria 28
Cimmino, Elettra..... 129; 195; 196; 382
Cioffi, Raffaele 407
Cipollone, Alfonso..... 382
Cirillo..... 121
Clausetti, editore..... 422
Clausetti, Carlo 143; 144; 186; 213; 214
Clausetti, Lorenzo..... 143
Clausetti, Pietro..... 143; 214
Clemente, Pasquale..... 140; 382
Clementi, Muzio11; 53; 70; 86; 91; 119; 139; 153; 161; 175; 179; 186; 189; 213; 249; 273; 285; 377
Cobelli, Eugenio 382
Cocchi, editore..... 431
Cochrane..... 260
Cofini, Ernesto..... 198; 382
Cognetti, Luisa .58; 160; 161; 162; 163; 164; 166; 181; 183; 195; 201; 249; 253; 382
Colelli 143; 144
Coletti, Ferdinando 121; 338; 383
Collina, Saverio 427
Colturato, Annarita 291
Comettant, Oscar 16
Confalonieri, Giulio..... 66; 68
Consolini, Angelo..... 301
Consolo, Ernesto .10; 109; 110; 115; 247; 248; 256; 257; 383; 405; 427
Consorti, editore 406

Contaldi 150
Conte, Antonio Ernesto 383
Contestabile, Ida 201; 206; 207
Conti. 122
Conti del Sannio 127
Conti, Carlo 338; 414; 421; 423
Conti, Claudio.....383
Contini, Teresa 46
Coop, Ernesto 119; 120; 135; 160; 161; 162; 163; 166; 176; 181; 183; 195; 197; 199; 200; 209; 308; 309; 311; 373; 384; 418; 425; 427
Coop, Ernesto Antonio Luigi 311; 332; 335; 338; 366; 383; 384
Corelli, Arcangelo 170; 189; 275
Cortot, Alfred 266
Cosentino, Nicola . .. 160; 162; 164; 384
Costa, P. M. 164; 180; 214; 402
Cotrufo, Giuseppe..... 202; 384
Cotrufo, Teodoro 118
Cottrau. 190
Couperin, François61; 114; 130; 131; 148; 153; 154; 166; 249; 291; 292; 401
Cramer 344
Cramer, Johann Baptist 70; 220
Crescentini, Adolfo 157; 286; 299; 300; 322; 334; 338; 350; 384
Creven.....133
Cricca, Argirio..... 322; 384
Cricca, Giuseppe.....338
Cristiani, Giuseppe 384
Cristofori, Bartolomeo .284; 286; 287; 288; 372; 391; 413
Croisez, Alexandre. 271
Cunio, Angelo 71; 75; 76; 332; 338; 385
Concerto per cembalo 76
Concerto per pianoforte e archi 75
Curci, editore 117; 302; 350; 390
Curti, Carlo 322
Fantasia sul Poliuto..... 134
Cutolo, Cesare 385
Czerny, Carl..... 196; 344; 377; 401
D'Agnese.....122
D'Albert, Eugen 101; 108; 109; 265
D'Ambrosio, Alfred. 215
D'Angeli, Nina 195; 199; 200
D'Arienzo, Nicola .186; 387; 409; 414; 430
D'Atri, Melania..... 187
D'Atri, Raffaele 179; 183; 184; 185; 367; 369; 381; 385
D'Aubel, Henri 193
D'Elia, Giuseppe..... 385
D'Elia, Laura 195; 385
D'Elia, Sofia 195; 386
D'Erasmo, Alberto..... 386
Da Venezia, Franco 386
Dacci, Giusto308; 338; 376; 386; 420; 431
Dachs, Josef..... 168
Dal Corona, Ranieri..... 415
Dal Vesco, Agostino..... 399
Dall'Argine, Costantino..... 386
Dancla, Jean Baptiste..... 193
Daquin, Louis Claude. 216
Data, Isabella 291
Dattino 132
Davidoff, Karl Juliovic. 115
Davies, Fanny 259; 264
De Angelis, Alberto..... 21; 241; 261
De Angelis, Gerolamo ... 54; 63; 94; 100
De Bériot, Charles Auguste 172; 197; 198
De Champs, Ettore..... 386
De Crescenzo, Costantino
Tête-à-tête 197
De Crescenzo, Costantino 138; 143; 144; 145; 160; 162; 164; 186; 195; 197; 198; 214; 322; 338; 387
De Giorgi 184
De Giosa, Nicola..... 136; 310; 430
De Gregorio, Teresa..... 190; 385
De la Penne, Sofia..... 253
De Leva, Enrico 184; 190; 191; 210; 213; 387
De Marinis, Emma..... 201; 213
De Marinis, Maria..... 201
De Martino, Pier Paolo11; 16; 146; 147; 151; 152
De Medici, Giulio 387
De Meglio, Vincenzo 123; 308; 309; 312; 332; 338; 387
De Meyer, Leopold..... 137
De Nardis, Camillo157; 161; 182; 185;

215; 366; 387
De Pachmann, Vladimir 62
De Rosa, L. 200
De Sanctis, Vincenzo..... 242; 370
De Sena, Gennaro 193; 184; 210; 213; 214; 352; 387; 398
De Simone, Carlo 210; 388
De Stefani, Alfonso 388
De Villard, Nina *Vedi* Gaillard, Anne-Marie
De Vincenzo 149; 388
De Witten.....235
De' Minerbi, Hierches 253
Del Bianco, Elvira 273; 388
Del Corona, Ranieri.....338
Del Lungo, Enrico 322
Del Nero, Achille.....180
Del Valle de Paz, Edgardo . .107; 353; 381; 388
Dell'Orefice, Giuseppe142; 161; 176; 388
Della Croce, Elena.....183
Della Seta, Fabrizio 219
Della Torre, Aida..... 195; 200; 201
Delsart.....113
Denza, Luigi. 215
Desprès, Josquin 273
Di Benedetto, Renato117; 124; 149; 206
