

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO  
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA  
TESI IN STORIA DELLA MUSICA

"ADOLFO FUMAGALLI PIANISTA E COMPOSITORE  
DEL PRIMO OTTOCENTO ITALIANO"

Relatore: Chiar.mo Prof. FRANCESCO DEGRADA

Tesi di Laurea di:

**TOBIA PATETTA**

Matr. n.391152

ANNO ACCADEMICO 1994-95



## INDICE

Introduzione .....	p.1
Capitolo I: Profilo biografico .....	p.2
Cap. II: La società e il pianoforte nell'Ottocento.....	p.72
Capitolo III: Il pianismo italiano del primo Ottocento.....	p.92
Capitolo IV: Le opere di Adolfo Fumagalli.....	p.109
Capitolo V: La musica "descrittiva" .....	p.155
Capitolo VI: Le mazurke.....	p.169
Capitolo VII: La <<Ecole Moderne du Pianiste>>.....	p.191
Capitolo VIII: Una composizione vocale.....	p.219
- Alcune considerazioni finali.....	p.231
- Bibliografia essenziale.....	p.245

*Op. 26*

*Fumagalli*

à une étoile.

Reverie.

*Andante*

L'unica composizione manoscritta e mai stampata di Adolfo Fumagalli, incompleta e allo stato frammentario (Museo del Teatro alla Scala, Milano).

## INTRODUZIONE:

Questa Tesi di Laurea prende in esame un compositore italiano del primo Ottocento, **Adolfo Fumagalli (Inzago, Milano 1828 - Firenze 1856)**, che scrisse quasi esclusivamente musica per pianoforte e fu un grande virtuoso di questo strumento. La sua attività pubblica si concentrò nell'arco di soli nove anni, tra il 1847 e il 1856, durante i quali si esibì nei più importanti teatri e sale da concerto d'Italia, Francia e Belgio.

Nonostante la prematura morte che lo colse quando non aveva ancora compiuto i ventotto anni, compose circa centocinquanta brani per pianoforte, e alcune liriche vocali. Egli fu certamente tra le figure di maggior spicco del panorama pianistico italiano della prima metà dell'Ottocento, accanto a Theodor Doehler (Napoli 1814 - Firenze 1856) e Stefano Golinelli (Bologna 1818 - ivi 1891): questi tre compositori godettero in vita di notorietà a livello europeo, ma furono quasi del tutto dimenticati dopo la loro morte, da pubblico e critica.

L'unico contributo di un certo rilievo su cui potremo basarci è il primo importante saggio del giovane critico Filippo Filippi (1830 - 1887), intitolato *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*. Questo scritto riunisce

alcuni suoi articoli pubblicati sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> tra il 1856 e il 1857: uscì edito da Ricordi nel 1857 per commemorare la morte di Fumagalli ad un anno dalla sua scomparsa.

A noi sono oggi pervenute sessanta lettere d'autore, di cui cinquantotto indirizzate a Giovanni e Tito Ricordi, due agli editori Francesco Lucca e Giovanni Canti: sono tutte conservate a Milano, sia quelle inviate a Ricordi<sup>1</sup> che quella per l'editore Lucca<sup>2</sup>.

La maggior parte delle composizioni di Adolfo Fumagalli, pubblicate soprattutto da Ricordi durante la vita dell'autore (che ebbe modo di correggerle), sono oggi conservate nella <<Biblioteca del Conservatorio G. Verdi>> e alla <<Biblioteca Comunale Sormani>> di Milano, nella <<Biblioteca Nazionale Centrale>> di Firenze e alla <<British Library>> di Londra. Nessuna sua composizione è stata mai ripubblicata, e nessuna registrata.

## CAPITOLO I: PROFILO BIOGRAFICO

Adolfo Pietro Fumagalli nacque ad Inzago (in via Piola n.29), a pochi chilometri da Milano, il 19 ottobre del 1828 da Carlo e Carolina Fumagalli.

Carlo, fattore della ricca famiglia Castelli di Inzago, era un dilettante di flauto: avendo il figlio manifestato precoci doti musicali (sin dai tre anni, quando si

divertiva a schiacciare i tasti del cembalo che si trovava nel grande salone della Villa Castelli), decise di affidarlo all'organista del paese, Gaetano Medaglia.

Al bambino, che non aveva compiuto ancora i cinque anni, Medaglia diede i primi rudimenti musicali: sotto la sua guida Fumagalli imparò rapidamente a suonare il pianoforte, studiando inizialmente sul *Metodo per Clavicembalo* di Francesco Pollini (1762 - 1846).

L'importanza dell'opera didattica di Pollini (per la prima volta pubblicata a Milano nel 1811) era indiscutibile: per Rattalino <<...la più antica delle scuole pianistiche italiane>> sarebbe proprio <<quella sorta a Milano coll'insegnamento di Francesco Pollini>><sup>3</sup>, <<uno dei primi didatti che ebbero l'intuizione dell'importanza fondamentale della varietà di tocco>><sup>4</sup>, che <<...comprese quanto sia essenziale, nella formazione del suono, l'uso del pedale di risonanza>><sup>5</sup>.

Fumagalli studiava con passione, e apprendeva con tale rapidità che a soli otto anni era già in grado di eseguire le impegnative variazioni su temi della *Norma* e della *Niobe* (opere rispettivamente di Bellini e di Pacini) composte dal pianista F. Hunten<sup>6</sup>.

Nel 1836 Carlo si decise ad accompagnare il prodigioso Adolfo al <<Regio Conservatorio di Milano>>, per avere una conferma delle sue doti musicali: non appena gli illustri professori Nicola Vaccaj (1790 - 1848) e Antonio Angeleri (1801 - 1880), a detta di Filippi, <<...videro le manine correr veloci, sicure, con bel tocco sul cembalo, ed

uscirne suoni armoniosi, misurati ed espressivi, furono presi d'ammirazione al singolare talento, ed eccitarono fervorosamente il padre onde il vispo fanciullo si apprestasse a subire nell'anno seguente gli esami, per l'ammissione al Conservatorio>><sup>7</sup>.

Per una adeguata preparazione all'esame il maestro Medaglia scelse gli *Studi* di Johann Baptist Cramer (1771 - 1858), mentre il piccolo Fumagalli si cimentava già in brevi composizioni (oggi perdute).

Adolfo venne ammesso al <<Regio Conservatorio>> il 23 novembre 1837: entrò nel corso di pianoforte di Antonio Angeleri, uno dei migliori didatti italiani del primo Ottocento<sup>8</sup>. Il nuovo maestro gli insegnò come ottenere la perfetta uguaglianza e indipendenza delle mani, e iniziò col fargli studiare il *Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi, 100 esercizi che dovevano familiarizzare i giovani pianisti sia con lo stile contrappuntistico che con quello libero, risolverne i problemi tecnici ma anche espressivi (molti *andanti* e *finali* del *Gradus* sono infatti veri e propri tempi di sonata). Ricorda ancora Filippi: <<Noi crediamo sicuramente che il metodo dell'Angeleri, specialmente per l'*impianto* d'ambidue le mani, influisca d'assai sulla felice riuscita di tanti giovani che uscirono dall'Istituto Milanese>>, e ancora: <<...un allievo dell'Angeleri lo si ravvisa a prima vista - vi si scorge subito la tenacia, la flessibilità, la uguaglianza e l'indipendenza delle due mani, il tocco vivo e brillante -

tutte insomma le belle doti che il Fumagalli avea portate all'apice della perfezione e della sublimità>><sup>9</sup>.

Angeleri era certamente un insegnante completo (e fu anche compositore di valore): <<...mentre dai *preludi ed esercizi* di Clementi agli *studi* di Liszt, passando attraverso tutti i migliori maestri, educava colla mano l'ingegno dello scolaro, nelle pagine dei classici trovava largo campo d'insegnare i vari stili, il modo di fraseggiare, l'interpretazione più e meno facile, secondo i diversi generi di musica>><sup>10</sup>.

Con lui Fumagalli ebbe modo sia di avvicinarsi a molte composizioni del repertorio classico, che di approfondire la tecnica pianistica, affrontando prima i *50 Studi Brillanti* op.740 di Carl Czerny (pubblicati da Ricordi a Milano nel 1839), poi gli *Studi* op.70 di Ignaz Moscheles (1784 - 1870).

Dopo gli *Studi* di Moscheles, a soli dodici anni, affrontò i difficilissimi *Studi* op.10 e op.25 di F. Chopin, uno dei capisaldi della tecnica pianistica ottocentesca.

Questo tirocinio intenso e metodico durò circa due anni, fino al carnevale del 1840, quando Fumagalli tenne la sua prima pubblica esibizione nella <<Sala Grande del Regio Conservatorio di Milano>>. Nell'eseguire le impegnative *Variazioni per pianoforte e orchestra sulla marcia dell'Assedio di Corinto di Rossini* di Carl Czerny mostrò

una <<provetta precisione>>, che resterà una caratteristica del suo stile esecutivo<sup>11</sup>.

In questi anni Fumagalli era anche attratto dallo studio della composizione, e per imparare le basi teoriche necessarie decise di prendere lezioni di armonia, contrappunto e composizione dal maestro Pietro Ray (1773 - 1857), docente del <<Regio Conservatorio di Milano>>.

Filippi scrive in merito ad alcune giovanili composizioni scritte in questi anni: <<Oltre a' Capricci e Notturmi per Pianoforte, ed un duetto per cembalo e flauto, e' scrisse una sinfonia per orchestra la quale rimase inedita e inesequita>>, e ancora annota: <<...è da notarsi come il Fumagalli, destinato fino d'allora all'esercizio esclusivo del clavicembalo, si sentisse attratto irresistibilmente dall'istromentazione e dall'interpretazione della parola con la musica vocale>><sup>12</sup>.

A questi anni risalgono infatti gli abbozzi di due opere, dal titolo *Ines de Castro* e *Ivanhoe*, degli esperimenti giovanili nati <<quasi per ischerzo>>: Fumagalli con disinvoltura <<...prende un vecchio libretto, e vi tesseva sopra cavatine, duetti e finali>><sup>13</sup>.

Per quanto riguarda l'ambiente in cui il giovane Adolfo si stava formando musicalmente, bisogna dire che nel panorama italiano la Milano del 1830/40 era una città culturalmente molto vivace, con una cospicua attività concertistica che aveva come centro propulsore il <<Regio Conservatorio>><sup>14</sup>. Nelle aule e sale del Conservatorio veniva spesso eseguita musica cameristica e sinfonica, come

si registrano frequenti esecuzioni di musica strumentale nei teatri e nei salotti privati cittadini.

Con tutta probabilità Fumagalli sin da giovane fu presente a molte di queste <<accademie>> e <<serate musicali>>, dove talvolta si eseguivano brani del repertorio classico (al <<Regio Conservatorio>> per i saggi scolastici del 1838 vennero programmate ad esempio alcune sinfonie di Beethoven)<sup>15</sup>.

E' particolarmente importante ricordare anche i concerti tenuti a Milano dal celebre pianista e compositore Franz Liszt nel 1837, quando suonò nei salotti della principessa Maffei, della Samoyloff e dei principi Belgiojoso: nel 1838 apparì pubblicamente al Teatro alla Scala, dove eseguì delle trascrizioni e fantasie su motivi di celebri opere rossiniane<sup>16</sup>.

Anche Fumagalli in quegli anni frequentava il salotto della contessa Maffei, che <<...fu certo il più celebre del suo tempo e divenne ritrovo delle più cospicue personalità del mondo letterario, artistico e politico>>: aperto sin dal 1834, ospitò spesso il celebre virtuoso della tastiera Sigismund Thalberg (1812 - 1871), il violinista Antonio Bazzini (1818 - 1897) e lo stesso Liszt.

Fumagalli ebbe modo di conoscere Liszt e Thalberg di persona in casa Branca nel 1838, ad una serata musicale alla quale presero parte anche G. Rossini, G. Donizetti e F. Romani.

Un altro appuntamento musicale cui forse non mancò fu il concerto che Thalberg tenne a Milano nel 1841: in programma

figuravano le sue notissime fantasie su motivi della *Semiramide* e del *Mosè* di Rossini (ai cui temi si era già ispirato Paganini) e della *Norma* di Bellini.

Thalberg sentì a sua volta suonare Fumagalli, che in questi anni eseguiva spesso delle composizioni virtuosistiche di Kalkbrenner, Czerny e Herz, ad una <<serata musicale>> data al Conservatorio, alla quale prese parte anche Donizetti. In quell'occasione Fumagalli <<...in presenza di que' due grandi artisti suonò la Fantasia dello stesso Thalberg sui temi Russi, e n'ebbe un profluvio di lodi e d'incoraggiamenti>><sup>17</sup>.

Fu certamente formativo per lui poter conoscere e ascoltare Liszt e Thalberg (che fu ancora a Milano tra il 1841 e il 1845), che erano i due virtuosi più in vista di tutta Europa.

Dopo una breve parentesi che lo aveva portato a cimentarsi col violoncello, si diplomò nel 1847 al <<Regio Conservatorio di Milano>>: il giorno 7 settembre di quell'anno vi suonava per l'ultima volta come allievo, e venne nell'occasione eseguito un suo terzetto vocale (oggi perduto)<sup>18</sup>.

Fumagalli partecipava intensamente alla vita culturale e musicale milanese e, a detta di Filippi, <<...non v'era musicale trattenimento a cui non fosse chiamato, o casa signorile che non ambisse la sua presenza>><sup>19</sup>. In questo periodo fu anche ospite a Varese del duca Litta, grazie al

quale riuscì a organizzare una <<accademia musicale>> al locale Teatro Civico, nell'ottobre del 1847<sup>20</sup>.

Nella lettera inviata a Giovanni Ricordi il 5 novembre successivo, Adolfo propone all'editore l'acquisto delle sue prime dodici composizioni: come in molte lettere successive, soprattutto dei primi anni di carriera, traspaiono evidenti preoccupazioni di ordine economico.

La conferma di una situazione, ancora nel 1849, economicamente assai incerta, si ha dalla lettera del 27 febbraio di quell'anno, dove si legge: <<Signor Ricordi, mi creda ch'ella in questa circostanza può farmi tre favori di cui ne terrò calcolo, cioè quelli di aver accettata della mia musica, di pagarmi al momento in questa critica circostanza e quel ch'è più di essere stato sostegno alla mia vacillante carriera>>. Di fatto, come ricorda Filippi, <<Fumagalli appena escito dal Conservatorio fu abbandonato a sè medesimo, al suo avvenire: senza validi appoggi, senza fortune, doveva prima di tutto formarsi coll'arte un nome, una posizione, una esistenza tranquilla e sicura, scevra da incertezze, da disagi, da privazioni. Egli adunque si diede subito al mestiere dei concerti, che non è poi tanto lucroso quanto alcuni lo stimano, specialmente nell'esordire di un artista>> (anche le successive sottolineature sono nostre)<sup>21</sup>.

I successi pubblici però non mancavano: il 15 gennaio 1848 Fumagalli venne invitato a suonare al Teatro Re di Milano, dove già negli ultimi mesi del 1847 aveva destato

<<...un tale entusiasmo, da non invidiare nessun altro de' pianisti che l'aveano preceduto>>.

In quella occasione aveva eseguito due delle sue nuove composizioni per pianoforte, *Il genio della danza* e la *Grande Fantasia di Concerto sulla Sonnambula*<sup>22</sup>; poco dopo l'ultimo concerto al Teatro Re <<...Fumagalli lasciò la patria onde recarsi a Torino, dove seppe farsi applaudire, ad onta che le preoccupazioni politiche nuocessero, come avviene sempre, agli entusiasmi per l'arte>>. Tornò a Milano a fine marzo, pochi giorni dopo che i milanesi avevano cacciato gli austriaci di Radetzky<sup>23</sup>.

A Torino aveva potuto apparire pubblicamente due volte: al secondo concerto, dato il 17 marzo, aveva ottenuto <<un brillantissimo successo>><sup>24</sup>.

Come molti giovani italiani, egli si infervorò per la causa nazionale: del suo patriottismo abbiamo anche due testimonianze musicali, il *Canto della Vittoria* (musicato su testo di E. L. Scolari, pubblicato da Ricordi nell'aprile 1848) e l'*Omaggio a Carlo Alberto*, eseguito per la prima volta a Torino il 17 marzo 1848<sup>25</sup>.

<<Domenica 30 luglio>>, si legge sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 26 luglio 1848, <<il pianista Fumagalli Adolfo darà un grande Concerto Vocale Strumentale Poetico al Teatro Re, a totale beneficio di varj artisti di musica, che si trovano nella massima indigenza per le attuali circostanze>>: un concerto analogo era stato concesso pochi giorni prima <<...a totale profitto dei

poveri fratelli Lombardi che valorosamente combatterono per la santa causa italiana>><sup>26</sup>.

La dicitura *vocale e strumentale* era assai consueta al tempo, perché i concerti pubblici prevedevano quasi sempre la partecipazione di cantanti e di altri strumentisti (in questo caso vennero anche recitate delle poesie, il che spiega il termine <<poetico>>), essendo un'idea diffusa che un'intera serata solo di musica pianistica sarebbe risultata troppo monotona.

Tra le poche eccezioni a questa regola si possono ricordare nella prima metà del secolo alcune pubbliche <<soirées>> di I. Moscheles (1794 - 1870), e soprattutto i primi concerti tenuti da Liszt <<senza collaboratori>> (secondo una consueta definizione ottocentesca). Non a caso fu Liszt a inventare nel 1840 la parola *recital* in sostituzione di termini quali *accademia* e *soirée*, negli anni in cui cominciava ad esibirsi in pubblico da solo.