Di Lorenzo, Giovanni 210; 389
Di Mauro, editore 117
Di Napoli, G. 134
Di Negro, Giuseppe
Alla turca 194
Di Pasquale, Marco 291; 292
Di Segni, Amadio 323
Diabelli 344
Diabelli, Anton 193
Diémer, Louis Joseph113; 114; 264; 266
Dionesi, Romeo 150; 389
Döhler, Theodor 9; 27; 120; 198; 269; 273; 330; 425
Dominiceti 375
Donelli 398
Donizetti, Gaetano... 134; 167; 290; 310
Lucrezia Borgia 167
Donzelli, Ulisse..... 294; 389
Drigo, Riccardo..... 323; 339
Dubois, Théodore 113; 266
Ducci, Carlo 23; 240; 270; 272; 275; 276; 281; 282; 283; 288; 389; 399
Ducci, Giuseppe..... 272
Durand, Émile..... 180
Durante, Francesco .. 159; 188; 253; 297
Durini-Litta, Guglielmina..... 321; 389
Dussek, Jan Josef161; 186; 199; 203; 213
Dvořák, Antonin 425
Ebenschütz..... 114
Edwart..... *Vedi* Perelli, Edoardo
Elewijk , Xavier Victor van..... 219
Elia..... 407
Ellsworth, Therese 22
Enke, Henri. 186
Erard 67; 75
Erba, Luigi 30; 71; 77; 84
Ernesti, Tito 389
Errera, Ugo 389
Esipova, Anna Nikolaevna92; 93; 94; 153
Esposito, Michele 118; 150; 381; 390
Fabozzi, Gennaro 164; 178; 209; 390
Faccio, Franco..... 84; 97; 101
Fahrbach, Philipp..... 314
Falanga, Concettina 129
Falchi 370; 378
Falconi, Alfonso 390
Falconi, Dino 193
Fanna, Antonio 339; 426
Fano, Angelo..... 39
Fano, Fabio 117; 302; 350
Fano, Guido Alberto12; 115; 302; 353; 354; 390
Fantuzzi, editore 399
Fara, Maria..... 195; 196; 390
Farinelli, Guido..... 192
Farneti 149
Fasanari, Alessandro..... 203; 206; 208
Fasanotti, Filippo65; 66; 71; 72; 286; 308; 309; 323; 339; 348; 369; 391
Fauré, Gabriel 266
Favi, Stanislao..... 330; 391
Fazio, Luigi Gustavo .60; 61; 160; 162;

164; 168; 169; 391
Fenaroli 383; 407
Ferni, T. 211
Ferrarese, Giacomo (Jaques) 391
Ferrari 82; 420; 426
Ferraria, Luigi Ernesto 391
Ferraris, Francesco 339; 391
Ferraro, Gennaro 121; 122
Ferraro, Lorenzo 122
Ferrer, M. 193
Ferroni 386; 415
Ficcarelli, Stanislao .39; 40; 75; 76; 77; 79; 81; 369; 370; 392; 431
Filed, John .51; 93; 105; 120; 141; 190; 240; 285; 400; 407
Filiasi, Giuseppe 180
Filiasi, Lorenzo 180
Filiasi, Luigi . .. 119; 135; 179; 180; 189
Filippi, Filippo .29; 39; 40; 54; 55; 97; 103; 245; 246; 308; 311; 313; 315; 323; 332; 339; 348; 350; 392; 407
Finizio, Luigi 10
Fiodo 423
Fiorillo, Letizia 201; 207
Fischetti, Matteo Luigi .121; 122; 127; 128; 134; 307; 308; 309; 319; 323; 339; 392
Flavie, Clementina 294
Flocco, A. 199
Floridia 139; 381
Floridia, Napolino Pietro 215; 392
Flotow, Friedrich von 310
Foà, Marco 393
Folgori, Cav. 135
Folgori, signorina 135
Folli Mareschalchi 295
Fonzo 180
Forlivesi, editori 405
Formichi, Pietro 339; 393
Fornari, Elisa 187
Foroni, Jacopo 421
Fortini, F. 134; 396
Fortucci 419
Fortunato, Concetta 187
Fortunato, E. 195
Fortunato, Vincenzina 187
Franchetti, Alberto 184
Franck, César 266; 345; 395
Franzè 203; 206; 207; 208
Frasnedi 115
Frescobaldi, Gerolamo61; 102; 153;154; 186; 192; 291; 292
Friedheim 160; 161; 162; 163; 167
Froberger, Johann Jacob. 291
Froio, Giovanni 393
Frontini, Francesco Paolo 393
Frugatta, Giuseppe .62; 107; 353; 386; 393; 416
Fumagalli, Adolfo 8; 10; 28; 29; 33; 35; 36; 39; 40; 42; 52; 129; 133; 145; 164; 173; 272; 295; 394
Fumagalli, Carla 394
Fumagalli, Carlo 394
Fumagalli, Disma .33; 36; 57; 309; 339; 394; 398; 426
Fumagalli, Emma 394
Fumagalli, Luca 68; 69; 70; 71; 74; 81; 230; 273; 309; 321; 323; 339; 350; 375; 394; 395; 415
Fumagalli, Polibio 368; 375; 394
Fumagalli, Rosa 28
Fumaroli 135
Fumi, V. 339; 395
Furino, Ferdinando 242; 245
Furno, Giovanni 323; 339
Gaillard, Anne-Marie 30
Galassi, Gilda 149; 195; 202; 395
Galeotti, Cesare 395
Galeotti, Margherita 62; 395
Galitzine, Dimitri 220
Galli, Ermengarda 271; 386
Gallo 405
Gallone, Giulietta 35; 395
Gallotti, L. 190
Gallotti, Salvatore 62; 395
Galuppi, Baldassare60; 153; 154; 170; 255
Gambi, editore 353
Gambini, Carlo Andrea 330; 396
Gamucci, Baldassare 396
Garavaglia 28
Gariboldi, Giuseppe 186; 396
Garofalo, Amina 133; 201
Gaspari 424

Geloso, Emilia 35; 60
Gemelli, A. 295
Geraci, Bernardo..... 339; 396
Gerosa, Romeo 396
Gertsch, Olga..... 198; 201; 213
Gessari, Mariano.....323
Ghepardi del Testa, Tommaso.....238
Ghislanzoni..... 42; 78
Gialanella, Rosina.....201
Giamboni, Augusto.....396
Giambrocono-Siano.....195
Gianni, Salvatore 397
Giannini, Alberto 160; 164; 309; 397
Giannini, Salvatore 127; 162; 309; 311; 323; 339; 397
Giarda, Francesco 397
Giarritiello, Gennaro..... 121; 122
Gilardi.....42
Giliberti, Ida 195; 199; 200; 201; 207; 213
Giordano, Umberto..... 198; 381; 424
Giorgetti, Ferdinando .22; 270; 274; 280; 399; 410
Giorza, Paolo ... 316; 317; 318; 323; 397
Giovacchini, Giovacchino 22; 270; 274; 276; 285
Giovannetti, Bianca 397
Giovannini, Alberto 104
Girard, editore.....400
Girardi, Michele 291
Girompini, Pietro.....397
Giudici & Strada, editore 404; 410; 411; 421; 422; 427
Giusti, Giuseppe 160; 190; 191
Gluck, Christoph Willibald 102; 191; 203; 249; 273
Gobbaerts, Jean-Louis. 186
Godard, Benjamin..... 109; 110; 204
Godefroid, Felix 240
Golinelli.....355
Golinelli, Stefano 8; 10; 17; 59; 69; 96; 143; 164; 173; 285; 286; 287; 289; 290; 293; 298; 309; 313; 324; 328; 329; 330; 334; 340; 344; 346; 347; 349; 350; 368; 384; 391; 398; 406; 413; 414; 424; 427
Gonzales, Paolo 136; 138; 143; 144; 149; 160; 162; 163; 164; 175; 186; 195; 197; 209; 216; 398
Gordigiani, Luigi. 295
Gordoni, Gioachino 386
Gorno, Albino..... 35; 60; 94; 398
Gottschalk, Louis Moreau24; 81; 136; 137; 145; 168; 169
Gounod, Charles 141; 203; 223; 234; 295; 310
Graun. 172; 196
Graziani..... 309
Graziani-Walter, Carlo 398
Grazioli, Giambattista60; 165; 166; 171; 186; 250
Gregori..... 411
Grieg, Edvard106; 109; 110; 174; 189; 212; 255; 260
Grimaldi, Michele..... 324; 399
Grondona, Vittorio..... 399
Gruger, W. 394
Grünfeld, Alfred 105; 106; 113
Grützmacher 91
Gualterotti, I..... 215
Guercia, Alfonso..... 122
Guida..... 162; 163; 180; 261
Guida, Antonio 160; 162
Guida, Girolamo 214; 215
Guida, Luigi..... 123
Guidi, editore 426; 427
Guidi, Gian Gualberto 269
Guidi, Teresa..... 160; 162; 164; 399
Gullì, Luigi 107; 149; 251; 267; 381; 399
Haberbier, Ernest 198
Hakenback 197
Halévy, Jacques 310
Hampton Brewster, A. 243
Handel, George Frideric 45; 47; 48; 59; 74; 75; 92; 102; 113; 114; 148; 153; 156; 158; 177; 182; 189; 205; 233; 237; 249; 266; 273; 291; 294; 401
Hanslick, Eduard..... 377
Hanton Brewster, Anne 243
Hässler. 200
Hauser, Miska..... 193
Haydn, Franz Joseph .49; 50; 106; 107; 156; 157; 161; 165; 177; 192; 203;

213; 221; 261; 269; 271; 273; 292
Heghesy 91
Heine, Heinrich.....196
Heise, Peter Arnold 244
Helbig, Nadina..... 244; 252
Helbig, Wolfgang 244
Heller, Stephen69; 70; 74; 92; 177; 203; 355
Hellmesberger, Georg.....168
Henschel 105; 106
Henselt, Adolf von 24; 62; 9091; 107; 115; 142; 158; 197; 285; 355
Herold, Ferdinand.....180
Herz, Henri 33; 34; 46; 143; 295
Heugel-Schott editore.....219
Hiller, Ferdinand 37; 38; 54; 137; 186; 197; 220; 347; 355
Hitz 194
Hohenzollern, Guglielmo II.....413
Holstein, Alphonse 136; 137
Hummel, Johann Nepomuk 33; 34; 43; 47; 69; 98; 124; 132; 136; 145; 161; 175; 203; 271; 273; 349; 373; 428
Hutton 260
Ivaldi, Filippo 302; 399
Izzo, editore 387
Jacobacci, Romolo.....245
Jadassohn, Salomon.....366
Jaëll Trautmann, Maria*Vedi* Trautmann, Maria
Jaëll, Alfred .44; 45; 81; 88; 91; 92; 164; 237; 259; 271; 282; 294
Janotha, Natalie 258; 259
Jensen, Adolf 193; 266
Jervis, Fanny.....278
Joachim, Joseph 95; 96; 115
Junk, fratelli 28
Kalkbrenner, Friedrich .33; 35; 132; 272
Kandler, Franz 117
Keller, Robert 189
Ketten, Henri .43; 44; 198; 216; 244; 283
Ketterer Eugene 319
Kiel, Friedrich.....413
Kirchner, Théodor 191; 250; 355
Kirnberger, JohannPhilipp.....92
Kistner, editore 354
Kleeberg..... 114
Kleeberg, Clothilde..... 114
Kontski, Antoni..... 287
Krakamp, Emanuele .. 23; 124; 125; 126
Kraus, Alessandro .270; 273; 287; 288; 399
Kreisler, Fritz..... 109
Kuhlau, Friedrich..... 186; 193
Kuhnau, Johann 291
Kullak, Theodor..... 96; 355; 413
Labanchi, G..... 200
Labitzky, Joseph 314
Lack, Théodore 186
Lalo, Eduard 157; 265; 266
Lanza, Francesco (junior) 340; 400
Lanza, Francesco 9; 21; 119; 120; 133; 197; 387; 400; 413; 421; 423; 425; 427