In Italia (ma anche in Francia, Belgio ed Inghilterra) il concerto conservava invece un aspetto eterogeneo e variopinto, dato dalla partecipazione di vari strumentisti e di celebri cantanti.

Soprattutto questi ultimi costituivano un richiamo per il grande pubblico: oltre al brano operistico, si producevano <<...nel genere, assai in voga nel primo Ottocento, di arie e romanze>><sup>27</sup>.

Fumagalli in tutti i suoi concerti collaborò con altri musicisti per dare al programma quella varietà che era apprezzata e richiesta dal pubblico di tutta Europa,

assicurandosi con la presenza di qualche noto cantante un pieno incasso.

Organizzare dei concerti era però assai difficile, e spesso scarso il denaro ricavato, come scriveva anche Liszt nel 1838<sup>28</sup>.

Fino all'agosto del 1848 Fumagalli non apparve più in pubblico, e nelle ore libere dallo studio del pianoforte continuò a comporre: scriveva sia fantasie su celebri temi d'opera (di Bellini, Donizetti, Verdi e Meyerbeer), che brani puramente pianistici, come la *Fucina di Vulcano* op.8 e il *Capriccio Romantico* op.11. Dopo il rientro a Milano nel marzo del 1848 non c'era stato più modo per lui di organizzare altri concerti, <<chè i tempi non lo permettevano>><sup>29</sup>.

Alla fine di luglio gli austriaci avevano riconquistato la città: per precauzione Fumagalli, ardente patriota, aveva preferito partire; il 6 agosto s'incamminò in coda all'esercito piemontese alla volta di Novara: durante un viaggio disastroso gli furono rubati soldi e bagagli.

Dopo tre giorni, grazie all'aiuto dei suoi fratelli Disma e Polibio, anch'essi musicisti, ebbe modo di trasferirsi a Torino, dove <<...ebbe amiche e fratellevoli accoglienze dall'egregio maestro Fabbrica, direttore del Regio Teatro, e intelligente e benemerito cultore dell'arte (...). Col suo appoggio diede concerti a Torino, a Novara, Vercelli, Alessandria, ed altre città del Piemonte>><sup>30</sup>.

Le agitazioni politiche però causarono il parziale insuccesso di questi concerti<sup>31</sup>, di cui il più importante

fu tenuto nei primi giorni di settembre al Teatro Nazionale di Torino<sup>32</sup>.

Nel capoluogo piemontese Fumagalli visse per alcuni mesi, e vi compose certamente alcuni brani per pianoforte<sup>33</sup>.

G. Ricordi era il primo editore che, insieme a Canti, avesse accettato di pubblicarne le composizioni: per quanto riguarda i rapporti tra compositore ed editore, è interessante riportare parte della lettera che Fumagalli gli scrisse il 12 febbraio 1849. Si legge: <<Oggi ho ricevuta la vostra preziosa lettera nella quale mi manifestate il desiderio ch'io adempia al mio contratto col comporre gli ultimi due pezzi d'obbligo mio sul Machbeth (sic), l'altro sulla Battaglia di Legnano. Adunque quando credete speditemi le due opere, che mi metterò al lavoro>>.

Da altre lettere di questi primi anni sappiamo che Fumagalli generalmente proponeva a Ricordi l'acquisto delle sue più recenti composizioni dopo averle eseguite in concerto: era infatti l'approvazione pubblica (che non mancò mai, anche grazie alla sua straordinaria abilità esecutiva) ad assicurarne parte della fortuna editoriale, garantendo un sufficiente numero d'acquirenti.

Spesso il contratto di vendita che veniva stipulato tra autore ed editore riguardava un gruppo di circa una decina di nuove composizioni (pagate, diremmo, "in blocco"), ed è interessante notare (già dalla lettera precedentemente riportata) che per le fantasie basate su temi d'opera Ricordi inviò sempre a Fumagalli le partiture musicali

(fossero quelle di Bellini e Donizetti o quelle delle più recenti opere di Verdi)<sup>34</sup>. Una volta date alle stampe le nuove composizioni (inviate in manoscritto all'editore), l'editore le doveva a sua volta rispedire a Fumagalli perchè le correggesse di persona<sup>35</sup>.

E' anche degno di nota che, secondo precisi intenti commerciali, ora si davano alle stampe dei <<lavori leggeri>>, per un pubblico di pianisti dilettanti, ora delle composizioni più impegnative, del <<così detto gran genere>><sup>36</sup>.

Fumagalli era felice di vedere pubblicate da Ricordi le sue composizioni, perchè era convinto che potevano così <<...essere meglio conosciute anche nelle nazioni estere>><sup>37</sup>: aveva certamente delle buone ragioni<sup>38</sup>.

Nella lettera del 27 febbraio 1849, dove scriveva di essere in partenza per Parigi, chiedeva a Ricordi un anticipo sulla somma di denaro pattuita per la cessione dei suoi ultimi pezzi: <<In altre circostanze mi creda Signor Ricordi che avrei aspettato a mio piacimento, ma in questi momenti confesso la mia miseria, e se mi decisi d'intraprendere questo viaggio, fu per tentare una migliore sorte>><sup>39</sup>.

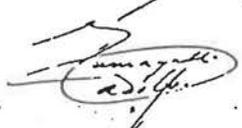
Parigi era una meta importante, scelta sia per <<tentare una migliore sorte>> che probabilmente per uscire dall'ambito provinciale italiano, almeno in merito alle composizioni strumentali e pianistiche (Milano aveva una certa vivacità culturale, ma non poteva competere nel campo strumentale con centri europei quali Londra, Parigi e

Caro Ricordi

Da Fabbrica ho ricevuto li 300  
F. di giunta l'indubbiamente fatto; io  
se ne sono ottenuto obbligato.  
Per me andate in via Affliggi onde spedite  
per ora due manoscritti al sig. Carlo Poggi, ma  
suppono che vuol accettare ricando opere interessanti  
la comunicazione col canto Trini. La sola pezza  
accetta, ma sotto fascio e non in rotolo.  
Per cui ricontatemi subito se volete  
che se li spedisca sotto fascio, e se stimata  
meglio che io aspetto alcuni giorni affin  
che si spedisca tutto e sei in una volta.  
Alcuni di questi non sono leggibili, molti  
per cui non ricopiabili per non far  
rivendare pagg l'incipere.  
La Messia di Verdi l'ho ricantata.

Di fede vi dico

Torino 2 Marzo 1849.

L' M. G. F. um  


Lettera di Fumagalli inviata a Ricordi da Torino il 2  
marzo 1849 (una delle cinquantotto lettere conservate  
nell'«Archivio Storico G. Ricordi & C.», Via Salomone  
77, Milano).



Berlino). La Parigi di Chopin, nelle cui sale concertistiche si esibivano artisti assai celebri al tempo (e oggi quasi dimenticati) come S. Thalberg, H. Herz, J. Pixis, S. Henselt e L. Gottschalk, si rivelerà fondamentale per la sua carriera, un'esperienza che lo stimolò ad una maturazione artistica e compositiva.

Sin dal 1830 Parigi era infatti, sia qualitativamente che quantitativamente, la vera capitale europea del pianoforte, dove erano attivi i migliori pianisti-compositori del tempo (primi fra tutti, Liszt e Chopin): uno dei generi musicali più apprezzati dal grande pubblico erano di certo le fantasie su temi d'opera, e il pianoforte era lo strumento più amato e diffuso<sup>40</sup>.

Filippi scriveva di Parigi come di una *Pianopoli*, questo a causa dell'«...orda di tutti i pianisti di mestiere e dilettanti che formicolano dappertutto»<sup>41</sup>. Anche Plantinga sottolinea l'importanza della capitale francese in quegli anni: <...it was Paris alone where political and cultural conditions were exactly right for distinctive virtuoso of the 1830s and 1840s...><sup>42</sup>.

Con l'ascesa della borghesia dopo la Rivoluzione di Luglio vi era sorto inoltre un più ampio mercato di fruitori di musica, che frequentavano i teatri, i salotti e le nuove grandi sale da concerto: a Parigi il pianoforte era lo strumento maggiormente presente ai concerti, e alimentava una fiorente editoria musicale. Erano molto in voga le lezioni private, che le famiglie più facoltose richiedevano soprattutto ai più celebri virtuosi del

pianoforte: Chopin, ad esempio, visse principalmente degli introiti delle sue lezioni.

Accanto ai rapidi mutamenti socio-politici successivi alla Rivoluzione di Luglio, mutavano indirizzo anche la diffusione e destinazione della musica, sia pubblica che "domestica".

Come scrive H. Raynor, il <<...riassetto politico del primo Ottocento e il declino dell'aristocrazia hanno lasciato il compositore alla ricerca di una sua nuova funzione sociale>><sup>43</sup>, e questo era evidente prima di tutto a Parigi: qui, mentre il concerto pubblico prendeva sempre più piede, soppiantando quello privato ed aristocratico, instaurare un filo diretto e una comunicatività immediata col nuovo pubblico borghese era l'imperativo dei compositori ed esecutori della nuova generazione. E fu certamente l'imperativo di Fumagalli che già in Italia, quando pubblicava ed eseguiva le sue composizioni, teneva in gran conto dei gusti e delle aspettative del pubblico: dal pubblico dipendeva il suo futuro perchè egli apparteneva a quella nuova schiera di compositori delle classi medie che dovevano vivere del proprio lavoro.

In viaggio dall'Italia alla Francia, egli si fermò a Nizza il 30 marzo del 1849, e vi diede due pubbliche <<soirées>> che ebbero felice esito; partì poi per Parigi, via Lione<sup>44</sup>.

In quei mesi la Francia cominciava a riaversi dalla grande crisi economico-politica dell'anno precedente: <<Sia Berlioz che Charles Hallè>>, ricorda ancora in proposito

Raynor, <<hanno scritto delle difficoltà sorte in Francia con la Rivoluzione del 1848, quando i loro allievi più benestanti sono scomparsi ed i teatri hanno chiuso i battenti>><sup>45</sup>.

Hallè stesso scriveva: <<A Parigi la maggior parte delle entrate di un musicista proveniva in gran parte dall'insegnamento; era così per Chopin, Heller... per molti altri e per me; ma dal giorno immediatamente seguente la Rivoluzione, gli allievi scomparvero ed alla fine della settimana potevo vantarmi di averne uno solo... Al nostro terzo concerto il pubblico non arrivava alle cinquanta persone>><sup>46</sup>.

Non fu dunque un caso che quando, nell'aprile del 1849, Fumagalli pose piede a Parigi, non ebbe modo per alcuni mesi di partecipare o di organizzare pubblici concerti: era privo di appoggi in una città satura di concertisti, dove era difficile farsi conoscere, ottenere di suonare in pubblico, poter dare delle lezioni di pianoforte senza essere già celebre, e la città si stava appena riavendo dalla profonda crisi economica dell'anno precedente.

L'esordio pubblico non ebbe luogo ufficialmente in una sala da concerto o in un teatro, ma al Ridotto del Passage Jouffroy, dove musica e recitazioni comiche accompagnavano la consumazione di birra e il gioco del domino.

La presenza del giovane pianista italiano nella capitale francese destava certamente nei parigini una certa curiosità perchè l'Italia, dopo la scomparsa del grande Paganini, era considerata quasi esclusivamente patria di

operisti e cantanti<sup>47</sup>. Nel 1846 era stato a Parigi T. Doehler, ma dopo qualche pubblico concerto era ripartito, e così farà anche 1851.

I più noti tra gli strumentisti italiani nella città francese erano soprattutto due violinisti di scuola paganiniana, A. Bazzini (1818 - 1897) e C. Sivori (1815 - 1894), con i quali Fumagalli entrò presto in rapporti di amicizia e spesso si esibì pubblicamente.

I primi mesi parigini furono veramente critici sotto il profilo economico: questo periodo nero venne rievocato alcuni anni più tardi da un amico di Fumagalli, il critico Antonio Ghislanzoni (1824-1893), poi redattore della <<Gazzetta Musicale di Milano>>. Sappiamo da lui che Fumagalli in quel periodo <<...era, nella sua patria, un celebre pianista, e aveva già pubblicate delle composizioni per pianoforte, le quali facevano il giro delle sale più elette>>, ma <<viveva quasi ignorato a Parigi>>: per i primi tempi soggiornò <<in una modesta cameretta al quarto piano>><sup>48</sup>, senza poter contare sui pochi suoi amici che vivevano a Parigi, <<...poco influenti e non troppo assestati nelle loro economie>><sup>49</sup>; sappiamo da Filippi che Ghislanzoni stesso, <<il quale navigava nelle stesse acque>>, addirittura <<dovette vendere a comun salvamento l'orologio>><sup>50</sup>.

Ghislanzoni scrive ancora di essere stato una sera da Fumagalli quando questi <<toccava l'estremo periodo della crisi>>, e che fu allora che un altro amico italiano gli

propose di suonare al Passage Jouffroi, dove c'era <<una sala da concerto a consumazione>><sup>51</sup>.

La sera del concerto al Jouffroi <<Fumagalli, dopo il primo pezzo fu investito di applausi e di grida di ammirazione, dopo il secondo fu portato in trionfo>>: nel programma figuravano <<parecchi pezzi di sua composizione, fra gli altri la fantasia sul Profeta, e la trascrizione della Casta Diva per una sola mano>><sup>52</sup>; il pubblico era stupito dalla straordinaria agilità e destrezza della sua mano sinistra, che nella trascrizione della belliniana <<Casta Diva>> era chiamata a realizzare da sola sia la melodia che l'accompagnamento: per la sola mano sinistra Fumagalli scrisse anche due <<Studi da concerto>> e una fantasia per pianoforte<sup>53</sup>.

In questi primi anni a Parigi Fumagalli continuava a comporre, anche se le condizioni di precarietà economica lo obbligavano a suonare in pubblico con grande frequenza. In merito alla sua evoluzione puramente creativa sappiamo da Filippi che egli era giunto nella capitale francese <<...col fermo proposito di attingere a tutte le fonti di studio che in quel centro di civiltà sono abbondantissime: in un paese, ove v'ha l'opportunità d'udire la musica nel suo storico progredimento, classica, lirica, di tutte le scuole, accademica, quella dei concerti e de' concertisti, un artista di genio può fare incetta di cognizioni, e sviluppare maggiormente il suo talento>><sup>54</sup>.

Fumagalli trascorreva le giornate studiando il pianoforte in vista dei concerti cui era invitato a prender

parte (spesso suonava accompagnando dei violinisti: con Bazzini, Sivori, o con il celebre violinista belga H. Vieuxtemps), mentre nel tempo libero da questi impegni seguiva a comporre, facendo di ogni nuovo brano due copie manoscritte, di cui una inviava a Milano proponendone a Ricordi l'acquisto e la pubblicazione.

Il denaro che l'editore gli inviava a Parigi gli permetteva di entrare in pieno possesso delle composizioni<sup>55</sup>, che spesso Fumagalli scrisse in vista delle sue esecuzioni pubbliche, adattandole per così dire "alle proprie mani".

Dopo alcuni mesi dall'esordio al Passage Jouffroi <<Fumagalli>>, ancora a detta di Ghislanzoni, <<...divenne l'idolo della società più eletta di Parigi>><sup>56</sup>: riuscì anche ad organizzare un concerto al prestigioso Théâtre de l'Opéra, <<...in quel recinto privilegiato ed aristocratico ove non si ammettono che i grandi artisti>><sup>57</sup>, dove stupì il pubblico con la *Grande Fantasia sul Profeta*, una fantasia di concerto di grande effetto che a Parigi venne sempre applaudita calorosamente. Meyerbeer era presente a teatro, e, a detta di Filippi, <<...applaudendo lo ringraziava d'aver sì bellamente vestiti ed interpretati i suoi pensieri>><sup>58</sup>.

A Parigi ci fu anche modo per lui di conoscere le voci più interessanti del pianismo brillante europeo, e insieme di affermarsi come uno dei più grandi virtuosi del momento: se l'ambiente era culturalmente assai stimolante e nei pubblici concerti riscuoteva ampi consensi dal pubblico, la

sua situazione economica stentava però a migliorare. Un'interessante testimonianza è al riguardo la lettera che scrisse a Ricordi il 27 agosto 1849, dove si legge: <<...i miei creditori m'assalgono, e non so da qual parte volgere la testa. Abbiate dunque la bontà di scrivere tosto a Troupenas<sup>59</sup> affinché possa sabato prossimo riscuotere la vostra somma senza fare un viaggio inutilmente. In fretta credetemi, Adolfo Fumagalli>>.

In merito a queste sue difficoltà economiche si può leggere anche la lettera inviata a Ricordi il 27 settembre: <<Un paletò, un redingot, un abit noir pour le soirées, un pantalon, mi fecero qual nebbia al vento disparire la vostra somma. Il 15 di ottobre dovrò stabilirmi a Parigi per procurare di aver qualche lezione<sup>60</sup>. Ma vedete bene che avanti averne bisognerà passare per lo meno un mese di ricerche, in questo tempo dovrò pagare il nolo del mio piano a coda di 30 franchi al mese, l'alloggio di 40 franchi, il vitto, blanchissage, etc.>>.

A Parigi d'altronde per chi frequentava l'ambiente mondano e i salotti nobiliari non era certo facile fare economia: era necessario essere sempre eleganti ed impeccabili, e per far fronte a queste spese era necessario guadagnare considerevoli somme di denaro, pur senza gli eccessi di un Liszt<sup>61</sup>.