Lanza, Luigi..... 132; 324; 340; 400
Lanzetta, Adele .195; 199; 200; 201; 206; 207; 208; 213
lanzilli, Francesco .133; 160; 164; 340; 400
Laskarzewski, Charles Henri 272
Laussot, Jessie 230
Lazzaro, Flora 201
Lebert, Sigmund 355; 371
Lemoine 203
Lenz, Leopold 137; 138
Leo, Leonardo..... 253; 297
Leoncavallo, Ruggero..... 424
Leszetycki, Teodor .31; 92; 93; 213; 266
Levi, Giacomo 271
Levy, Maria..... 193
Lillo, Giuseppe .118; 120; 324; 340; 372; 383; 397; 400; 405; 414; 427
Lippi, C. 378
Liszt, Franz 19; 21; 27; 28; 37; 38; 41; 43; 45; 46; 48; 48; 58; 59; 60; 61; 62; 78: 80; 82; 91; 93; 98; 99; 106; 111; 114; 141; 149; 157; 162; 163; 180; 181; 182; 189; 196; 198; 208; 209; 211; 222; 228; 240; 263; 264; 268; 274; 277; 288; 299; 355; 358; 359; 360; 363; 364

Lo Verde De Angelis, Maria 201
Lo Verde De Angelis, Marta 210
Loeschhorn, Carl Albert 203
Loewe 106
Lombardi 189; 190
Lombardi, Vincenzo 189
Longo, Achille 400; 401
Longo, Alessandro 9; 63; 64; 118; 139; 164; 178; 186; 193; 194; 202; 209; 211; 257; 267; 354; 390; 400
Longo, Giacomo 340; 401
Longobardi, Alfonso.....195
Lorenzi.....213
Lorenzi, editore.....404
Lorini, Carlotta Vera.....429
Loveri, Vincenzo 183; 194; 195; 198; 211
Lovreglio 122; 198
Lucca, editore 331; 351; 352; 376; 380; 396; 397; 399; 408; 417; 425; 426; 427
Lucidi, Achille 232; 240
Ludovic.....194
Lulli. Jean Baptiste 204
Luziani, Gemma .59; 156; 160; 161; 162; 201; 401
Luzzi, Luigi 401
Lynder.....151
Lysberg ..... *Vedi* Bovy, Carlo Samuele
Mabellini, Teodulo 269; 273; 288; 371; 386; 401; 408
Macarini, Giuseppe.....401
Maccarone, Maria 195; 200; 201; 205; 207; 208; 213
Macchione, Daniela 220
Maffei, Clara.....28
Maglioni, Giovacchino 402
Magri, Elvira.....215
Magrini 100
Mahler, Gustav 425
Maione, Paologiovanni..... 11; 135
Maisto 193
Mancinelli, Luigi .290; 297; 299; 300; 324; 340; 408
Mandyczewski 425
Mangetta 197
Mantelli, F. 414
Manuzio, editore 262
Manzano 407
Mapelli, Luigi 103; 109; 114; 115; 116; 386; 395
Marangelo, Raffaele 195
Marano, Adelina 185; 187
Marano, Carlotta 185; 187
Marano, Maria 185; 187
Marchello, Carmelina 195; 199
Marchisio, Antonio 402
Marchisio, Giuseppe Enrico 352; 402
Marchisio, Giuseppe Filiberto 402
Marciano, Ernesto139; 195; 200; 202; 402
Marenco 88
Margherita di Savoia .236; 254; 263; 404; 414; 424; 429
Mariani, Giuseppe..... 66
Mariscotti, F..... 200
Marmontel, Jean François..... 283
Martelli, Diego..... 288
Martelli, Emilia..... 215
Martellini 341
Martini, Giovanni Battista 24; 90; 165; 166; 289; 291
Martinotti, Sergio .7; 17; 24; 29; 32; 118; 124; 139; 219; 220; 262; 270; 281; 288; 290; 331; 344; 347; 356
Martucci, Giuseppe .8; 9; 10; 11; 17; 23; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 59; 92; 100; 104; 113; 115; 120; 135; 136; 137; 138; 139; 141; 142; 145; 152; 153; 154; 155; 156; 160; 163; 165; 166; 171; 172; 178; 180; 181; 185; 197; 198; 209; 210; 211; 227; 230; 236; 268; 290; 300; 301; 302; 313; 349; 350; 351; 353; 355; 368; 381; 382; 390; 395; 399; 402; 407; 414; 415; 416; 418; 424
Martucci, Ida..... 211
Martucci, Teresa 141; 313
Mascardi, Giuseppe 403
Mascheroni, Edoardo..... 266
Masi, Enrico..... 245
Massari, G..... 392
Massenet, Jules113; 187; 203; 242; 378;
Masserenti, Adolfo 301

Mathias, George 416
Mattei, Tito 289; 403
Mattiozzi, Rodolfo..... 324; 404
Mazzone 160; 163; 164; 197
Mazzone, Umberto 143; 195; 404
Mazzucato, Alberto32; 66; 68; 69; 70; 369
Mazzucchelli, Eugenio .. 29; 30; 35; 404
Mehlig, Anna.....91
Méhul, Etienne-Nicolas.....186
Meluzzi, Andrea 226
Mendellsohn
Capriccio..... 238
Klavierstücke..... 208
Serenata 143
Mendelssohn.....356
Mendelssohn - Liszt
Lied “Su l’ali del canto” 196
Nuovo amore 208
Sulle ali del canto 208
Mendelssohn Bartholdy, Felix 24; 43; 45; 57; 62; 68; 70; 77; 118; 136; 141; 143; 153; 155; 157; 158; 161; 182; 184; 189; 192; 196; 198; 203; 208; 211; 221; 223; 224; 225; 238; 239; 240; 250; 252; 255; 271; 273; 275; 281; 285; 299; 330; 331; 347; 356
Menozzi 309
Menozzi, Giovanni 36; 404
Menozzi, Giuseppe 404
Menter, Sofia 182