Nel periodo parigino Fumagalli scrisse un buon numero di composizioni basate su celebri temi d'opera (<<grandi fantasie>>, <<piccole fantasie>>, <<fantasie brillanti>> e <<romanze variate>>), ma anche molti brani svincolati dal

mondo dell'opera, ora inclini al sentimentalismo, ora concentrati sullo sfoggio tecnico-virtuosistico (con titoli come <<étude>>, <<étude-improptu>>, <<morceau brillant>>, <<galop de concert>>).

A un anno dal suo arrivo nella capitale francese Fumagalli aveva raggiunto una certa notorietà, e <<...oltre d'aver perfezionato il gusto e la scienza del comporre in modo d'acquistarsi un'individualità sua propria, raggiunse nel meccanismo un tal grado d'eccellenza da competere coi più famosi esecutori oltramontani>><sup>62</sup>.

Conobbe di persona il celebre H. Berlioz, che l'aveva sentito suonare per la prima volta in casa del principe Poniatowsky<sup>63</sup>: <<Fui da Poniatowsky in soirée>>, scrive a Ricordi il 17 gennaio 1850: <<colà feci la conoscenza...di Ettore Berlioz. Quest'ultimo dopo di aver inteso la mia Tyrolienne venne a manifestarmi la sua approvazione e mi invitò a far parte dei Concerti che darà nel corrente inverno>>.

Si trattava della *Unione Musicale*, una società diretta da Berlioz stesso e composta di 200 strumentisti ed altrettanti coristi: qui Fumagalli diede la prima pubblica esecuzione del suo concerto per pianoforte e orchestra *Les Clochettes* op.21.

In marzo egli apparve pubblicamente anche alla prestigiosa sala Erard; <<Ho dato il mio Concerto da Erard che mi volle 1000 franchi, i quali tutti se n'andarono in debiti>>, scrive a Ricordi: <<ottenni felicissimo successo; la mia Gran Fantasia di bravura sul Profeta, la Sonnambula,

la Tarantella, la Tyrolienne ed il Coro dei Lombardi per la mano sinistra furono i più aggraditi. Erard mi diede Salone, illuminazione, tutto gratis>><sup>64</sup>.

Nel 1850 egli era ormai conosciuto ed apprezzato da molti personaggi di rilievo e compositori di valore, tra cui si annoverano Erard, Poniatowsky, Meyerbeer, Berlioz e Spontini<sup>65</sup>. Il 13 giugno suonò ad una <<Matinée musicale>> organizzata da E. Grisi a S. Germain en Laye, mentre gli venivano richieste anche delle private lezioni di pianoforte.

Sappiamo dell'enorme voga assunta da queste lezioni "casalinghe" sin dai primi decenni dell'Ottocento, quando <<le dame e le damigelle dell'aristocrazia europea>>, come scrive B. dal Fabbro, <<...imitate dalle borghesi, assediavano i pianisti famosi per averne lezioni, con promesse di ricchi emolumenti>><sup>66</sup>.

Un'allieva del tutto particolare fu Anna Bonoldi, la figlia del celebre editore parigino Francesco Bonoldi, con la quale sbocciò un amore sincero e immediato (i due si sposeranno due anni più tardi).

Un rapporto di stima e amicizia lo legavano da tempo a Berlioz, cui si accenna nella lettera del 5 agosto. <<Devo andare domani ancora da Berlioz per ricevere una delle sue sinfonie che trasferirò appositamente per piano>>, scrive in merito: nell'occasione egli consegnò a Berlioz una copia della traduzione in italiano del suo *Trattato di Orchestrazione*<sup>67</sup>, mentre questi gli dava la partitura per orchestra dell'ouverture del suo *Benvenuto Cellini*<sup>68</sup> perché

ne scrivesse una riduzione per pianoforte solo. In merito Fumagalli scrive a Ricordi: <<Berlioz mi ha inviato la sua Ouverture del Benvenuto Cellini accompagnata da una gentilissima lettera. La riduzione di questa sinfonia è pressoché impossibile al dire pure di Berlioz stesso, ma siccome ho impegnata la mia parola voglio a tutti i costi riuscirvi bene>><sup>69</sup>.

Nell'agosto del 1850 Fumagalli a detta di Filippi <<...s'accingeva ad un escursione artistica nella patria che gli apparecchiava nuovi plausi e allori>><sup>70</sup>: partì infatti alla volta di Milano e, via Ginevra, vi giunse in settembre.

Il giorno 27 tenne un pubblico concerto al Teatro Re: l'accolse un pubblico entusiasta, che gli chiese il bis del *Genio della Danza* e della *Serenata Spagnuola*<sup>71</sup>; sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> uscì una recensione entusiastica: <<A quest'ora il Fumagalli è pervenuto ad un apice tale da esser giudicato degno di poter gareggiare con qualsiasi rinomanza pianistica non solo d'Italia e di Francia, ma ben anco di Germania, dove l'arte del pianoforte è sovraneamente coltivata>>.

L'articolista ne elogiava sia la bravura esecutiva che il valore delle composizioni: <<...ei raggiunge la perfezione sì nella bravura e finitezza che nel sentire: a un tratto il titanico vigore sembra esser la dote caratteristica della sua esecuzione; in tal altro istante invece in siffatta guisa incanta colla grazia e colla soavità di tocco da rendere quasi per lui non improprio il

titolo di pianista degli angioli. Anche nella qualità di compositore per pianoforte i suoi pezzi possono agevolmente sostenere il confronto di quelli che adesso a noi vengono da oltremonte...>><sup>72</sup>.

Per alcuni giorni Fumagalli venne ospitato dall'editore Ricordi nella sua villa di Blevio, sul lago di Como: in ottobre trovò anche modo di esibirsi al teatro e al Casino della città.

Nel secondo concerto, del 27 ottobre 1850, fu rilevata dalla critica la <<straordinaria forza ed agilità della sua mano sinistra>> e una tecnica fatta di <<velocissimi salti, dai bassi più profondi ai tasti più acuti: quegli accordi arpeggiati di un'espressione sorprendente, aggiunti ad una gradazione di forza straordinaria sino alla più agile e scorrevole leggerezza, che il Fumagalli sa imprimere, non solo a ciascuna mano, ma ad ogni singolo dito di una sola mano, quel modo di rendere le dita stesse, nello stretto senso della parola, indipendenti d'azione l'una dall'altra, appunto come fossero tanti strumenti diversi...>><sup>73</sup>.

In questi mesi Fumagalli apparve pubblicamente al Ridotto della Scala, davanti al fior fiore della società milanese, occasione in cui, accompagnato dal fratello Disma (anch'egli pianista e compositore: dal 1857 divenne docente di pianoforte al <<Regio Conservatorio di Milano>>) e dai maestri Sangalli e Fasanotti, venne eseguita la Gran

*Fantasia Militare*, recente sua composizione per quattro pianoforti. Quasi ad ogni brano venne richiesto il bis!

Nei programmi dei concerti di questi anni si trovano anche alcune composizioni di altri autori, come *La Bannanier, chanson nègre* del pianista americano L. Gottschalk e un *Galop de concert* di A. Quidant, virtuoso francese assai noto a Parigi; ma anche se eseguiva spesso brani di effetto di S. Thalberg (la *Fantasia sulla Sonnambula* di Bellini e la *Fantasia sull'Elisir d'Amore* di Donizetti), L. Gottschalk, E. Prudent e A. Quidant<sup>74</sup>, nelle sue pubbliche esibizioni Fumagalli dava generalmente la preferenza alle proprie composizioni: questa una consuetudine del virtuoso primottocentesco, che scriveva per sè le composizioni trascendentali, e quelle più facili le destinava alla pubblicazione, orientandole in particolare al mercato dei dilettanti.

Scrive in merito Wangermée: <<Le virtuose joue ses propres oeuvres ou des oeuvres de ses contemporains. C'est une règle ancienne qui a encore cours dans la première partie du XIXe siècle. Il compose d'une part des oeuvres difficiles qu'il exécute lui-même au concert, d'autre part des oeuvres plus faciles qu'il destine aux amateurs>><sup>75</sup>.

Non ci risulta che Fumagalli abbia mai eseguito musiche di Liszt, col quale condivideva la passione per opere ormai di repertorio quali il *Settimino* di Hummel e i concerti di Weber<sup>76</sup>.

In Italia scelse di eseguire brani già sperimentati con successo a Parigi, che ancora riscossero grandi consensi di



MILANO e TORINO presso GIO. CANTI  
Napoli - 1850

*Milano 5 novembre 1850.*

*Ai coniugi Sigg.<sup>ri</sup> Lucca  
L. Lucca*

Adolfo Fumagalli, litografia di Alberto Focosi con data autografa <<Milano, 5 novembre 1850>> e dedica <<Ai coniugi Sigg.<sup>ri</sup> Lucca>> (Milano e Torino presso Gio. Canti; si trova alla <<Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli>> di Milano).



pubblico; tra questi si ricorda la *Fantasia sul Profeta* di Meyerbeer, quella sui *Lombardi alla prima crociata* di Verdi e soprattutto la *Fantasia sulla Norma*, che fu la più apprezzata dal pubblico italiano ed una delle sue più difficili composizioni<sup>77</sup>.

Altri quattro concerti vennero ancora organizzati al Ridotto della Scala tra il 17 novembre e il primo di dicembre del 1850, quando fu riproposta la *Grande Fantasia Militare* per quattro pianoforti, una composizione che rielabora alcuni temi tratti dall'«Inno trionfale» del rossiniano *Assedio di Corinto* (opera ormai di repertorio a Parigi, sin dal trionfale esordio nel 1826) e dal coro «Guerra, guerra, le galliche selve» della *Norma* di Bellini. Quest'ultima fu la parte che più entusiasmò il pubblico milanese: a detta di Filippi «...la *Fantasia Militare* fu eseguita in mezzo alle acclamazioni del pubblico, il quale festeggiò l'autore e i suoi valenti compagni d'esecuzione, i maestri Sangalli, Fasanotti, ed il fratello Disma, domandando la replica quasi ad ogni brano»<sup>78</sup>.

In dicembre Fumagalli partiva per Torino, dove aveva avuto modo di organizzare un «concerto vocale e strumentale» per il giorno 27 al teatro Wauxhall.

«Nel seguente anno 1851», ricorda Filippi, «Fumagalli fece un'escursione a Genova: suonò al teatro Carlo Felice e in casa del duca di Genova»<sup>79</sup>. Il concerto, tenuto la sera del 5 febbraio 1851, fu poi recensito da C. A. Gambini sulla «Gazzetta Musicale di Milano» del 9 febbraio: «il

concertista eseguì sei pezzi a solo che furono tutti applauditissimi. Da principio il bel quartetto dei Puritani, da lui trascritto e variato con somma chiarezza ed eleganza, ed eseguito colla massima espressione. Quindi la graziosissima Serenata Spagnuola, resa con un tocco così sentito e delicato da appagare ogni esigenza. Il terzo pezzo fu la bella e grandiosa sua fantasia sulla Norma. A questa succedette la bella Fantasia Militare a quattro pianoforti, che andò assai bene per l'assieme>>.

Quella sera vennero eseguiti anche il *Coro dei lombardi* per la sola mano sinistra, la *Pendule polka-mazurka* e la *Fantasia sulla Sonnambula* di Thalberg; dopo una pubblica esibizione a Cremona<sup>80</sup> Fumagalli soggiornò qualche giorno a Nizza, <<...in quel delizioso soggiorno che accoglie la più colta e più ricca società di tutta Europa>><sup>81</sup>.

Alla fine di febbraio tornava a Milano dove aveva progettato di suonare a Palazzo Belgiojoso, ma furono così tanti ad acquistare in anticipo il biglietto, che si dovette spostare il concerto al Teatro dei Filodrammatici, che venne riaperto per l'occasione dopo tre anni di chiusura!

La sera del 14 marzo il successo fu così travolgente che Fumagalli <<...dovette, per soddisfare l'insaziabile bramosia dei suoi concittadini, sonare per ben sei volte al Teatro Filodrammatico>><sup>82</sup>. In questi concerti, tenuti tra il 14 marzo e il 12 maggio 1851, Fumagalli eseguì, accompagnato dall'orchestra diretta dal maestro V. Corbellini, il *Concertstück* per pianoforte e orchestra di

Weber e venne eseguito, per la prima volta in Italia, il suo concerto *Les Clochettes*<sup>83</sup>.

Adolfo lasciò Milano il 28 giugno 1851: <<Il viaggio artistico di Fumagalli in Italia aveagli giovato grandemente nell'interesse morale e nel materiale: ritornava in Francia con abbondante peculio, e preceduto dalla fama dei nuovi trionfi>>. <<Prima di recarsi a soggiornare in Parigi>>, continua Filippi, <<visitò l'Inghilterra, e a Londra fermossi quasi un mese per istruzione e diletto, non per darvi concerti>><sup>84</sup>.

Ripartì quindi per la Francia: passando per il Belgio, giunse nella capitale francese in agosto, e fu subito preso in una fitta serie di concerti in sale pubbliche e salotti privati<sup>85</sup>.

Suonò anche al prestigioso Conservatoire e apparì pubblicamente nelle sale di Erard, Pleyel, Sax e Herz, i quattro maggiori costruttori di pianoforti della città, che si facevano concorrenza nell'invitare i più celebri virtuosi della tastiera a suonare nei saloni dove erano esposti i loro strumenti.

In tutte le occasioni che gli capitavano di suonare in pubblico, Fumagalli riscosse sempre molti consensi, soprattutto come esecutore: il pubblico era colpito dal suo modo di suonare <<così meraviglioso, limpido, brillante ed espressivo>>. <<Dopo Liszt>>, annota in merito Filippi,

<<nessun altro col meccanismo avea destato tanto stupore...>><sup>86</sup>.

Questo fu un momento felice per la sua vita come per la carriera musicale: aveva raggiunto una certa agiatezza, era apprezzato, era chiamato a suonare nelle sale più prestigiose<sup>87</sup>.

Nel 1851 S. Erard disponeva che uno dei pianoforti da concerto della sua fabbrica, certamente a metà Ottocento il più avanzato quanto a potenza, meccanica e varietà timbrica, <<...fosse sempre a disposizione del pianista italiano, colla facoltà di portarlo seco nei viaggi e di cambiarlo a suo beneplacito<sup>88</sup>.

Per il maggio del 1852 venne organizzata un'altra tournée in Italia, che seguiva ad una trionfale serie di concerti dati a Parigi, in occasione dei quali Adolfo era stato elogiato da Thalberg, Herz e su alcuni periodici musicali<sup>89</sup>.

Raggiunse Milano il 15 maggio 1852 e suonò il giorno 18 al Ridotto della Scala, accompagnato con un secondo pianoforte dal fratello Disma<sup>90</sup>; in questo periodo egli tornò a frequentare il rinomato salotto della contessa Maffei, alle cui riunioni prendeva spesso parte anche il celebre violinista A. Bazzini (1818-1897), con cui Fumagalli aveva già suonato pubblicamente a Parigi.

Anche Bazzini, come Fumagalli e come la maggior parte dei virtuosi del tempo, si ispirava spesso nelle sue composizioni alle più celebri melodie d'opera di Bellini

(*Norma, Puritani, Straniera*), di Donizetti (*Lucia di Lammermoor e Lucrezia Borgia*) e di Verdi (*Traviata*).

Nell'agosto del 1852, dopo essersi esibito al teatro di S. Radegonda di Milano, Fumagalli si recò a Venezia e Trieste per tenervi alcuni concerti: a Venezia la sala Camploy sappiamo che <<...non fu mai tanto gremita di gente quanto per udire Fumagalli>><sup>91</sup>, che suonò la *Fantasia per due pianoforti sui Puritani* con al secondo pianoforte il maestro A. Tessarin<sup>92</sup>.

Altri successi lo attendevano alla sala Donizetti di Bergamo e il giorno 15 agosto a Padova, quando <<...la benemerita Presidenza della Società Filarmonica di Santa Cecilia diede un concerto a beneficio della Pia Causa nel Teatro Nuovo>><sup>93</sup>.

Questa <<soirée>> venne così recensita il 22 agosto 1852 sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>>: <<Adolfo Fumagalli può essere riconosciuto ed apprezzato quale compositore di genio, di gusto e di grazia, tutte volte si abbiano sott'occhio le belle sue produzioni: ma senza udirlo e senza vederlo non possiamo farci una giusta idea della sua eccellenza quale pianista esecutore>><sup>94</sup>. Di tale <<eccellenza>> esecutiva parla anche Filippi quando accenna al suo <<portentoso prestigio d'esecuzione>>, ai <<portenti delle sue mani>><sup>95</sup>.

Dopo essere ancora apparso pubblicamente a Bergamo e a Venezia<sup>96</sup>, ripartì per Parigi, dove papà Bonoldi aveva acconsentito a concedergli la mano della figlia Anna, stimandosi <<...fortunato di affidarla ad un artista ormai

celebre e il di cui avvenire doveva essere sempre più splendido>><sup>97</sup>.

I due si sposarono pochi giorni dopo che Luigi Filippo veniva nominato imperatore dei francesi col nome di Napoleone III: <<Il matrimonio fu celebrato a dì 23 dicembre in Parigi nella chiesa di S. Andrea: a solennizzare il lieto avvenimento, alcuni amici del Fumagalli apprestarono nella sua casa una serata musicale, nella quale cantarono e sonarono artisti eminenti, e fra gli altri Seligmann e il nostro Sivori, degno compatriota e seguace del Paganini>><sup>98</sup>.