Mercadante, Saverio .117; 125; 135; 142; 283; 290; 310; 311; 312; 383; 385; 409
Merolla, Emilia..... 195; 405
Metastasio, Pietro 430
Mettler, Emma.....405
Meyer, Wilhelm.....377
Meyerbeer, Giacomo 58; 143; 309; 310; 311; 312
Miceli, Giorgio 129; 136; 186; 215; 324; 341; 405
Migliaccio, Giuseppe.....405
Mililotti, Giuseppe.....405
Mililotti, Leopoldo 405
Mirasole, marchese di*Vedi* Serponti, Gian Raimondo
Misovulgo.....94
Mollica, Elisa..... 132
Monachesi, Augusto 242
Monachesi, Tito 242; 245; 248; 267
Montanaro, V. 192
Montignani, Rita 66; 67; 277; 279; 281; 406
Morasca, Benedetto 406
Morganti, Giovanni..... 352; 406
Morgigni, Rodolfo 406
Mortier de Fontaine, Henry Louis Stanislav 290; 291; 293
Moscheles, Ignaz .21; 62; 70; 150; 189; 220; 260; 255; 344; 355; 421
Mosconi, G. 406
Moszkowski, Ignaz 106; 109; 110; 157; 176; 184; 256; 297
Mozart, Wolfgang Amadeus 24; 45; 46; 48; 57; 59; 68; 82; 83; 89; 93; 118; 136; 139; 150; 156; 158; 161; 184; 193; 196; 203; 206; 213; 221; 223; 252; 255; 261; 269; 271; 273; 282; 292; 294; 368; 409
Muchall, Matilde..... 59
Muffat, Georg 291
Mugellini, Bruno..... 302; 399; 407
Mugnone, Leopoldo..... 387; 424
Müller 297
Musche..... 150
Mussini, Adele..... 407
Nacciarone, Guglielmo 120; 126; 135; 373; 407; 427
Nacciarone, Nicola 120; 407
Nachez, Tivadar..... 418
Nagas, editore 428
Nappi, Giovanni Battista 407
Narici, Luigi 150; 156; 195; 196; 408
Nascio, Emma..... 188
Natalucci, Tiberio 424
Negri, Luigi..... 66; 419
Neri, Emilio 408
Nicolai, M. 194; 341
Nicolao, P. 324
Niels, W. Gade..... 100
Niggli, Friedrich 266
Noseda, Gustavo Alfonso 28
Nutile, Emanuele 215
Oliva, Irene 193

Olivieri, Guido.....118
Olsen, Ole.....114
Ordile, Maria.....203
Orefice, Giacomo.....408
Oreste, Ida..... 199; 200
Orlandini.....118
Orso, Giulia.....201
Pacini, Giovanni.....312
Paderewski, Ignacy Jan . . 112; 262; 263
Padovani.....193
Padula, Elvira.....201
Paganini, Niccolò .27; 140; 158; 257; 296; 298; 366
Pagano, Ernesto..... 164; 397; 408
Pagano, Giovanni Battista.....408
Pagnoncelli, Giovanni Battista.....29
Palamidessi, Francesco..... 299; 408
Palermi, Oscar..... 195; 209; 409
Palestrina, Giovanni Perluigi.....273
Pallini, Gaetano..... 332; 333
Palloni, Gaetano..... 341; 408
Palma.....309
Palmer, Courtland.....266
Palmieri, Benedetto..... 145; 409
Palumbo.....355
Palumbo, Costantino.....344
Palumbo, Costantino 8; 9; 10; 41; 42; 59; 60; 61; 79; 120; 131; 136; 137; 138; 139; 140; 143; 144; 145; 152; 155; 156; 157; 160; 161; 162; 163; 164; 169; 170; 180; 183; 185; 197; 205; 209; 210; 211; 253; 284; 285; 286; 287; 296; 297; 324; 330; 341; 376; 409; 418; 425; 430
Pannain, Eduardo..... 184; 204; 210; 410
Pannain, Guido..... 117; 118; 129
Panzetta, Antonio.....118
Panzini, Angelo.....410
Paolini, Paolo..... 22; 64; 270; 273; 280
Papini, Guido..... 19; 87; 333; 341; 410
Pappalardo, Salvatore 330; 384; 393
Paradisi, Pietro Domenico.....176
Parenzo.....259
Parisini.....416
Pasotti..... 39; 79
Patti, Adelina.....398
Pavesi, Giuseppe.....122
Pelella, Luigi..... 179; 183; 193
Pellizzone, Annibale..... 410
Pendola, Carlo..... 324; 341
Penza..... 214; 215
Pepe, Gennaro..... 195; 199; 200
Pepe, Vittorio..... 410
Pepere..... 193
Peraglie, Giovanni..... 411
Perelli, Edoardo .29; 43; 77; 83; 84; 88; 321; 324; 329; 330; 331; 332; 341; 411
Pergolesi, Giovanni Battista . .. 223; 312
Peri, Achille..... 349; 411
Perilli, Massimo..... 192
Perini..... 240
Peroni, Alessandro..... 411
Perrelli, Gennaro 270; 279; 290; 411
Perrino, Folco..... 11; 236; 350
Pescio, Adolfo..... 411
Petrali, Vincenzo Antonio..... 412
Petrella, Errico..... 310
Pettinella, Riccardo 199; 200; 210
Pezzoli, Francesco..... 369
Pfeiffer, Georges-Jean..... 166; 272
Piatti, Alfredo..... 27; 69
Piatti, Antonio..... 412
Piatti, Vincenzo..... 295; 412
Picchianti, Luigi..... 396
Piccinni, Niccolò..... 178
Piccio, Giovanni Battista..... 412
Picconi, G. A..... 341
Picozzi, Gabriele..... 46
Pierné, Gabriel-Henry..... 203
Pignatelli..... 190; 191
Pinelli, Ettore .221; 224; 226; 231; 240; 245; 246; 251; 262; 263; 266; 268; 412; 424; 429