In questo momento felice una certa notorietà cominciava a permettergli di comporre con più agio e maggiore libertà che in precedenza: <<...Amato dai suoi cari, altamente stimato dagli artisti, dal pubblico applaudito, sicuro dell'avvenire, Fumagalli poteva ormai abbandonare ogni transazione, sollevarsi nelle regioni purissime dell'arte, perché le sue opere il pubblico le avrebbe apprezzate anche senza comprenderle intimamente, colla sola salvaguardia del nome>><sup>99</sup>.

Tenere conto dei gusti del pubblico restava però un condizionamento cui nessun virtuoso del primo Ottocento poteva sottrarsi, come ricorda bene Wangermée: <<Le virtuose vit exclusivement désormais des concerts qu'il donne et de la musique qu'il vend: il est donc vrai qu'il

dépend inconditionnellement du public; un public, qui en s'élargissant, n'a certes pas raffiné ses goûts>><sup>100</sup>.

Le condizioni di lavoro per Fumagalli restavano inoltre determinate dalle scadenze dei contratti stipulati con gli editori e dalle implacabili necessità della vita quotidiana, che richiedevano frequentissime apparizioni pubbliche.

Un motivo d'orgoglio fu in questo periodo l'importante apprezzamento da parte del celebre F. Liszt, cui nei primi mesi del 1853 Fumagalli aveva inviato (a Weimar) la trascrizione per pianoforte dell'ouverture del *Benvenuto Cellini* di H. Berlioz, unitamente ad alcune altre sue composizioni.

Liszt aveva scritto al suo segretario nel febbraio: <<Voi non mi avete mai parlato di Fumagalli, che è pure vostro compatriota. Dopo la trascrizione che egli ha fatto dell'ouverture del Benvenuto Cellini di Berlioz, io m'inchino innanzi a lui, come innanzi a un pianista di primo ordine. Le altre sue composizioni sono affatto sconosciute in Germania, finora, ma mi farete un gran piacere d'inviarmene alcune. Berlioz mi scrive che Fumagalli pensa di dedicarmi un suo pezzo, il che accetto con vero piacere, poichè un artista che sa cavarsi con onore della trascrizione d'una overtura come quella del Cellini è evidentemente fuori della linea ordinaria...>><sup>101</sup>.

La lettera cui fa riferimento Liszt gli era stata inviata da Berlioz nel gennaio del 1853, e vi si legge:

<<J'ai vu avant-hier Fumagalli à qui j'ai répété les quelques mots que tu me dis sur lui dans ta dernière lettre. Il en a été bien fier. L'est un jeune Milanais dont l'exécution sur le piano est vraiment remarquable, surtout suous le rapport de la richesse de son mécanisme; il a obtenu un grand succès avant-hier au concert de Sivori. Il m'avait chargé il y a quelques semaines de te demander la permission de te dédier un morceau. Je m'acquitte un peu tard de sa commission>><sup>102</sup>.

Elogiato da Liszt e Berlioz, apprezzato dal pubblico e dalla critica, Fumagalli iniziò tra 1852 e 1853 a comporre la sua opera forse più ambiziosa, una raccolta di brani dal titolo *Ecole Moderne du Pianiste*, pubblicata come opera 100 (dalle lettere sappiamo che iniziò a scriverla dal dicembre del 1852); il diciassettesimo numero della *Ecole Moderne du Pianiste*, intitolato *La Roche du Diable*, venne dedicato a Liszt, cui Fumagalli si accingeva a spedire altre sue composizioni.

Questi gli rispose cordialmente da Weimar il 14 febbraio 1853: <<Vi ringrazio assai dell'invio delle vostre composizioni, che ho letto con vivo interesse. Dal punto di vista abituale delle composizioni per pianoforte che si pubblicano e applaudiscono da una quindicina d'anni, non avrei a farvi che dei complimenti, perché i vostri pezzi sono generalmente ben fatti, e contengono una quantità di passi ed effetti che dinotano un virtuoso esperto, ingegnoso, straordinario. Nulladimeno questo punto di vista abituale non è molto abituale a me, da una parte; e

dall'altra mi sembra che voi abbiate troppo merito intrinseco e troppo talento reale per fermarvi lungamente. Per rispondere dunque all'onorevole confidenza che mi mostrate, ciò che mi pare dovervi scrivere per il momento, si è la tendenza che dovete dare ai vostri talenti e alle vostre facoltà, e a questo proposito permettetemi di esortarvi seriamente a non ambire, in mala compagnia, i plausi immediati sulle strade battute, ma a mirare più alto e più lontano, al fine al conseguire una rinomanza permanente e degna del vostro merito. Quando mi sarà dato di fare la vostra conoscenza personale, ne profitterò volentieri per farvi conoscere le mie opinioni musicali e il loro perché>><sup>103</sup>.

Purtroppo Fumagalli non avrà mai modo di incontrare di persona Liszt per averne altri preziosi consigli<sup>104</sup>, né riuscì a realizzare, come era nei suoi progetti, una tournée in Germania, dove era stato più volte invitato a suonare.

A Liszt dedicherà anche un'altra sua composizione, la difficilissima *Grande Fantaisie pour la seule main gauche sur Roberto le Diable de Meyerbeer* op.106 del 1854, irta di difficoltà tecniche da superare con la sola mano sinistra.

Anche durante la luna di miele a Parigi continuò ad esibirsi in pubblico: tra il febbraio e il marzo 1853 suonò con C. Sivori e partecipò a due <<soirées>> con H. Vieuxtemps, il celebre violinista belga: al secondo concerto con Vieuxtemps, nella importante sala Herz, <<...il pubblico era composto quasi interamente di

francesi, e quindi il suo successo fu più soddisfacente e più completo>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 10 aprile 1853).

Per contro continuava a dedicarsi alla *Ecole Moderne du Pianiste*, una raccolta di composizioni certamente debitrice delle concezioni poetico musicali lisztiane, a partire dall'idea di apporre ad ogni brano dei versi di V. Hugo, E. Tourquety e A. de Lamartine (l'intento descrittivo risulta evidente anche al solo leggere alcuni titoli apposti a questi brani)<sup>105</sup>.

Per quanto riguarda l'attività pubblica, quando suonò nel maggio del 1853, Fumagalli decise di dedicare le nuove composizioni facenti capo alla op.100 alla moglie di Napoleone III, l'Imperatrice Eugenia: davanti ai reali di Francia si esibì anche con un nuovo pianoforte sperimentale del fabbricante Sax (un esperimento che però non avrà seguito).

L'Imperatrice, riconoscendo per la dedica, gli donò nell'occasione un suo prezioso gioiello e lo fece ringraziare per lettera dal suo segretario<sup>106</sup>.

In questi mesi Fumagalli si esibiva con grande frequenza nelle sale da concerto di Parigi, e non è difficile immaginare che per la composizione avesse ben poco tempo; egli stesso scrive in merito a Ricordi: <<Devo ancora suonare in pubblici concerti nella sala Herz, cioè: giorno 10 - Concerto di bienfaisance, 16 - Concerto di Leon Reyner, 17 - Concerto di bienfaisance, 19 - Concerto che darò io nella Sale Bonne Nouvelle e dove eseguirò 4 pezzi

dell'Album, non che Postillon, Les Magots, Casta Diva, un'Elegia, ed il Carnevale di Venezia, 21 - Concerto di Sivori, nel quale suonerò con Mulder il suo duetto. 3 Aprile - Concerto di Magazzari, 5 Aprile - Concerto di Seligmann. Da ciò vedrete che sono assai ricercato>><sup>107</sup>.

La <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 31 luglio 1853 pubblicò una lettera di Camille Pleyel (1788 - 1855) indirizzata a Fumagalli; egli aveva deciso di donare al giovane concertista italiano un pianoforte della sua fabbrica, e ne sottolineava la particolare dolcezza di suono: <<...en vous priant d'accepter un de ces instruments que j'ai fait à votre intention, et qui, je espère, contribuera à vous fournir de nouvelles inspirations, dans les oeuvres ou les vrais amateurs recherchent avant tout l'expression et la délicatesse, unies des effets d'une puissante sonorité...>><sup>108</sup>.

Fumagalli, che aveva da tempo capito che era la potenza sonora degli Erard e non la dolcezza dei Pleyel il requisito fondamentale per un pianoforte da concerto, finì però di fatto per esibirsi pubblicamente solo su pianoforti Erard: dal gennaio del 1853 Erard gli aveva poi dato gratuitamente uno dei suoi pianoforti da concerto, con la possibilità di portarselo dietro nelle tournées<sup>109</sup>.

L'Erard era uno strumento potente e dotato di quel <<doppio scappamento>> che facilitava l'esecuzione delle

note ribattute, dei trilli e tremoli, il più perfetto strumento da concerto degli anni '40 dell'Ottocento.

L'ultimo dei cultori esclusivi del delicato e sfumato suono dei Pleyel, come si sa, fu Chopin, che però preferì suonare nel raccolto ambiente dei salotti nobiliari parigini che non nelle grandi sale da concerto<sup>110</sup>.

<<Domani Erard fa imballare uno de' suoi magnifici pianoforti da Concerto (voi non potete ancora conoscerli) che fece costruire espressamente per me e che mette a mia disposizione per tale viaggio. E s'incarica delle spese di trasporto etc.etc.etc.>>, scrive a Ricordi il 12 luglio 1853: <<Dal canto suo Pleyel mi regalò uno dei suoi migliori pianoforti verticali che di sicuro è di una dolcezza di suono veramente celeste. Forse mi servirò di questo solamente per eseguire qualche notturno, ma tutto dipenderà dalla vastità del locale>>.

Era una scelta perfettamente logica quella di ricorrere al Pleyel per suonare in ambienti piccoli o per eseguire tutt'al più <<qualche notturno>>, un genere musicale che era legato indissolubilmente, allora come oggi, al nome di F. Chopin<sup>111</sup>.

Fumagalli portò il suo nuovo Erard (come si è visto ancora sconosciuto al pubblico italiano, e lo strumento preferito anche da Thalberg e Liszt) nelle tournées che tenne in Veneto nel novembre del 1853, quando suonò a Treviso, Venezia e Trieste.

A Trieste conobbe la concertista Anna Weiss, che vi aveva eseguito in concerto alcune sue composizioni già il

12 novembre. La Weiss suonò a due pianoforti con Fumagalli il 2 dicembre 1853: nel programma di questa <<soirée>>, data al Teatro Grande di Trieste, figurava l'impegnativa *Fantasia sopra i Puritani*; fu un vero trionfo<sup>112</sup>.

Pochi giorni dopo però Fumagalli <<...partì improvvisamente da Trieste prima di dar fine ai stabiliti concerti, chiamato a Parigi dalla fausta novella che la diletta sua moglie l'avea fatto padre di un vago bambino>><sup>113</sup>; a Parigi decise di stabilirsi per qualche tempo e riprese a comporre, senza potere però rinunciare alle pubbliche esibizioni nei teatri e nelle sale da concerto, che costituivano pur sempre la sua maggior fonte di guadagno.

A questo periodo risale un interessante progetto, mai però realizzato, di scrivere un'opera lirica: <<Sto progettando di comporre per mio passatempo speciale un'opera fantastica in quattro atti>>, scrive a Tito Ricordi l'8 giugno 1854, <<...Il poeta Sacchéro sta ultimando un dramma fantastico che ho comandato per mio conto. Esso porta per titolo Il Vampiro. Avanti d'intraprendere un tal lavoro passeranno ancora vari mesi poiché mi è d'uopo concertarmi con persone competenti in tal genere (sia detto fra noi). Temo che il dramma non sia svolto bene in tutte le sue forme e manchi in qualche parte d'interesse...>>.

Come i primi esperimenti giovanili con l'*Ivanhoe* e la *Ines de Castro*<sup>114</sup>, anche quest'opera non vide mai la luce (forse per mancanza di tempo e a causa di problemi sorti

con il librettista), ma non fa che confermare l'interesse di Fumagalli per la musica vocale<sup>115</sup>.

Curiosa la scelta del testo, appartenente a quel genere "fantastico" che aveva dei precedenti in Germania e Francia, ma non in Italia, dove un dibattito sul fantastico era sorto, in ritardo, intorno al *Macbeth* di Verdi (dal 1847).

Di fatto il nostro movimento romantico restò sempre più incline al realismo, preferendo l'impegno sociale e politico alle suggestioni del fantastico e dell'orrido<sup>116</sup>; la scelta del libretto fu probabilmente influenzata dal contatto con gli ambienti francesi: un precedente importante lo si può ravvisare nell'opera di Heinrich Marschner (Zittau 1795 - Hannover 1861) *Der Vampyr* (Lipsia 1828), che a sua volta prendeva spunto dal romanzo *The Vampire* di John Polidori (Londra 1795 - ivi 1821), pubblicato dieci anni prima. L'opera di Marschner, che aveva ottenuto a Lipsia un grande successo, fu una delle più fortunate del primo Ottocento tra quelle che si ispirarono a celebri racconti <<gotici>><sup>117</sup>.

Tra il 1853 e il 1854 continuava un frenetico susseguirsi di pubblici concerti; egli stesso scrive in merito ad una esibizione del luglio 1854: <<...Venerdì scorso fui invitato dal signor Strauss per darvi un Gran Concerto a Vichy. Erard mi spedì colà espressamente uno dei suoi migliori strumenti. Il salone di Concerto che è sì vasto fu letteralmente riempito e le sale adiacenti rigurgitavano di spettatori. Io ottenni un successo

veramente straordinario, dico straordinario perchè l'aspettativa era tale che davvero ci pensai due volte innanzi di porre le mani sul piano. Vi eseguii i seguenti pezzi: *Quartetto dei Puritani*, *Tarantella op.6*, *La danza delle Silfidi*, *Casta Diva a mano sola*, *Polka de Magots*, *Carnevale di Venezia*>> (sottolineatura dell'autore)<sup>118</sup>.

In dicembre diede due concerti a Lione (di cui uno a scopo benefico), e il brano più applaudito fu la sua *Grande Fantaisie op.106*: dopo due <<soirées>> a Marsiglia, si tenne il 31 gennaio 1855 un concerto alla sala Herz di Parigi. Fumagalli stabilì che l'incasso fosse devoluto a favore dei feriti della Guerra di Crimea, che aveva coinvolto la Francia sin dal 1853: quando fu eseguita la op.106 molti spettatori, e tra questi il celebre critico musicale Paul Scudo, si accorsero solo alla fine dell'esecuzione che Fumagalli suonava colla sola mano sinistra<sup>119</sup>!

La composizione era tra le sue tecnicamente più ardue, dove l'autore, a detta di Filippi, <<...ha accumulato quanto di più difficile potrebbero eseguire non una ma due mani insieme: arpeggi, scale rapidissime, passi d'ottave intersecati da un accompagnamento e da un canto principale, armonie composte di otto o dieci note, che vanno da un capo all'altro della tastiera, salti, agilità, intrecciamenti d'ogni fatta>><sup>120</sup>.

Nella tournée in Belgio che venne organizzata a partire dal marzo 1855, il suo virtuosismo funambolico indusse la critica a paragonarlo al grande Liszt, mentre su molti

giornali veniva chiamato il <<Paganini dei pianisti>><sup>121</sup>: questo appellativo, assai elogiativo per un esecutore ottocentesco, era stato dato in precedenza anche a Liszt, e ci conferma che anche all'estero la straordinaria qualità esecutiva di Fumagalli era apprezzata e dal pubblico e dalla critica<sup>122</sup>.

In Belgio venne anche invitato a suonare alla prestigiosa Società Filarmonica di Mons, dove poi replicò una <<mattinata musicale>>: si esibì anche in varie <<Accademie>> e <<Società Musicali>> di Liegi e Bruxelles.

<<Il 18 marzo diedi un concerto a Mons, e vi fui richiamato per un secondo Concerto ch' ebbe luogo la domenica seguente. Il 28 marzo diedi un Concerto a Liège, seguito d'un secondo con fortunatissimo successo. Il 3 aprile diedi il 1° Concerto a Bruxelles nella sala Waux-Halls; il giorno appresso mi produceva al Cercle des Arts, e il 13 aprile dava un secondo Concerto d'addio. Sono ancora ritornato a Liège per un Terzo Concerto che avrà luogo il 6 maggio>>: questo è quanto Fumagalli scrive a Ricordi, con animo entusiasta per il felice esito complessivo della tournée in Belgio<sup>123</sup>.

Tra i molti giudizi favorevoli che apparivano in questo periodo anche sui giornali francesi, Filippi ne riporta uno davvero autorevole del critico e letterato francese T. Gautier, che scrisse di Fumagalli: <<Le pianiste Fumagalli que nous avons entendu dans une soirée intime est décidément le Liszt de son époque; il a dix doigts à chaque main, et on ne peut se faire une idée des prodiges

d'agilité, des tours de force qu'il exécute le plus naturellement du monde>><sup>124</sup>.