Pinelli, Oreste..... 227; 412
Pino, Antonio..... 413
Pinto, Ferdinando 118; 142; 178; 179
Pirani, Eugenio .95; 96; 284; 285; 286; 296; 298; 341; 348; 413
Pirovano, Giuseppe..... 47
Pirovano, Ida..... 57
Pistilli, Achille 120; 309; 324; 330; 413
Pitocco, Anna..... 137
Pixis, Johann Peter..... 425

Pizzardi 290
Placidi, Maria 253
Planté, Francis 98; 99; 281; 282
Platania, Pietro 186; 368; 370; 393; 409; 423
Pleyel 67
Poggi, Edoardo Modesto 413
Polacco-Carmi, Rosina 341
Poldini, Eduard 114
Polidori, editore 427
Polidori, Polidoro 405
Polidoro, Federico Idomeneo 42; 130; 131; 138; 140; 141; 143; 144; 146; 184; 392; 413; 414
Polidoro, Giuseppe 414
Polleri, Giovanni Battista 414
Pollini, Cesare.... 10; 115; 349; 390; 414
Pollini, Francesco 336; 369
Ponchielli, Amilcare 184; 341; 375
Pontillo 122
Popper, David 104
Poppi, Giovanni 375; 414
Porpora, Nicola.....297
Porro, Luigi 143; 160; 162; 163; 175; 176; 195; 415
Pozzetti, Giuseppe 295; 352; 415
Pozzoli, Ettore 415
Pratesi, Giuseppe 415
Pratesi, Luigi.....415
Prima.....29
Prokof'ev, Sergej.....92
Prudent, Emile-Racine 36; 37; 38; 135; 295; 374
Purcell, Henry 291
Quaranta, Salvatore 180; 181; 182; 189; 198; 415
Quarenghi, Guglielmo 39; 76; 79
Rabitti, G. B:.....411
Raff, Joachim
Chaconne 45
Raff, Joachim .45; 57; 62; 96; 108; 176; 197; 198; 200; 203; 355
Raffaele, Federico.....118
Raimondi, Pietro..... 396; 403
Ramacciotti, Tullio . 220; 221; 223; 424
Rameau, Jean Philippe 61; 70; 93; 94; 102; 148; 153; 189; 190; 192; 211; 250; 260; 284; 301
Rampazzini, Giovanni .39; 54; 56; 57; 79; 82; 84; 88; 94
Rattalino, Piero .8; 9; 21; 22; 99; 233; 330; 347; 359; 360; 364
Raunkilde..... 221
Ravanello, Oreste..... 415
Redaelli, Napoleone..... 316; 324
Redon..... 98
Reinecke, Carl 88; 125; 198; 204; 221; 225; 240; 259; 294; 355; 383; 416
Reményi, Ede..... 27
Rendano, Alfonso .8; 9; 10; 23; 50; 89; 90; 91; 100; 129; 139; 142; 143; 157; 158; 160; 161; 164; 182; 185; 195; 196; 197; 350; 416
Respighi, Giuseppe..... 296; 416
Respighi, Ottorino..... 296; 416
Rex, Maria 62; 416
Rheinberger, Joseph Gabriel 355; 376; 431
Riccardi, G. 419
Ricci, Luigi 289; 311
Ricciardi, Giuseppina 201; 207; 213
Riccio..... 187; 188
Ricci-Signorini, Antonio..... 416
Richter, Ernst 416
Ricordi editore 15; 27; 28; 75; 125; 143; 144; 213; 214; 215; 306; 307; 308; 311; 312; 314; 321; 327; 328; 330; 331; 334; 341; 345; 348; 350; 352; 353; 371; 372; 373; 374; 375; 378; 379; 380; 381; 384; 387; 389; 390; 395; 396; 397; 399; 400; 401; 402; 404; 405; 406; 408; 409; 410; 412; 413; 415; 417; 419; 421; 422; 423; 424; 425; 426; 427; 428; 429; 430; 431
Ricordi Giulio .8; 65; 66; 164; 180; 181; 185; 308; 316; 319; 324; 344; 391; 416; 417
Ricordi, Tito..... 53; 64
Rilke, Anna..... 249
Rinaldi
Rinaldi, Giovanni 8; 10; 34; 99; 100; 157; 164; 184; 197; 321; 325; 336; 341; 344; 417

Ripamonti 30
Ritter .....*Vedi* Bennet, Théodore
Ritterman Janet 22
Rivaberni, Ernesto 417
Rivela, Modestino 139; 160; 163; 180; 194; 381; 417
Rivetta, Luigi 309; 310; 316; 325; 417
Rizzo, Alfonso 129
Ró 180
Roberti, M.....188
Roche, Agostino 179; 183; 418
Rochne, Oscar...*Vedi* Rivela, Modestino
Rode, Jacques Pierre Joseph.....295
Romaniello, Giulia .195; 199; 200; 201; 207; 208
Romaniello, Luigi 156; 163; 164; 185; 197; 199; 209; 215; 353; 381; 418; 419
Romaniello, Vincenzo 9; 139; 152; 155; 157; 160; 161; 162; 179; 183; 187; 195; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 203; 204; 206; 207; 208; 209; 210; 212; 213; 215; 353; 389; 402; 412; 418; 423; 430
Romano, Giuseppe .. 325; 330; 341; 419
Romeo, Antonio 419
Ronchetti-Monteviti, Stefano .32; 66; 429
Ronchi, Carlo.....207
Rosati, Luigi 256; 257; 419
Rosenthal, Moritz 114
Rosi.....214
Rossari, Gustavo 316; 318; 326; 419
Rossaro, Carlo .8; 10; 285; 286; 334; 335; 341; 350; 351; 352; 391; 419
Rossi51; 114; 170; 176; 177; 215; 216; 342
Rossi, Cesare 130; 292; 420
Rossi, Franco 291
Rossi, Giovanni 370
Rossi, Lauro 32; 66; 392; 393; 402; 417; 430
Rossi, Luigi Felice.....419
Rossi, Michelangelo 61; 176; 180; 186; 189