Su di un giornale belga si era invece tentato di porre a confronto Liszt e Fumagalli nella veste di virtuosi, osservando che Adolfo al pianoforte era più semplice e composto e si agitava meno del maestro ungherese<sup>125</sup>; l'«Indépendance Belge» riportava un giudizio molto attento del suo stile esecutivo: «L'Italie a donné au monde musical d'illustres compositeurs, des grands chanteurs et d'habiles violonistes: mais elle n'a pas produit d'illustres virtuoses sur le piano. Comme à tout effet il y a une cause, nous supposons que cela tient à ce que les italiens, chanteurs avant tout, ont peu de penchant pour l'instrument le moins susceptible d'expression. M.<sup>r</sup> Fumagalli fait exception à cette règle, et l'exception est d'autant plus remarquable que cet artiste se distingue surtout par un brillant mécanisme. M.<sup>r</sup> Fumagalli se joue de toutes difficultés, il a des doigts d'acier, il joint la plus grande vigueur au toucher le plus délicat: la netteté de son exécution est irréprochable. Jamais d'hésitation dans son attaque, jamais d'incertitude dans le succès de ce qu'il entreprend. Le clavier obéit en esclave soumis à toutes ses intentions, à toutes ses caprices»<sup>126</sup>.

Un particolare elogio era riservato alla *Fantasia su Roberto il Diavolo per la sola sinistra*: «C'est là que M.<sup>r</sup> Fumagalli a été vraiment prodigieux. Nous ne sommes pas en général très-partisans des tours de force en musique; mais celui-ci mérite tous les applaudissements que lui prodigue

le public. D'une seule main l'artiste occupe tout le clavier; il fait entendre simultanément le chant dans le médium, un accompagnement dans le basse et des broderies dans les octaves supérieures. Ces trois parties marchent concurremment, d'une manière soutenue, avec une clarté parfaite et une grande variété d'effects>><sup>127</sup>.

Alla fine della tournée in Belgio, Fumagalli ripartì per la Francia: suonò il 6 ottobre 1855 a St. Germain e poi proseguì con la moglie Anna e il figlioletto verso l'Italia<sup>128</sup>: i tre giunsero a Milano nell'autunno del 1855, dove si organizzarono quattro <<serate musicali>> al Teatro Re, che si tennero tra il 5 e il 22 dicembre<sup>129</sup>.

Per il programma del concerto furono ancora scelte la *Fantasia sui Puritani* per due pianoforti, eseguita col fratello Disma e la *Fantasia Militare*, per la quale Adolfo venne accompagnato da tutti e tre i fratelli (come Disma, anche Polibio e il giovane Luca erano valenti pianisti e compositori).

Dopo aver suonato il 28 dicembre 1855 al <<Regio Conservatorio di Milano>> <<...a beneficio del Pio Ricovero dei bambini lattanti>><sup>130</sup>, si trasferì a Venezia per apparire in tre concerti al teatro San Benedetto, uno alla sala Camploj e uno alla sala Donizetti: al San Benedetto era presente Meyerbeer, che ascoltò da Fumagalli proprio le due fantasie basate sui temi delle sue celebri opere, il *Profeta* e *Roberto il Diavolo*.

<<Lo stesso Meyerbeer>>, si legge sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 27 gennaio 1856, <<che fu sommo

pianista ai suoi tempi, ebbe a dire che senza l'aiuto degli occhi e della sua mente, non sapeva concepire come fossero costruiti certi pezzi colle sole cinque dita della mano>><sup>131</sup>: egli si complimentò personalmente con Fumagalli.

Dopo altri concerti dati a Venezia e a Padova<sup>132</sup>, Fumagalli suonò al Teatro Sociale di Udine, due volte a Verona (il 29 febbraio e il 2 marzo, nelle sale della Società Pio-Filarmonica), e quindi ripartì per Venezia.

Qualche settimana dopo raggiunse Bologna, dove aveva trovato modo di organizzare altre pubbliche esibizioni: in marzo si fece applaudire pubblicamente nel prestigioso Teatro Comunale e nelle sale della Principessa Hercolani.

Lunedì 31 marzo 1855 nella sala della Società Filarmonica prese parte all'esecuzione del magnifico *Quartetto in sol minore* K.478 di Mozart per pianoforte e archi, suonò un *notturmo* di Field e tre pezzi di sua composizione (la *Serenata Napolitana*, la *Marcia Cosacca*, e l'*Adagio finale del Poliuto* di Donizetti); dell'*Adagio* e del *Carnevale di Venezia* venne richiesto il bis.

In aprile raggiungeva Firenze, dove fu ospitato con la moglie presso la famiglia Del Bianco. Filippi scrive che Fumagalli, <<...fino dal principio del suo soggiorno in Firenze, fu angustiato da morali traversie che lo misero di mal animo: dopo non poche opposizioni potè dare alcuni concerti: nell'ultimo, al teatro del Cocomero, si sentiva

talmente ammalato da non poter ripetere i pezzi di cui il pubblico domandava tra gli applausi la replica>><sup>133</sup>.

Sappiamo infatti che si era ammalato da alcuni giorni, probabilmente di miliare, che era a quei tempi una delle forme più diffuse di tubercolosi.

Purtroppo il terribile morbo non gli diede scampo, e in pochi giorni lo condusse alla morte: morì il 3 maggio 1856 e venne sepolto nel cimitero di San Miniato al Monte alle Croci, sopra Firenze<sup>134</sup>.

Fu una fatale premonizione il pezzo che scrisse tre giorni prima di morire, che fu l'ultima sua opera, il 30 aprile 1856: una trascrizione per pianoforte dell'aria dei *Vespri Siciliani* di Verdi che inizia con le parole <<Presso alla tomba...>>.

La sua scomparsa venne ricordata con cordoglio dal critico P. A. Fiorentino sul <<Constitutionnel>>, da Héquet su <<Illustration>>: altri articoli apparvero sulla <<Gazette Musicale>>, la <<France Musicale>> e molti giornali del Belgio.

In Francia si fece una sottoscrizione in favore della vedova Anna Fumagalli, alla quale parteciparono anche E. Herz e A. Marmontel, mentre Erard le donava il pianoforte che Adolfo aveva portato con sé dalla Francia.

Anche in Italia non mancarono iniziative del genere: i tre fratelli Disma, Luca e Polibio tennero un concerto privato a Milano in suo onore il 14 giugno 1856, e l'8

giugno suonarono alcune sue composizioni al Liceo Musicale di Bologna.

Anna Fumagalli chiese per lettera a F. Liszt e S. Thalberg che autorizzassero le dediche apposte da Adolfo alla *Roche du diable* op.100 n.17 e alla *Grande Fantaisie* op.106 (a Liszt) e di *Regrets* op.100 n.15(a Thalberg).

Liszt scrisse alla vedova: <<Le composizioni ch'egli ebbe la bontà d'inviarmi, or sono alcuni anni, mi hanno data l'opinione più distinta del suo gran talento, ed io mi associo interamente al dolore che la sua perdita prematura ha universalmente ispirato. Per i sentimenti di stima e di simpatia che porto al suo ingegno, tengo in pregio particolare questa dedica, e vi sarò obbligatissimo di farmi pervenire questi pezzi appena saranno pubblicati>><sup>135</sup>.

Anche Thalberg rispose favorevolmente ad Anna Fumagalli: <<Signora, la triste notizia mi era pervenuta assai prima della vostra lettera, e n'era stato profondamente commosso. Fumagalli, oltre al suo bel talento che prometteva di divenir ancora più grande, era un eccellente giovane, modesto, qualità rara anche tra gli artisti inferiori. Accetto con gran piacere la dedica di cui mi parlate, dispiacendomi di non aver ciò saputo prima della fine dell'autore>><sup>136</sup>.

A Parigi il 21 dicembre del 1856 veniva organizzato un'altro concerto con in programma alcune sue composizioni (vennero eseguiti sei brani tratti dall'*Ecole Moderne du Pianiste* op.100), mentre il 22 maggio dell'anno successivo

fu eseguita al Teatro dei Filodrammatici di Milano una *Cantata* di Alberto Leoni alla memoria di Fumagalli.

Nella *Cantata* Leoni aveva rielaborato alcuni temi presi dalle composizioni più celebri di Fumagalli, come il concerto le *Clochettes*, la polonaise *Laura*, la polka-mazurca *Pendule*.

Il fratello Luca fu l'unico artista che dopo la morte di Adolfo eseguì spesso in pubblico alcune sue composizioni pianistiche, sia a Milano (nel 1857 alla Sala Maggiore del <<Regio Conservatorio di Musica>><sup>137</sup>, nel 1860<sup>138</sup>, nel 1862<sup>139</sup>, e ancora nel 1871 per la neonata <<Società del Quartetto>>), che a Firenze e Parigi.

#### UN RAPIDO OBLIO:

Ben poche furono le esecuzioni di musiche di Fumagalli dopo la sua morte, e quasi tutte non superarono gli anni '80 dell'Ottocento.

Tra le sporadiche fonti che ci informano di tali esecuzioni ho trovato una monografia di G. Roncaglia sulla famiglia Andreoli (una famiglia di musicisti, originari di Mirandola), dove si legge: <<La sorella minore Maria a soli dodici anni, nel 1872, poteva affrontare con bravura e

sicurezza le più difficili composizioni, allora in voga, del Fumagalli, del Thalberg, del Liszt, e degli altri ardui maestri del pianoforte>><sup>140</sup>.

Un'altra notizia degna di nota riguarda un pianista tedesco a lungo attivo a Firenze, un certo Alessandro Kraus (1820 - 1904): egli <<...nella sua villa di Fiesole, noto improvvisatore su temi dati, teneva vari concerti pianistici, che spaziavano da Scarlatti a Fumagalli>><sup>141</sup>. Dalla stessa fonte sappiamo ancora che il 15 febbraio 1869, alla Società dei Concerti di Brescia, <<...Paolo Chimeri, che diverrà personalità di tutto rilievo nella vita musicale bresciana, eseguì due pezzi di A. Fumagalli, A une fleur, e La Fille de l'air>><sup>142</sup>.

E' forse più rilevante ricordare che il violinista A. Bazzini e il pianista C. Andreoli, che avevano conosciuto personalmente Fumagalli, diedero il 20 aprile 1870 <<...un concerto, esibendosi Bazzini in alcuni suoi pezzi virtuosistici, e Andreoli in Fantasie di Liszt e Fumagalli>><sup>143</sup>.

In merito sappiamo che ancora nel 1880 Disma Fumagalli, insegnante del <<Regio Conservatorio>> di Milano sin dal 1857, faceva eseguire ai suoi allievi alcune composizioni del suo celebre fratello, tra le quali La fille de l'air e Reveil des ombres.

Nel 1866 la sua musica non era ancora del tutto dimenticata, visto che Filippi scrive: <<La sua musica si suona tuttora anche negli stabilimenti d'educazione>>, e <<...molti fra i più cospicui allievi del nostro

Conservatorio, della scuola dell'Angeleri, da cui è uscito il Fumagalli, suonarono nelle Accademie finali pezzi di sua composizione>><sup>144</sup>.

Anche la pianista Anna Weiss, che aveva suonato con Fumagalli a Trieste nel 1853, eseguì ancora in pubblico nel 1859 e 1861 alcune sue composizioni, tra le quali *Le Pendule*, la *Fantasia sui Puritani* e la *Fantasia Militare per quattro pianoforti*<sup>145</sup>.

Forse fu anche grazie a lei che suo figlio Ferruccio Busoni eseguì in alcuni concerti giovanili qualche brano di Fumagalli (come il *Carnevale di Venezia*, ad esempio) e in particolare nei concerti a Empoli, Gratz e Trieste nella stagione 1882/3 (nell'occasione eseguì anche brani di S. Golinelli). Sappiamo che Anna Weiss Busoni suonava nello stile di S. Thalberg, di cui eseguiva spesso <<parafrasi>> e <<fantasie>> su temi d'opera, mentre negli anni giovanili il figlio era convinto assertore della importanza primaria della melodia e affascinato dal virtuosismo di stampo vocale<sup>146</sup>.

Tutto ciò contribuì forse a farlo avvicinare ai brani di Fumagalli, che riunivano melodie vocali a elaborazioni virtuosistiche ad effetto (ma può anche darsi che l'interesse che Busoni nutrì tra 1881 e 1883 per il piccolo pezzo caratteristico fosse dovuto agli orientamenti del suo maestro di composizione a Gratz, W. Mayer, che apparteneva alla tarda scuola romantica)<sup>147</sup>.

Tutte le sporadiche iniziative cui si è rapidamente accennato non impedirono però che la memoria di Fumagalli

si perdesse rapidamente<sup>148</sup>: le sue opere sembravano infatti appartenere a una moda declinante. Se negli anni 1880/90 erano stati quasi del tutto esclusi dal repertorio concertistico i brani virtuosistici della prima metà dell'800, dai primi decenni del '900 le <<parafrasi>> su temi d'opera erano addirittura considerate il massimo del kitsch (si salvarono soltanto alcune di quelle lisztiane).

Nel secondo Ottocento era infatti tramontata quella concezione del virtuosismo elaborata nella prima metà del secolo, massimamente a Parigi: non fu un caso che F. Liszt si fosse ritirato dal concertismo già nel 1847, dedicandosi poi quasi esclusivamente alla composizione, e soprattutto orchestrale (e quando rivedeva le sue composizioni giovanili, ne dava spesso delle nuove versioni tecnicamente più facili).

Sin dalla metà dell'Ottocento si erano infatti innescati dei mutamenti nel gusto di critici e pubblico che portavano a un progressivo rifiuto degli aspetti più plateali e tecnicistici della scrittura musicale, mentre i generi strumentali tendevano ad allontanarsi da quelli vocali (in particolare dalla vocalità operistica), rivendicando una propria piena autonomia<sup>149</sup>.

Così come si può notare, tra il 1845 e il 1852, un rinnovato interesse per il contrappunto e un ulteriore allontanamento dal virtuosismo nelle composizioni di Chopin, Schumann e Liszt, dal 1850 nei programmi di concerto della pianista più in vista del momento, Clara

Schumann, scompaiono i brani più effettistici di Thalberg, Henselt, Herz e Pixis<sup>150</sup>.

Erano anni in cui, al contrario, i nuovi orientamenti storicistici spingevano alcuni concertisti a tornare al clavicembalo per eseguire autori del Seicento e del Settecento.

Se I. Moscheles (1794 - 1870) l'aveva sporadicamente già fatto sin dal 1837 per eseguire Bach, Haendel e Scarlatti, Ernst Pauer <<...dal 1861 al 1867, tenne dei recital in cui, alternando clavicembalo e pianoforte e fornendo al pubblico note critiche e biografiche, illustrò la nascita e lo sviluppo della letteratura clavicembalistica e pianistica>><sup>151</sup>.

Penso che sia importante per capire il vero e proprio oblio che conoscerà dopo il 1880 l'opera di Adolfo Fumagalli, tenere presente questi molteplici mutamenti che avvennero poco dopo la sua morte nel campo dell'estetica musicale come nel campo del concertismo. Torneremo anche in sede conclusiva su questo argomento.

#### NOTE:

<sup>1</sup> Conservate nell'<<Archivio Storico G. Ricordi & C.>> in Via Salomone 77 a Milano.

<sup>2</sup> Che è custodita nella biblioteca del <<Museo Teatrale alla Scala>>. L'autografo della lettera spedita a G. Canti è invece andato perduto, e la riporta soltanto F. Filippi nel suo contributo critico su Fumagalli (F. Filippi, *Della*

vita e delle opere di Adolfo Fumagalli, Ricordi, Milano 1857, pp.47/8).

<sup>3</sup> P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.35.

<sup>4</sup> P. Rattalino, op.cit., p.35. F. Tomicich annovera il *Metodo di Pollini* tra <<...le migliori opere che trattano del Tocco>> (F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Firenze, 1864, p.48).

<sup>5</sup> P. Rattalino, op.cit., p.35 e pp.107-11. Per chi volesse approfondire l'argomento, si veda inoltre: E. Biggi Parodi, *Il <<Metodo per il clavicembalo>> di Francesco Pollini*, in <<Nuova Rivista Musicale Italiana>>, n.1, ERI, Roma 1991, pp.1-29.

<sup>6</sup> F. Filippi, op.cit., p.11.

<sup>7</sup> F. Filippi, op.cit., p.12.

<sup>8</sup> Era stato un allievo di F. Pollini, e fu definito da Filippi <<...illustre educatore di pianisti, intelligente, accurato, devoto ai sacrosanti principi dell'arte e nello stesso tempo dotato del più fine buon gusto nell'insegnare l'interpretazione meccanica e morale de' diversi generi di musica, da Sebastiano Bach a Sigismondo Thalberg>> (F. Filippi, op.cit., p.13). Come curiosità ricordiamo che Angeleri aveva fatto parte nel 1832 della commissione che aveva giudicato il giovane Verdi all'esame d'ammissione al <<Regio Conservatorio di Milano>>: in quella occasione sostenne che Verdi aveva una cattiva <<impostazione della mano>> (G. Barigazzi, *La Scala racconta*, BUR, Milano 1991, p.160). Questa e le successive sottolineature sono tutte nostre.

<sup>9</sup> F. Filippi, op.cit., p.13.

<sup>10</sup> V. Colombo, *Antonio Angeleri e la sua scuola di pianoforte*, G. Civelli, Milano 1880, p.19.

<sup>11</sup> Vedi: F. Filippi, op.cit., p.15.

<sup>12</sup> F. Filippi, op.cit., p.15.

<sup>13</sup> Vedi: F. Filippi, op.cit., pp.15/6. Come le altre, anche queste prime prove giovanili sono andate perdute.

<sup>14</sup> A detta di V. Terenzio, Milano <<...a buon diritto si può considerare la capitale musicale d'Italia nell'Ottocento>>. Terenzio ricordava anche i *recitals* <<del violoncellista Alfredo Carlo Piatti, del violinista Carlo Bignami>>, e i concerti di musica strumentale che si tennero alla Canobbiana e al Teatro Carcano (V. Terenzio, *La musica italiana dell'Ottocento*, Bramante Editore, Milano 1976, II vol., p.531 e p.532).

<sup>15</sup> Si veda in particolare: G. Barblan, *La musica a Milano nell'età moderna*, <<Storia di Milano>>, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1962, vol. XVI, cap.V, pp. 700-711. V. Terenzio ricordava anche l'esecuzione della *Quarta Sinfonia* di Beethoven all'Accademia Filarmonica nel 1846, così come l'utile attività <<...della Società dei Nobili, la quale mirò a divulgare il repertorio classico, facendo

eseguire in particolare le opere di Haydn, Mozart, Beethoven...>> (V. Terenzio, op.cit., vol.II, p.532).

16 Sappiamo che <<...Franz Liszt diede tre concerti alla scala nel 1838>>, di cui il secondo si svolse <<...il pomeriggio del 13 febbraio, nel ridotto; il terzo, il 10 settembre a favore del Pio Istituto Teatrale...>>. Ancora a detta di Barigazzi: <<A Milano, Franz Liszt (1811-1886) si fermò a lungo. Seguì la stagione lirica della Scala tra l'estate del '37 e la primavera del '38; visse felice a Bellagio con la contessa Marie d'Agoult; frequentò la villa di Giovanni Ricordi in Brianza e le serate musicali di Gioacchino Rossini, ritornato a Milano con Olimpia Pélissier; suonò nel salotto della contessa Clarina Maffei in via Bigli; si trovò come un pesce fuor d'acqua alle feste principesche della contessa Giulia Samoyloff (...); fece accademie di musica in casa Belgioioso...>> (G. Barigazzi, *La Scala Racconta*, BUR, 1991, pp.145/6).

17 F. Filippi, op.cit., p.17.

18 Fumagalli destò <<...grande entusiasmo nelle sale del Conservatorio suonando una volta la Fantasia di Thalberg sulla Sonnambula, e l'altra quella sulla Norma>>, opere molto di moda a Milano (F. Filippi, op.cit., p.17).

19 F. Filippi, op.cit., p.17.

20 Si veda la <<Gazzetta Musicale di Milano>> (l'importante settimanale musicale fondato da Ricordi il 2 gennaio 1842) del 10 febbraio 1850 (p.22).

21 F. Filippi, op.cit., p.24.

22 F. Filippi, op.cit., p.24.

23 F. Filippi, op.cit., p.25.

24 Nella lettera del 18 marzo 1848 a Giovanni Ricordi si legge: <<La Fantasia sopra motivi di Roberto Devereux incontrò il pubblico aggradimento e specialmente l'adagio primo. Il pensiero elegiaco intitolato all'amica lontana fu pure trovato lodevole anche dal lato composizione. Il genio della danza lo si vedeva replicato. Il coro dei Lombardi per la sola mano sinistra destò molta ammirazione...>>.

25 In merito al patriottismo di Fumagalli, citiamo anche parte della lettera del 27 marzo 1848, dove si legge: <<Darò un grande concerto nazionale a totale profitto dei poveri fratelli Lombardi che valorosamente combatterono per la santa causa italiana...>>.

26 Si veda la lettera inviata a Ricordi il 27 marzo 1848.

27 S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento sulla musica strumentale in Italia*, in <<Il Convegno Musicale>>, n.3-4, Edizioni del Convegno, Torino 1964, p.15.

28 Riportiamo qui una preziosa testimonianza di Liszt, pubblicata per la prima volta il 2 settembre 1838 sulla <<Gazette Musicale>> di Parigi. In merito alle difficoltà e alle lungaggini per organizzare nel primo Ottocento un concerto pubblico, egli scrive: <<Ora, per mettere in piedi questo anfibio vocale e strumentale, questo mostro variopinto dagli occhi rossi, dalla coda verde, dalle

narici azzurre, spauracchio temuto dalle persone per bene, egli ha bisogno della partecipazione d'una moltitudine d'individui, ciascuno dei quali tiene in mano uno di quei fili che fanno muovere la macchina mostuosa. Prima di tutto, bisogna che solleciti un'udienza da sua altezza l'impresario, il quale comincerà col negargli tutti i cantanti del suo teatro e finirà, dopo molte preghiere, col concedergli la sala del ridotto a un prezzo che supera di cinque o sei volte quello che sarebbe onesto chiedere, Poi, dovrà essere ricevuto dal signor commissario di polizia, allo scopo di ottenere il permesso di esibire il suo talento; dovrà parlamentare con il signor attacchino affinché voglia affiggere l'annuncio in una maniera nuova e vistosa. Deve ancora andare in cerca di qualche cantatrice errante, che non manca mai d'essere brutta come una crittogama e di darsi le arie d'una Malibran incompresa; metterle accanto un baritono in disponibilità, cantore a doppio uso, pronto a sostenere i ruoli di basso e di tenore, secondo la necessità. (...) In ultimo viene la questione del prezzo dei biglietti. Non c'è dubbio che se si dovesse stabilire in relazione al merito del beneficiario, non sarebbe mai troppo alto, ma bisogna adattarsi alle circostanze: la borghesia è economa, la nobiltà è avara; le borse sono ormai esaurite da sottoscrizioni per incendi e inondazioni. A ogni nuova considerazione, l'artista diminuisce di un franco le sue pretese. Darà dunque un concerto al ribasso>> (F. Liszt, *Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno Editrice, Roma 1979, pp. 142/3).

29 F. Filippi, op.cit., p.25.

30 F. Filippi, op.cit., p.30.

31 F. Filippi, op.cit., p.30.

32 Si legge al riguardo nella lettera scritta a Ricordi il 31 agosto 1848: <<Io mi trovo a Torino, e Venerdì prossimo darò un concerto al Nazionale assecondato dai cantanti: Sig.ra Vigliardi, Savoye Margherita, e dal Sig.r Mercuriali>>.

33 Nella lettera del 1° febbraio Fumagalli aveva scritto a Ricordi da Torino: <<Ultimamente composi una vivace Tarantella, che dedica al Duca di Genova, una Gran Fantasia sui Puritani, e a giorni darò fine ad un'altra sulla Norma, che mi riesce d'un effetto grande, non che una spiritosa Mazurka-Carillon>>. Si tratta di composizioni per pianoforte solo che Ricordi pubblicherà rispettivamente come op. 29, 26, 28, 30 e 33. La sottolineatura è dell'autore.

34 Questo permise certamente a Fumagalli di studiare a fondo le opere sulle quali scrisse le sue numerose <<grandi fantasie, petites fantasies, fantasie brillanti, divertimenti>>, generalmente basate su temi di Bellini, Donizetti e Verdi, le cui partiture Ricordi possedeva in numero cospicuo, e di molte delle quali aveva l'esclusiva. L'editore milanese aveva infatti acquistato anni prima l'archivio musicale della Scala, e dal 1844 possedeva

<<...tutto Rossini, tutto Bellini, tutto Donizetti, tutto Mercadante>> (G. Barigazzi, op.cit., p.321).

35 Fumagalli volle sempre correggere di persona le proprie composizioni prima che venissero pubblicate. Una testimonianza in tal senso è la lettera dell'8 agosto 1849, dove scrive a Ricordi: <<Vi raccomando una sola cosa. Les Clochettes op.21, dopo di aver ben fatto correggere 3 o 4 prove con accuratezza, vorrete ben aver la bontà d'inviarmi una quinta prova, chè desidero farlo escire alla luce puro d'errori>>.

36 Si tratta della lettera scritta a Ricordi da Torino il 1° febbraio 1849, analoga quella inviata il 24 giugno 1849 da Parigi, dove si legge: <<Se desiderate che vi faccia una nuova raccolta di pezzi di media difficoltà sopra opere da voi indicati, comandatemi>>. Da Parigi proponeva ancora a Ricordi l'acquisto di <<...tre nuove Fantasie popolari così dette Morceaux de Salon, di difficoltà discreta ed alla portata di tutti>> (lettera del 14 luglio 1849).

37 Nella lettera del 12 febbraio 1849, inviata a Ricordi da Torino, si legge ancora: <<...vi dico soltanto che a voi più che agli altri dò volentieri le mie composizioni perché fanno senza dubbio essere meglio conosciute anche nelle nazioni estere, e perciò appunto dipendere dalla mia futura carriera>>.

38 B. Maria Antolini, (*Pianisti italiani a metà Ottocento*, <<Nuova Rivista Musicale Italiana>>, ERI, Roma 1991, n.2, p.376) scrive in proposito che Ricordi <<...dagli anni '30 dominava largamente il mercato editoriale in Italia>>; una conferma giunge anche da Liszt, che scriveva nel settembre del 1837: <<Ricordi è il primo editore d'Italia e uno dei più importanti d'Europa>> (F. Liszt, op.cit., p.101).

39 Si tratta della lettera che Fumagalli spedì a Ricordi da Torino il 27 febbraio del 1849, dove si legge ancora: <<Partirò per Nizza, quindi Marsiglia, Lione etc., e chi sà, chi sà quando farò ritorno in Italia>>.

40 P. Rattalino scrive in merito: <<Il pianoforte - il pianoforte da solo, senza l'orchestra - acquista così quel diritto di cittadinanza nei teatri che era stato, prima, del solo melodramma. E questa sua stagione, appoggiata alle fantasie su temi di opere teatrali, dura vertiginosa da circa il 1835 a circa il 1850, avendo come massimo centro propulsore la città di Parigi>> (P. Rattalino, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.141). Un quadro esauriente della Parigi pianistica primottocentesca è delineato da Plantinga (che non dimentica la figura fondamentale di Paganini), che scrive: <<Paganini's success in Paris was a powerful stimulus to the growing cult of virtuoso solo playing. Violinists like the prodigious Henri Viextemps (1820-1881) and the cellist Auguste Franck (1804-84) helped satisfy the Parisian appetite for brilliant performance. But most prominent of the virtuosos were the battalions of pianists, most of them from central or eastern Europe, who gathered in the City of Light to establish their credentials and seek their fortunes.

Friedrich Kalkbrenner went there at age fourteen in 1799; (...). Henri Herz entered the Paris Conservatory in 1816 and remained a resident of the city. In 1823 the eleven-year-old Liszt moved there with his family to make his mark as a child prodigy. Chopin came in 1831, and about that time many others appeared, such as Ferdinand Hiller, Theodore Doehler, J. P. Pixis, and Alexander Dreyschock. All of these musicians came to Paris simply because in music, as in other things, it was the world's center of fashion. Parisian styles in music were watched and imitated throughout Europe; success there almost guarantees success everywhere>> (L. Plantinga, *Romantic music. A history of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, Norton, New York, 1984, p.177).

41 F. Filippi, op.cit., p.32.

42 L. Plantinga, *The piano and the Nineteenth Century*, in: AA. VV., *Nineteenth-Century piano music*, Edited by R. Lary Todd, Schirmer Books, New York-Toronto, 1990, p.4.

43 H. Raynor, *Storia sociale della musica*, Il Saggiatore, Milano 1990, pp.446-8.

44 Nella lettera del 24 giugno 1849, Fumagalli parlava a Ricordi <<...dell'esito felice sia per interesse sia per successo proprio, del piacere che cagionarono la tarantella e la Fantasia sulla Sonnambula, Roberto Devereux etc.>>, in merito agli ultimi due concerti dati a Nizza.

45 H. Raynor, op.cit., p.461.

46 H. Raynor, op.cit., p.461.

47 <<L'entusiasmo in Parigi per la musica italiana si riduce tutto al teatro d'opera lirica ed a' suoi esecutori>>, scrive Filippi, aggiungendo: <<...quanto poi a' pianisti, chi mai prima del Fumagalli avrebbe osato di pronunciare un nome italiano senza sentirsi motteggiare?>> (F. Filippi, op.cit., p.32).

48 Si veda in merito l'articolo che A. Ghislanzoni pubblicò sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> il 24 luglio 1866 (pp.121/2) col titolo: <<Reminiscenze artistiche: Fumagalli Adolfo>>. Fumagalli trovò casa a Parigi in Rue des Martyrs 24, come attesta la lettera a Ricordi del 24 giugno 1849. Nella lettera del 9 ottobre 1852 viceversa Fumagalli scrive il seguente indirizzo: <<Parigi, 13 Rue Taitbout>>.

49 A. Ghislanzoni, art.cit., p.122.

50 F. Filippi, op.cit., p.33.

51 Questo si legge sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 24 luglio 1866 (p.123): <<...a poca distanza da questa contrada, nel passaggio Jouffroi, vi è una sala da concerto a consumazione che può chiamarsi la prima nel suo genere. Tutte le sere, dalle otto alle undici, vi si eseguisce della musica dai più celebri artisti della bohème...>>.

52 A. Ghislanzoni, art. cit., p.123.

53 Gli <<studi da concerto>> sono il *Coro dell'opera I Lombardi di Verdi* op.18 e la *Lucia di Lammermoor* op.99; la *Casta Diva* è op.61; la più imponente ed impegnativa

composizione di questo genere "mancino" è la *Grande fantaisie pour la seule main gauche sur Roberto le Diable de Meyerbeer* del 1854.

54 F. Filippi, op.cit., p.32.

55 Per tutta la sua breve carriera Fumagalli vendette le sue opere agli editori musicali: questi pagandogli la somma di denaro pattuita ne entravano in pieno possesso. L'epoca dei diritti d'autore iniziò in Francia dal 1851 (quando venne istituita la <<Società francese degli autori ed editori>>), mentre in Italia le prime leggi in merito risalgono al 1865.

56 Ghislanzoni, art.cit., p.124.

57 F. Filippi, op.cit., p.37.

58 F. Filippi, op.cit., p.37.

59 Si tratta di Eugène Troupenas, il giovane editore parigino che pubblicò le partiture di tutte le opere francesi di Rossini.

60 Probabilmente Fumagalli visse per un certo periodo nella provincia di Parigi, ma non sappiamo in quale località.

61 Che scrive in merito alle spese di etichetta che doveva sostenere a Parigi: <<...io mi rovino coi sarti, per essere sempre elegante>> (frase tratta da una lettera a Marie D'Agoult, citata da: D. Hildebrandt, *Il romanzo del pianoforte*, Sugarco Edizioni, Milano 1985, p.186).

62 F. Filippi, op.cit., p.40.

63 Si trattava del principe Giuseppe Poniatowsky, che fu discreto compositore ed era ambasciatore a Parigi per conto di Leopoldo di Lorena. Si veda in merito: M. De Angelis, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Vallecchi, Firenze 1978, p.37. All'amico Poniatowsky Fumagalli dedicò la sua *Sérénade Espagnole* op.44.

64 Si tratta della lettera inviata a Ricordi da Parigi il 16 marzo 1850.

65 Fumagalli scrive da Parigi a Ricordi l'8 aprile 1850: <<Mi pare che la sincera approvazione e calda protezione, di un Erard, Meyerbeer, Berlioz, Girardin, Spontini, Ronconi, Poniatowsky, Soliva, mi debbon bastare di provarvi se il mio debole talento sia o no apprezzato...>>.

66 B. dal Fabbro, *Il crepuscolo del Pianoforte*, Einaudi, Torino 1951, p.90. Questo scritto è interessante particolarmente come documento sulla società e il costume gravitanti attorno al pianoforte nell'Ottocento.

67 Sappiamo infatti che un anno dopo la sua pubblicazione in Francia, il *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* venne tradotto in italiano dal maestro Alberto Mazzucato col titolo *Trattato di Istrumentazione* ed edito da Ricordi nel 1844. Fu G. Ricordi a inviarlo per posta a Fumagalli perchè lo consegnasse a Berlioz.

68 L'ouverture fu l'unica parte della sua sfortunata opera che continuò a essere eseguita in pubblico. Il *Benvenuto Cellini* era caduto clamorosamente all'Opéra il 10 settembre 1838; Liszt, che ne era un estimatore, trovò il modo di farla eseguire a Weimar il 20 marzo 1852 secondo una diversa versione in tre atti.

69 Si tratta della lettera inviata a Ricordi da Parigi il 17 luglio 1850.

70 F. Filippi, op.cit., p.40.

71 Sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 29 settembre 1849 (p.166) si legge in proposito: <<Ecco un ammirabile pianista! un valentissimo compositore! Le composizioni, alcune segnatamente, del giovane allievo del nostro Conservatorio, vogliono essere considerate non leggermente, ma con maturo esame, perchè ne han diritto>>.

72 <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 22 settembre 1850, p.160.

73 <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 3 novembre 1850, p.189.

74 Il *Grande Etude-Galop, morceau de concert* op.21 di A. Quidant esibisce per otto pagine una tecnica virtuosistica fatta di rapidissime ottave doppie sia simultanee che alternate. La scrittura è chiaramente lisztiana, anche se assai ripetitiva; Fumagalli eseguì spesso questo brano nei suoi concerti.

75 R. Wangermée, *Tradition et innovation dans la virtuosité romantique*, <<Acta Musicologica>>, XLII, 1970, p.21.

76 Sappiamo che il *Settimino* di Hummel e il *Quintetto* di Weber erano composizioni spesso eseguite in Italia sin dal primo Ottocento; erano assai popolari anche il *Trio* di Hummel e il *Settimino* di Beethoven, forse per la loro facilità ed immediatezza. Si veda al riguardo: S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Forni Ed., Bologna 1972 alle pp.87, 144, 154/5, 356, 405, 433. Sappiamo in merito che Liszt eseguì ad esempio il *Settimino* di Hummel, <<...che piacque immensamente perchè di facile comprensione e ricco di passaggi a effetto>>, nel Ridotto della Scala il pomeriggio del 13 febbraio 1838 (G. Barigazzi, op.cit., p.153). Liszt inoltre trascrisse per pianoforte sia il *Settimino* op.20 di Beethoven (1841, pubbl.1842) che il *Settimino* op.74 di Hummel (1848, pubbl.1849).