Rossi-Marseglia.....195
Rossini ...50; 98; 99; 122; 134; 135; 236
Rossomandi, Florestano 9; 10; 139; 149; 155; 160; 162; 164; 182; 184; 195; 197; 202; 209; 261; 376; 387; 410; 420
Rostagno, Antonio 6; 7
Rotondo..... 179
Rovere, Carlo..... 78; 319; 320; 420
Rubinstein, Anton .21; 23; 45; 47; 48; 49; 50; 54; 58; 62; 81; 89; 90; 92; 98; 99; 102; 141; 142; 167; 168; 182; 186; 189; 192; 203; 213; 221; 232; 233; 234; 235; 250; 251; 264; 283; 284; 295; 296; 344; 355; 375; 377; 381; 387; 402; 421; 424
Rubinstein, Joseph160; 161; 162; 167; 168
Ruggi, Francesco 421
Ruggieri 309
Runtzmann.....*Vedi* Canonica, Paolo
Russo, Michelangelo 119; 120; 127; 133; 374; 421
Ruta, Gilda 136; 137; 160; 163; 164; 178; 181; 195; 197; 381; 421
Ruta, Michele..... 124; 180; 421; 430
Sabino, E..... 190; 191
Šachovskaja, Nadežda Dmitrevna .. *Vedi* Helbig, Nadina
Sadler 31
Saint-Saëns, Camille 94; 95; 96; 111; 112; 116; 148; 153; 192; 198; 203; 237; 238; 259; 355; 378
Sala, Alessandro 421
Sala, Marco .66; 316; 318; 332; 342; 421
Saladino, Michele .327; 335; 342; 422; 426
Salerni, Federico 60
Salomè, Paolo 136
Salvadore, Antonio 136; 137; 179
Salvetti, Guido..... 31; 32
Samengo, Giuseppe 327; 342; 422
San Martino 268; 435
San Martino, Ernesto 262; 264
Sandusch, Elisa 271; 422
San-Fiorenzo, Cesare 129; 327; 334; 342; 422
Sanfiorenzo, Luigi 422

Sangalli, Francesco 8; 36; 47; 71; 332; 333; 342; 369; 355; 375; 385; 392; 407; 417; 422
Sansone, Enrico 194; 198; 211
Santelli, Giuseppe..... 66; 74; 79
Santoro, Emma 187
Santoro, Gilda.....187
Sarasate, Pablo de.....96
Sardi.....35
Sardi, Giovanni Battista.....35
Sarria, Enrico.....123
Sarti, Federico..... 113; 301
Sauer 103; 264; 265
Sauer, Emil von 103
Sbolci, Geremia 270; 276
Sbolci, Jefte 274; 281; 283; 288
Scafati, Domenico 418
Scalisi, Carlo.....133
Scanni 193; 194
Scarano 178
Scarlatti, Domenico 24; 53; 54; 60; 61; 98; 104; 114; 153; 154; 156; 157; 158; 165; 172; 173; 174; 177; 181; 182; 183; 189; 192; 196; 205; 211; 247; 248; 249; 250; 252; 253; 255; 257; 401
Scharwenka.....103
Schiavi, editore 408
Schioppa, C..... 189; 190
Schioppa, G. 190
Schipa, Giuseppe .149; 184; 204; 210; 214; 215; 423
Schlesinger, editore 413
Schlözer, Paul von 109; 110; 256
Schmidl, Carlo 389
Schubert, Franz 50; 53; 85; 91; 93; 94; 107; 114; 115; 126; 181; 182; 186; 213; 225; 227; 229; 239; 249; 250; 299; 313; 331; 368
Schulhoff, Julius 132
Schumann, Robert 21; 24; 45; 46; 48; 54; 57; 58; 61; 62; 68; 70; 73; 86; 92; 94; 95; 109; 110; 113; 114; 115; 120; 141; 153; 156; 157; 159; 161; 169; 170; 180; 186; 189; 191; 192; 196; 198; 209; 211; 213; 221; 226; 235; 237; 250; 255; 257; 259; 263; 264; 271; 285; 286; 301; 336; 347; 377
Schütt, Eduard..... 114
Scognamiglio, Gaetano.... 160; 162; 194
Scontrino, Antonio..... 423
Scribe, Eugéne 238
Sebastiani, Carlo 423
Sebastiani, Ernesto..... 423
Seller, Francesca 11; 135
Serafino, Alassio..... 366
Serato, Francesco 301
Serato, Serato..... 113
Serpieri, Edoardo 342; 424
Serponti, Gian Raimondo 321; 424
Serrao, Paolo 129; 143; 163; 178; 186; 190; 197; 209; 210; 215; 309; 327; 342; 366; 368; 376; 385; 388; 390; 392; 401; 402; 418; 419; 420; 421; 423; 425
Sgambati, Giovanni 8; 10; 11; 17; 18; 19; 23; 59; 96; 97; 164; 166; 173; 197; 219; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 234; 235; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 251; 252; 253; 254; 255; 256; 257; 258; 259; 260; 261; 262; 263; 264; 265; 266; 268; 273; 274; 276; 277; 278; 284; 285; 286; 287; 290; 344; 345; 355; 356; 359; 360; 363; 364370; 377; 378; 383; 405; 419; 424; 429; 435
Shakespeare 31
Siciliano, F. 191
Silas, Edouard 91; 93; 94
Silla, Elvira 424
Simonetti, Francesco .139; 145; 198; 284; 285; 286; 288; 327; 342; 368; 425; 430
Simrock, editore..... 189
Singer, Edmund 91
Sinigaglia, Leone 425
Siniscalchi, Anna 201
Siniscalco, Maria 187
Siragusa, Antonio 186
Siri, Luigi .120; 124; 125; 126; 127; 271; 342; 425; 427
Sitt, Hans..... 366

Skira, editore 31; 32
Slinger, Elsie..... 195; 199; 201
Slinger, Lea..... 195; 199; 201
Soffredini 215
Sonzogno, editore 404