77 Riguardo al secondo concerto dato il 27 ottobre a Como, si legge sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 3 novembre 1850 (p.189): <<...alla grande fantasia di concerto sulla Norma, annunciata per terzo pezzo, il Fumagalli sostituì quella sul Profeta di Meyerbeer, che appariva riservata per pezzo finale, e pose in fine, a quella vece, la prima summentovata. Noi approviamo siffatto cambiamento, per la buona ragione, che quantunque la fantasia sul Profeta sia forse a nostro credere migliore dal lato fattura artistica, quella però sulla Norma riuscirà sempre assai più gradita ad un pubblico italiano>>. Utile ricordare cosa scrive la Antolini in

merito ai programmi dei concerti italiani di Fumagalli: <<I medesimi brani eseguiti a Parigi costituiscono anche il nucleo dei programmi dei concerti che Fumagalli darà rientrato in Italia: a Milano, al Teatro Re il 27 settembre 1850, a Como il 13 e il 27 ottobre, a Canzo il 1° novembre, per concludere l'anno 1850 con un ciclo di quattro accademie vocali e strumentali nel ridotto del teatro alla Scala il 10, 17, 24 novembre e 1° dicembre: ai brani già noti, Fumagalli aggiunge le fantasie sul quartetto dei Puritani, su temi della Norma, un pezzo di genere che avrà gran successo come La Pendola, la fantasia di Thalberg sulla Sonnambula, infine la tanto attesa Gran Fantasia Militare per quattro pianoforti, che viene eseguita nell'ultimo dei quattro concerti milanesi insieme al fratello Disma, a Sangalli e a Fasanotti>> (B. Maria Antolini, art. cit., p.384).

78 F. Filippi, op.cit., p.43. Il giorno 24 novembre 1850 apparse un articolo dedicato al secondo concerto di Fumagalli al ridotto della Scala: <<Domenica scorsa questo distinto pianista dava il suo secondo concerto vocale e strumentale nel ridotto dell'I. R. Teatro alla Scala, ove era onorato di numeroso concorso, e stasera vi darà il terzo, che sarà seguito forse da un quarto ed ultimo, prima della sua partenza per Parigi, patria di adozione di molti egregi artisti suonanti e cantanti, e madre dei cartelloni a lettere cubitali. La forza, la precisione, l'abilità di questo distinto concertista ed encomiato compositore sono conosciute per modo, e il pubblico gli ha date sì solenni prove del suo entusiasmo per lui e per le sue composizioni, che noi non sapremmo d'avvero quali altre parole aggiungere a quelle che abbiamo dettate nei precedenti concerti dati dal Fumagalli a Milano e a Como...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, p.204).

79 F. Filippi, op.cit., p.43.

80 Nella quale eseguì al pianoforte la *Fantasia sul Profeta* di Meyerbeer, la *Serenata spagnola*, *La Pendule*, il *Genio della Danza*, il *Quartetto dei Puritani* e la *Casta diva* per la sola mano sinistra.

81 F. Filippi, op.cit., p.43.

82 F. Filippi, op.cit., p.43.

83 Organizzare un'esibizione pubblica con l'accompagnamento orchestrale per un giovane virtuoso in Italia era un'ardua impresa. Anche il ben più celebre F. Liszt incontrò notevoli difficoltà a organizzare concerti con l'orchestra, soprattutto nella prima metà del secolo. In un articolo scritto da lui stesso e pubblicato il 2 settembre 1838 sulla parigina <<Gazette Musicale>> si legge ad esempio: <<Se per disgrazia il concertista deve eseguire un pezzo d'insieme o con accompagnamento d'orchestra, allora le sue fatiche, le sue tribolazioni non hanno più termine. I suoi giorni e le sue serate passano ad arrampicarsi su scale interminabili, a raggiungere altezze incommensurabili. Le prove, cose eternamente necessarie e altrettanto

eternamente impossibili, finiscono col fargli perdere la testa...>> (F. Liszt, op.cit., p.143).

84 F. Filippi, op.cit., p.48. Il breve soggiorno londinese ispirò a Fumagalli il titolo *Un saluto al Tamigi, seconda polka di concerto* op.77.

85 <<Sarebbe troppo lunga l'enumerazione di tutti i concerti pubblici e privati, in cui fece sempre nuove e splendissime prove di sè>>, scrive ancora in merito F. Filippi (op.cit., p.48).

86 F. Filippi, op.cit., p.72.

87 Ricorda in merito la Antolini: <<...fra la fine del 1851 e l'aprile del 1852 dà una serie di concerti propri, alla sala Sax e alla sala Herz, e partecipa alle accademie di Alary il 23 aprile e di Mulder il 25 aprile alla sala Pleyel. Il repertorio è il consueto: la Serenata spagnola, la Pendola, la Danse des Sylphes, la Casta Diva per la mano sinistra, la fantasia sul Profeta, la Fantasia Militare, cui si affiancano composizioni nuove come la 2<sup>a</sup> Mazurka sentimentale, Un lamento, la Polka des magots, le trascrizioni variate delle mélodies di Bonoldi L'étincelle e La cloche, o della canzone andalusa La buena ventura>> (B. M. Antolini, art.cit., p.385).

88 F. Filippi, op.cit., p.49.

89 Della fitta serie di concerti dati a Parigi è preziosa testimonianza la lettera del 29 aprile 1852: <<...Io però vorrei che voi foste stato presente a questo secondo concerto>>, scrive a Ricordi, <<il quale sotto tutti i rapporti riescì più brillante del primo. Il mio cavallo di battaglia fu la fantasia sul Profeta, che mi volse tre chiamate (...). Io eseguii inoltre la fantasia di Thalberg sull'Elisir; scabroso era il tentativo, ma vi riescì in bene; Thalberg stesso mi manifestò la più sincera approvazione (...) Il mio concerto ebbe luogo il 21 corrente, con folla. Il 23 suonai con equal successo nel concerto di Alari, il 25 nel concerto di Mulder, salle Pleyel. Da ciò vedrete che ad onta degli inevitabili nemici son pure stimato da altri artisti che m'invitarono a prestar il mio talento nei loro Concerti (in veste di "collaboratore", ndr.). Herz venne nel foier des artistes a congratularsi meco della fantasia a 4 piani (la Fantasia Militare, ndr.). Ciò mi valse una gran riputazione come compositore. La sola cosa che mi ha fatto piacere è d'aver letto in varj giornali: Siécle, et Gazette Musicale, parlando del primo Concerto, che mi ritengono come il primo pianista serieux che sia arrivato qui dall'Italia...>>.

90 Lungo i suoi viaggi Fumagalli colse spesso l'occasione di esibirsi nelle località dove soggiornava, se se ne presentava l'occasione: <<Verso il 26 lascerò Parigi. Probabilmente mi fermerò a Lione, Ginevra, e in qualche altra città della Svizzera per dar concerti, se tornerà a mio interesse>>, scriveva ad esempio da Parigi a Ricordi il 16 aprile 1852.

91 F. Filippi, op.cit., p.52.

92 Si legge in merito nella lettera del 12 agosto 1852 a Ricordi: <<...Dopo domani sabato (sic) dò il mio terzo ed ultimo concerto al Teatro Apollo. Replicherò Les Magots e gli altri pezzi che eseguirò di vostra proprietà: Quartetto dei Puritani, La Buena Ventura, La Gran Fantasia sulla Norma ed il Galop di Ouidant. Nel mio secondo Concerto senza che fosse annunciato nel programma, mi si domandò la Serenata Spagnola, e la Casta Diva. D'appertutto dove vado in società si vuol la Pendula...>>.

93 Fumagalli era richiestissimo anche dal pubblico italiano, dove si esibì in media anche due o tre volte alla settimana, con una frequenza che certamente poteva lasciare ben poco tempo per la composizione. Leggiamo in proposito la lettera del 12 agosto 1852 (inviata a Ricordi da Venezia): <<Domenica lascio Venezia e nello stesso giorno di sera dò un concerto a Padova in teatro dove c'è immensa aspettativa. Lunedì sera ne dò un'altro a Treviso (...) Martedì sarò a Vicenza e probabilmente darò colà un concerto Venerdì, e forse prima. Sono già in ritardo per Bergamo, ma ho inviato colà mio fratello Disma perchè tutto prepari (...). Forse sabato sera sarò a Milano dove non mi tratterrò che la Domenica per ripartire poi lunedì a Bergamo, e forse andrò direttamente da Verona a Bergamo ed in tal caso non ci rivedremo che verso i primi di settembre...>>.

94 <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 22 agosto 1852, p.52; l'articolo è assai interessante perchè mette in luce l'intelligenza interpretativa di Fumagalli. Vi si legge ancora: <<Qualunque buon pianista deve eseguire con esattezza e precisione tutto ciò che si propone di suonare, e ciò senza alcuna distinzione ai gradi di difficoltà per quanto esser possa. Il Fumagalli ben lo sa, e ti eseguisce ogni pezzo con tale agiustezza e disinvoltura, che ti riduce la difficoltà in eleganza. Qualunque buon pianista deve ben accentare e ben colorire, ed il Fumagalli che fa? accentare e colorisce con tale squisitezza di gusto, con tanta grazia e forza, con tale proporzione di tocco, in rapporto alla maggiore o minore intensità dei suoni costituenti il cosiddetto canto o tema, in confronto della mitezza di quelli che devono fraseggiare a mò di corredo, che è un vero incanto. Dico un vero incanto, perchè pur troppo, la generalità dei pianisti intende questa legge soltanto a metà, cioè coll'eseguire la melodia tutta indistintamente forte, ed il contorno senza gradazioni di forza rispettivamente a quella, laddove il Fumagalli pratica le convenienti gradazioni nell'accentare la melodia o canto, ed osserva sempre una proporzionata distanza tra la forza della prima che deve sempre emergere, e la remissione delle frasi che devono sempre essere a quelle secondarie e di semplice ornamento...>> (pp. 52/3). Se le cronache ottocentesche sottolineano che Liszt quando suonava era in perpetuo movimento ed agitazione e <<...usava persino uno sgabello più alto, in modo da far cadere sui tasti tutto il peso del braccio a partire dalla spalla>> (A. Baines, *Storia degli strumenti musicali*, BUR,

Milano 1995, p.99), Fumagalli all'opposto suonava molto composto. A. Kraus (*Il Pianoforte, i suoi cultori e la sua missione*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1872, p.7) conferma questo assunto quando scrive: <<I veri modelli del suonare signorilmente erano, per esempio, Thalberg, Mendelssohn, A. Fumagalli>>.

95 F. Filippi, op.cit., p.41 e p.44. Egli ricorda di aver assistito all'esecuzione da parte di Fumagalli della *Danse des Sylphes* (una trascrizione per pianoforte basata su un tema dell'arpista F. Godefroid), e scriveva ammirato: <<Quando Adolfo suonava questa composizione, in mezzo ad un profondo silenzio, pareva d'avvero d'esser trasportati magicamente nei regni incantati e immaginari, d'udire frammezzo al flebile sussurro dei ruscelli e dei zeffiri aleggiare gli spiriti, fremere i boschi di nuovi suoni indistinti, sollevarsi nell'aria profumata ignote cantilene, parole sommesse d'amore, fremiti e sospiri. Queste fantasmagorie erano più che altro l'effetto della prodigiosa esecuzione piuttostochè della composizione: il piano di Erard, suonato con una sola corda sotto le veloci dita dell'artista, mandava suoni tanto dolci, che ti sembrava proprio musica di un altro mondo>> (op.cit., p.51).

96 Interessante citare la lettera a Tito Ricordi del 27 agosto 1852 perchè fa luce su un altro aspetto della collaborazione coll'editore milanese, che dava notizia sulla sua <<Gazzetta Musicale di Milano>> dei recenti concerti di Fumagalli, contribuendo anche a rendere più note le composizioni che la sua stessa casa poi pubblicava. Si legge: <<Appena giunto qui in Bergamo la Società del Casino m'offerse 400 franchi perchè suoni privatamente lunedì sera nelle loro sale. Io ho accettato; potreste adunque farne qualche parola sul vostro giornale di Domenica, senza indicare a qual pezzo, essendo ciò inutile. Venerdì venturo poi dò il concerto pubblico al Teatro della Fenice, e l'aspettativa è grande. Potete anche questo colà annunciarlo...>>. Interessante anche la lettera del 1° aprile 1853, nella quale Fumagalli scriveva a Ricordi: <<Una cosa intanto vi raccomando, cioè di far precedere la pubblicazione di questa raccolta di 24 pezzi (la *Ecole Moderne du Pianiste*, op.100, ndr.) da un articolo sul vostro giornale nel quale esporrete al mondo artistico che intendo pubblicare una raccolta artistica degna di tutto l'interesse...>>.

97 Sono parole di F. Filippi apparse sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 1° marzo 1857 (p.65).

98 Ibidem, p.65. <<...Questa soirée senza pretenzioni era delle più belle>>, scrive in merito Fumagalli il 25 dicembre 1852: <<Sivori eseguì colla sua conosciuta Bravura un'elegia ed un duetto con Seligmann. Seligmann eseguì inoltre l'Ave Maria di Schubert che meglio non si poteva renderla colla voce umana (...). Io eseguii l'Elisir di Thalberg, e la Casta diva a mano sola (si tratta rispettivamente della *Fantasia sopra l'Elisir d'Amore* di Thalberg basata su temi dall'omonima opera di Donizetti, e

della *Casta diva* per la sola mano sinistra di Fumagalli, basata sulla celebre aria della *Norma* di Bellini, ndr.) sul mio buon piano di Erard...>>.

<sup>99</sup> Ibidem, p.65.

<sup>100</sup> R. Wangermée, art.cit., p.27.

<sup>101</sup> La lettera di F. Liszt apparve sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 13 marzo 1853, p.50. L'originale è oggi perduto. In merito alla difficoltà di trascrivere per pianoforte questa ouverture si veda lettera dell'autore stesso del 17 luglio 1850 (<<...La riduzione di questa sinfonia è pressochè impossibile al dire pure di Berlioz stesso...>>); similmente sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> si legge: <<Il Fumagalli deve aver durato fatica ad operare una trascrizione così coscienziosa e ben fatta di un pezzo sì lungo e complicato...>>; e ancora, a detta di Filippi: <<Le sue trascrizioni per pianoforte conserveranno un pregio perenne. Fra esse primeggia incontestabilmente la trascrizione dell'Ouverture di Benvenuto Cellini di Berlioz; i singoli strumenti e gli effetti dell'orchestra vi sono riprodotti con tanta precisione e con tanta conoscenza del pianoforte, che il meno istruito pianista, poichè l'esecuzione di questa trascrizione esige il massimo grado di bravura, potrà se non altro aver sott'occhio in piccole proporzioni la grande partitura d'orchestra e seguire l'impasto delle diverse parti della grandiosa composizione...>> (rispettivamente: <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 21 novembre 1852, p.209, e del 21 settembre 1856, pp.301/2).

<sup>102</sup> *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, herausgegeben von La Mara, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, Lipsia 1895, p.258.

<sup>103</sup> Anche questa lettera di Liszt, oggi introvabile, fu pubblicata il 13 marzo del 1853 dalla <<Gazzetta Musicale di Milano>> (p.50). Le due lettere furono date ai redattori della <<Gazzetta>> da Fumagalli stesso, come egli accennava nella lettera a Ricordi del 6 marzo 1853 (<<vi unisco una copia di queste 2 lettere di Liszt...>>).

<sup>104</sup> Una testimonianza diretta del contatto epistolare con Liszt è ad esempio la lettera che Fumagalli scrisse a Ricordi il 6 marzo 1853: <<Liszt mi scrive che le mie opere in Allemagna sono tutt'affatto sconosciute, e siccome della sola riduzione dell'ouverture di Berlioz che questi gli inviò ha potuto scorgere in tal lavoro una mano maestra, Liszt scrisse al suo segretario qui a Parigi perchè si rechi da me e gli invii varie mie composizioni essendo egli desideroso di conoscerle. E' in questa occasione che scrissi a Liszt una lunga lettera e feci per così dire la sua conoscenza artistica (...) I miei fratelli verranno a reclamarvi a suo tempo la copia delle lettere a Liszt, perchè la facciano riprodurre da altri giornali...>>.

<sup>105</sup> Pensiamo ad esempio alla ballata *Les troubadours*, alla <<danse fantastique>> *Le reveil des ombres*, al brano intitolato *La fête du village*.

106 Al dono era allegata una lettera, dove si legge: <<Monsieur S. M. l'Imperatrice m'ordonne de vous remettre l'épingle jointe à la présente lettre, et Elle daigne me charger de vous exprimer sa satisfaction de l'Album musical de votre composition que vous Lui avez offert. Je suis heureux d'avoir été désigné par S.M. pour vous être afféable, et vous prie d'agréer l'expression de ma haute considération. Le premier Chambellan de L'Imperatrice/Compte Ch.es Tascher de la Pagerie/ Palais de Saint-Cloud, le 7 juillet 1853>> (A. Maccapani, op.cit., p.47).