Spasiano, Checchina.....129
Spindler, Fritz 186; 194
Spinelli, Nicola 425
Spiro 260
Sprega 240
Reggiani, Enrico 65
Stark, Ludwig 355; 371
Stavenhagen..... 106; 107
Stavenhagen, Bernhard.....106
Stocco, Clemente 308; 342; 425
Stolz, Teresa 28
Stradella, Alessandro 273
Strauss, Johann 108; 314; 319
Strauss, Johann figlio.....314
Strauss, Joseph.....314
Strauss, Richard.....349
Struth 31
Sutor 301
Tacinelli, Jone.....187
Taddeucci, Carlo..... 271; 276; 426
Tagliacozzo, Margherita.....201
Talacchini, Adele.....30
Tanara, Giulio.....426
Tango 206; 208
Tarducci, editore.....428
Tarenghi, Mario 426
Tartini, Giuseppe 102
Tausig, Carl . 31; 53; 108; 165; 168; 264
Tebaldini, Giovanni 381; 395
Teodoras, Paola 201; 206; 208
Terziani, Enrico 419
Terziani, Raffaele 80
Tesorone, Elettra..... 201; 205
Tessarin, Angelo..... 330; 426
Tessarin, Francesco 426
Tessaro, Angelo..... 352; 426
Thalberg, Sigismond 9; 27; 28; 42; 120; 122; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 145; 149; 166; 188; 189; 198; 205; 236; 250; 273; 278; 285; 287; 381; 403; 416
Thomán, István 104
Thomas, Ambroise..... 103; 177
Thomè, François 199
Thomèt..... 180
Thomson, Cesare 418
Tibaldi, editore..... 408
Tibaldi, Rosa..... 35
Tinto, Michele..... 427
Tizzani, Andrea..... 427
Tizzani, Vincenzo 327; 342; 427
Tofani..... 407
Tofano, Gustavo .61; 62; 126; 127; 136; 174; 212; 213; 284; 285; 286; 287; 288; 292; 297; 299; 300; 344; 378; 427
Tommaso di Savoia 404
Tonizzo, Angelo 427
Torresella, Fanny 160; 190
Torriani, Antonio 66
Torricelli, Metaura..... 418
Toscanini, Arturo..... 116
Tosti, Francesco Paolo 180; 235; 408
Tramater, editore..... 413
Tramontini, Italia 35
Trautmann, Maria 44; 88; 237; 238; 259; 282; 294
Trebbi editore..... 334; 352
Treves, editori 28
Triccoli, Angelo..... 427
Triccoli, Guglielmo..... 327; 342; 428
Triccoli, Tullio..... 428
Truffi, Isidoro .37; 51; 54; 66; 74; 79; 82; 88; 94
Truzzi..... 29; 34; 309
Truzzi, Luigi 308; 428
Truzzi, Paolo..... 428
Tua, Teresina 260; 418
Turini, Francesco 171; 176
Turrini, Ferdinando Gasparo 156
Unia, Giuseppe 8; 309; 349; 428
Urso..... 122
Vaccaj, Nicola..... 398
Valente, Ferdinando..... 132; 387
Valentini 135; 137
Valenza, Giuseppina..... 122
Valetta, Ippolito 255
Vannuccini, Enrico 428
Vannuccini, Luigi 342; 428

Vannutelli, Ida 232; 429
Vanzo, Vittorio Maria 429
Varisco, Giovanni.....429
Varisco, Varisco 342
Vece..... 214; 215
Vento, Mattia.....253
Venturi, editore.....424
Venturini, editore..... 427; 428
Vera, Edoardo..... 342; 429
Verardi, Carlo 290
Verdi, Giuseppe 29; 36; 121; 122; 141; 232; 283; 290; 308; 310; 311; 313; 367; 372; 383; 396
Vespoli, Luigi 429
Vessella.....409
Vieuxtemps, Henry.....158
Viglezzi, Enrichetta 59
Vigliarolo, Adelaide 129
Vigna, Tecla 47
Vignolo, Giovanni 132; 133
Villanis, Luigi Alberto..... 11; 134; 351
Viscardi, Alfonso .139; 149; 179; 183; 192; 202
Vismara, editore 397
Vita 30
Vitale, Edoardo.....429
Vitale, Vincenzo 9; 21; 119; 120; 183
Vitali 409
Vitali, Faustino 430
Vitali, Mario 160; 430
Vitali, Remigio 42
Vittori, Bice 430
Wagenseil 186
Wagner, Richard 82; 165; 167; 168; 172; 178; 202; 237; 241; 248; 273; 351; 403; 424
Walter 186
Watteville, Elisa..... 201; 207
Weber, Carl Maria von 22; 31; 45; 62; 89; 94; 124; 125; 126; 143; 182; 184; 186; 223; 225; 271; 272; 285
Weiss, Anna..... 377
Westerhout, Nicola van 8; 160; 161; 163; 171; 172; 177; 178; 180; 181; 184; 185; 197; 198; 209; 210; 213; 214; 215; 352; 381; 430; 431
Westerhout, Onofrio Napoleone..... 430
Westerhout, Vincenzo van..... 431
Widor, Charles Marie 203
Wiech..... 280
Wiech, Maria 279
Wilhelmy, August..... 91
William Helgar .....*Vedi* D'Atri, Raffaele
Wollenberg, Susan..... 22
Ysaÿe, Eugène-Auguste..... 105; 158
Ysaÿe, Théophile 105
Zampari, Emilia 195
Zanella, Amilcare Castore 431
Zanoli, Dina 60
Zarembski, Julius..... 236; 237
Zavertali, Carlotta..... 122
Zenoni, Leopoldo..... 431
Zingarelli, Nicola Antonio..... 373; 407
Zingaropoli, Augusto..... 118
Zipoli, Domenico..... 186
Zoboli, Alessandro..... 431
Zuelli, Guglielmo..... 406