107 Si tratta della lettera a Ricordi del 6 maggio 1853; l'11 maggio gli scriveva ancora: <<In questi ultimi giorni mi produssi nel Concerto di Gordigiani (in veste di <<collaboratore>>, ndr.), dove esegui per la prima volta la Prière à la Madonne (composizione basata su un tema dello stesso Gordigiani, ndr.) che ottenne un successo luminoso. Il carnevale di Venezia elettrizzò gli spettatori, e la Polka des Magots fu fatta ripetere in mezzo a un torrente d'applausi insistenti...>> (sottolineature dell'autore).

108 A. Maccapani, op.cit., p.47.

109 <<Erard manda con me uno de' suoi magnifici Piani espressamente>>, aveva scritto a Ricordi il 23 gennaio 1853, in partenza da Parigi alla volta di Milano.

110 Si legge in merito nella biografia di Chopin scritta da Liszt nel 1851/2: <<Il suo appartamento (...) era rischiarato solo da qualche candela intorno a un piano Pleyel che egli amava particolarmente per la sua sonorità argentina e un pò velata, e per il suo tocco facile, morbido, dal quale traeva suoni simili a quelli delle armoniche...>> (F. Liszt, *Chopin, vita e arte*, B.U.R., Torino 1946, p.100). Addirittura sappiamo che Chopin <<...essendo decisamente contrario a un tocco pesante, spesso preferiva suonare su un vecchio pianoforte verticale piuttosto che su un più sonoro pianoforte a coda>> (A. Baines, *Storia degli strumenti musicali*, BUR, Milano 1995, p.100).

111 Non fu forse casuale che quando R. Schumann volle "evocare" Chopin nel suo *Carnaval* op.9, lo fece con una scrittura che assomiglia ad un breve notturno. <<Quando Schumann vuole presentare il ritratto di Chopin nel suo *Carnevale*, pare che consideri il notturno come l'opera più caratteristica del nostro compositore>>, scrive in merito J. Iwaszkiewicz in: *Chopin*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp.98/9.

112 Filippi scrive in proposito: <<Nel luglio dell'anno 1853, alcun tempo dopo il suo matrimonio, portossi a Milano e vi fece lunga dimora: poscia nel dicembre venne chiamato a Trieste, ove non s'è dato mai esempio nè prima nè dopo di un eguale entusiasmo per udire un suonatore di clavicembalo>> (op.cit., p.61). Francesco Tomcicich ancora nel 1864 ricordava questi trionfali concerti dati a Trieste, e scrive: <<Nell'anno 1853, il povero Adolfo Fumagalli, lasciò di sè ricordanza tale in Trieste, che

anche oggidì il suo nome viene proferito con tanta ammirazione che nessun altro pianista giunse a farlo dimenticare. Ne' suoi sei concerti dati in pochi giorni, induceva sempre gli uditori ad un incredibile entusiasmo, e i plausi non cessavano finchè non ricompariva dinanzi al pubblico le tre e più volte di seguito. E già al suo secondo concerto che ebbe luogo al teatro grande, affollatissimo di uditori festanti di entusiastici applausi, i suoi ammiratori fregiarono il suo capo d'una superba corona d'alloro, intanto che in numero infinito ne pioveva sulle scene l'epigrafe seguente: nella sera del 21 novembre del 1853 - in cui - Adolfo Fumagalli - Orfeo Lombardo - con la magica potenza dell'arte - e con grazia ineffabile - versava un torrente - di celeste armonia - nel teatro Grande - Tergestino: - in lui italiano - un emulo di Liszt e di Thalberg - i molti suoi ammiratori salutano (I. D. Luzzati)>> (F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.72). F. Filippi (op.cit., p.61) riporta parte di una lettera inviata a Fumagalli per ringraziarlo di aver devoluto l'incasso del concerto al Teatro Grande in beneficenza, dove si legge: <<Egregio Signore! Il grandioso concerto promosso ed eseguito dalla S. V. ieri sera nel Teatro Grande riuscì splendido in ogni sua parte e proficuo alla causa del povero cui fu dedicato. Nell'albo di questa Pia Casa verrà collocato A. Fumagalli, e quella pagina ben più eloquente di qualsiasi lode additerà il nome dell'esimio filantropo, del vero amico della sofferente umanità, e così egli ne andrà riverito e benedetto pel corso di molte generazioni. Accolga egregio signore ecc., ecc.>>.

113 F. Filippi, op.cit., pp.61/2.

114 In Italia soggetti del genere non erano nuovi nel mondo del melodramma; ricordiamo qui ad esempio l'*Ivanhoe* di Giovanni Pacini (Teatro della Pergola, Firenze 1833) con libretto di G. Rossi e la *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani (Teatro Alfieri, Firenze 1836; l'opera fu data alla Scala di Milano il 9 gennaio 1837), con libretto di S. Cammarano.

115 Filippi scrive in merito: <<...abbiamo veduto che fino dalla prima età Fumagalli si sentiva inclinato alla composizione lirica ed instrumentale, da che lo distolse il singolare e precoce talento del suonare: oltre l'Album vocale che contiene cantilene semplici e soavi, molte delle sue composizioni per pianoforte in cui v'hanno slanci di fantasia, idee originali, stile fantastico e drammaticamente ispirato, provano le sue felicissime disposizioni in quel genere più sublime. Non abbandonò mai il pensiero di scrivere un'opera in musica, e morì pur troppo quando gli venne il destro di attuarlo...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 28 giugno 1857, p.203).

116 Quando ad esempio il *Macbeth* di Verdi fu dato a Firenze, vennero pubblicati articoli polemici contro l'opera. Sul <<Raccoglitore>> del 3 aprile 1847 si legge per esempio: <<E' ormai tempo che anche il Melodramma prenda le impressioni e il carattere della poesia civile, e

cacci in bando ogni straniera intrusione, o tutti almeno quelli argomenti e quelle forme, che non sentono del ragionevole nè si confanno alla nostra morale>>; similmente Antonio Calvi scriveva su <<Il Ricoglitore fiorentino>> del 20 marzo 1847: <<Ed io sarei quasi inclinato a dire (...) che gl'ingegni italiani, nati sotto un più caldo sole ed in più splendido cielo, non hanno, dirò così, sopra la lor tavolozza colori adatti per dipingerci le cose soprannaturali, in quella guisa che sanno farlo i settentrionali>> (M. De Angelis, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Vallecchi, Firenze 1978, p.188, p.62).

117 Si veda in merito: H. Raynor, *Storia sociale della musica*, Il Saggiatore, Milano 1990, p.464.

118 Il passo è stato tratto dalla lettera a Tito Ricordi del 13 luglio 1854, spedita a Milano da Parigi.

119 A. Maccapani, op.cit., p.59.

120 F. Filippi, op.cit., p.62.

121 F. Filippi, op.cit., p.64.

122 Vedi: AA.VV., *The Book of the Piano*, Dominic Gill, Oxford 1981, p.81. <<Paganini dei pianisti>> era un giudizio che comprendeva sia l'apprezzamento di una tecnica straordinaria, che l'elogio delle qualità interpretative e di quei <<suoni espressivi>> di cui parlavano spesso i giornali (si veda anche: F. Tomicich, op.cit., p.96).

123 La lettera fu inviata da Parigi a Tito Ricordi il 17 aprile 1855.

124 F. Filippi, op.cit., p.72. Non abbiamo trovato la fonte originale dello scritto di Gautier. L'immagine del pianista virtuoso con dieci dita per mano doveva essere non infrequente, se di Liszt <<...lo scultore Dantan, invitato a ritrarlo, penserà di farne una statuetta con dieci dita per mano...>> (M. Bortolotto, *Liszt, o della coscienza romantica*, in: AA. VV., *Il pianoforte di Liszt e del suo tempo*, <<VIII Festival Pianistico Internazionale>>, Brescia e Bergamo, dal 3 maggio al 12 giugno 1971, p.41).

125 <<...cioè non affettava nè collo sguardo tenero o stravolto nè col dimenare convulso della testa o con qualunque siasi pantomima d'esser rapito fuori di sè nello sfrenato turbine delle note e negli ispirati deliri della fantasia>>, in F. Filippi, op.cit., p.73. Si legga anche la nota n.94 di questo stesso capitolo.

126 Questo articolo fu pubblicato in lingua originale sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> il 28 giugno 1857 (pp.202/3).

127 Idem, p.203.

128 Da quando tornò dalla Francia, Fumagalli suonò in Italia sempre con di un pianoforte Erard: <<Sabato scorso ho fatto imballare il mio Piano offertomi da Erard per i miei concerti. Non arriverà a Milano avanti il 4 novembre>>, scrive lui stesso da Parigi a Tito Ricordi l'8 ottobre 1855. Sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 7

ottobre si leggeva in merito: <<...Ora vi darò una bella notizia che a' primi di novembre voi pure a Milano avrete la sorte di gustarlo, giacchè farà un giro in Italia. Vengo anzi assicurato che per tale occasione la casa Erard ha fatto mettere tutta la sua truppa d'ouvriers in movimento per ultimare un nuovo *piano-monstre* dedicato a Fumagalli per il suo giro...>> (A. Maccapani, op.cit., p.63).

129 Già il 23 novembre Adolfo si era esibito a Milano con i tre fratelli (<<Gazzetta Musicale di Milano>> del 2 dicembre 1855).

130 A. Maccapani, op.cit., p.65.

131 <<Fumagalli eseguisce con forza ferrea e senza stento, senza uno sgorbio, accentando mirabilmente il canto, e sovrapponendovi accompagnamenti, arpeggi, passi di ottave velocissimi, salti che sarebbero mortali se fossero per le gambe, scale rapidissime...>>: questo ancora un giudizio della <<Gazzetta Musicale di Milano>> (27 gennaio 1856, p.30). In merito alla sua grandezza esecutiva F. Tomicich dice <<forte, ardito, difficile>> il suono che Fumagalli <<...vibra, per così dire, dalla potente sua mano>> (F. Tomicich, op.cit., p.102).

Fumagalli era anche elogiato come autore: <<Sta volta non ci accuseranno di boria nazionale se giudichiamo il Fumagalli siccome esecutore meraviglioso, compositore distinto: artista che non teme il confronto delle più famose celebrità d'oltremonte; per fortuna ei ci viene di là, con una riputazione bella e fatta, cresimato dalla critica più severa, vincitore delle invidie di quello stuolo di pianisti che brulica in Parigi. (...) Il nostro pianista dagli altri si distingue, perchè si è formato uno stile a sè, originale (...) Come compositore, il Fumagalli ha squisito buon gusto, conoscenza dell'effetto, e sapiente condotta del pensiero; i suoi temi piacciono al pubblico per la chiarezza delle idee, per l'eleganza delle variazioni, per i contrasti delle sonorità, agl'intelligenti per una estesa conoscenza dell'armonia, per la novità delle modulazioni, per la originalità dello stile, il quale però nelle composizioni a tema non può farsi palese, dovendosi sottomettere al pensiero altrui. Nel genere intimo ed originale, l'impronta del suo stile si rileva ancor più decisa, tanto più che sono omessi tutti quei giochi di sonorità e di bravura, che meravigliano e sono indispensabili in concerto...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 27 gennaio 1856, p.30).

132 Si legge nella lettera a Ricordi del 24 gennaio 1855: <<Lunedì scorso ho dato il mio primo Concerto a Padova; concorso affollato, esito felicissimo. Ho dovuto ripetere il Carnevale di Venezia (...) Domani venerdì dò qui a Venezia il mio secondo Concerto. Dopodomani sabato secondo Concerto a Padova. Domenica mattinata musicale nella società di Santa Cecilia in Padova, Lunedì terzo Concerto a Padova. Mercoledì terzo concerto a Venezia. Facilmente sabato 2 febbraio darò una serata a Verona, e domenica 3 febbraio è già annunziato un concerto ad Udine. La società Apollinea di Venezia m'ha invitato pure per un Concerto che

avrà luogo il secondo lunedì di Quaresima. Io non posso lagnarmi de' miei affari generali i quali vanno a gonfie vele. Quel povero mio Piano non ha mai viaggiato tanto !!>>.

133 F. Filippi, op.cit. p.67.

134 Per quanto riguarda le cause della sua morte <<...all'epoca si parlò addirittura di avvelenamento. Al riguardo va citata una testimonianza della sorella Marina, la quale rivelò che il fratello era già sfuggito a Parigi a un'altro avvelenamento. Purtroppo la mancanza di documenti non permette di ricostruire la verità sulla morte di questo pianista>>. Questo si legge in: L. Gorla, A. Tresoldi, *Adolfo Fumagalli celebre musicista*, Grafica Fumagalli, Inzago 1987, p.11. Sulla epigrafe della tomba vennero scritti i seguenti versi di G. Barsottini: <<L'angelo della musica veglia le ceneri/ di Adolfo Fumagalli/ che per forte ingegno e cuor palpitante/ primo pianista in Italia/ colle inaudite celesti armonie/ colla magia della mano maestra/ empì di alto stupore la Francia/ levò a grande amoroso entusiasmo/ le città della sua Lombardia/ e mentre nella meravigliata Firenze/ mietea nuove palme e corone/ nelle ebbrezza della giovine gloria/ nei cari affetti di marito e di padre/ il tre maggio 1856 di soli 28 anni/ mancava per morte a tante speranze.

135 La lettera di Liszt apparve sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> il 21 settembre 1856 (p.302). L'originale della lettera scritta da Weimar il 29 luglio 1856 è andato purtroppo perduto.

136 La lettera, con data 28 luglio 1856, fu pubblicata sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 21 settembre 1856 (p.302): come per la lettera di Liszt, è andato perso l'originale.

137 Nel concerto del 13 dicembre 1857 venne eseguita la *Introduzione e quartettino per pianoforte estratto dalla grande fantasia di concerto sui Puritani* op.28bis.

138 Quando eseguì di Adolfo la *Danse des Silphes* op.83. Ancora nel maggio di quell'anno suonò al Teatro Nicolini di Firenze la *Serenata Spagnuola*, *La Buena Ventura* e la *Fantasia sul Profeta* (rispettivamente op.44, 87, 43).

139 Il 24 ottobre 1862 Luca Fumagalli eseguì alcune composizioni del fratello a Bologna, nelle sale della Principessa Hercolani.

140 G. Roncaglia, *Gli Andreoli di Mirandola*, Società Tipografica Modenese, Modena 1933, p.10. La presenza della musica di Fumagalli nella famiglia Andreoli è spiegata dal fatto che i più celebri pianisti e compositori che vi uscirono, Guglielmo (1835 - 1860) e Carlo (1840 - 1908), furono entrambi allievi di Angeleri. Ebbero dunque lo stesso insegnante di Fumagalli, e Guglielmo lo conobbe personalmente. Ad Angeleri, con cui rimase in ottimi rapporti, Fumagalli dedicò la sua *Gran fantasia di concerto* op.1 e *Un Carnaval de plus* op.95, mentre a Guglielmo Andreoli dedicò lo <<studio da concerto>> sopra la *Lucia di Lammermoor* op.99.

141 C. Sartori, *L'avventura del Violino. L'Italia musicale dell'800 nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, ERI, Torino 1978, p.52. A. Kraus nel breve saggio *Il Pianoforte, i suoi cultori e la sua missione* (Tipografia della Gazzetta D'Italia, Firenze 1872) diede per altro una curiosissima definizione di Fumagalli, confrontandolo al pittore cinquecentesco Pierino del Vaga (<<Thalberg è chiaro e limpido come Claudio di Lorena; Liszt rassomiglia a Rubens, accoppiato a Lorenzo Monaco; Adolfo Fumagalli nè è il Pierino del Vaga...>>, p.21). Kraus molto probabilmente pensò ad un parallelo tra l'imitazione di Michelangelo da parte di Pierino del Vaga e quella di Liszt da parte di Fumagalli.

142 C. Sartori, op.cit., pp.100/101.

143 C. Sartori, op.cit., p.132.

144 F. Filippi, <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 30 agosto 1866. Ancora nel settembre del 1875 sappiamo che la pianista Gallone eseguì nel salone della Prefettura di Bergamo la *Fantasia sul Profeta* op.43 (A. Maccapani, op.cit., p.95 e p.101).

145 Si tratta di tre concerti dati dalla Weiss a Trieste, la sua città natale, il 28/3/1859, il 27 e il 28/5/1861.

146 P. Rattalino, *Il pianoforte di F. Busoni*, <<Accademia Musicale Chigiana>>, vol. XXXV, Nuova Serie n.15, Firenze 1982, p.242.

147 Vedi ancora P. Rattalino, art. cit., p.247. Interessante anche il parere di Sergio Sablich nella sua monografia su Busoni (*Busoni*, EDT, Torino 1982, p.91), dove si legge: <<Busoni fu solito, fin dalle prime tournées, suonare le musiche dei compositori più affermati del paese che lo ospitava. Per esempio, durante le tournées in Italia del 1882-83, si accostò alla musica di Adolfo Fumagalli (di cui a Empoli nel 1882 suonò l'allora famosa trascrizione del Carnevale di Venezia) e di Stefano Golinelli>>.

148 L'ultimo dato che ho trovato in merito a pubbliche esecuzioni di musica di Fumagalli riguarda il recital del pianista triestino L. Breitner al Teatro Comunale di Bologna del 3 aprile 1871, quando eseguì la *Fantasia sul Profeta di Meyerbeer*.

149 Non a caso Schumann nel 1843 scriveva: <<Da un pò di tempo il pubblico comincia a far capire la sua noia per i virtuosi. Che i virtuosi stessi sentano ciò sembra provarlo la loro voglia, nata recentemente, di emigrare verso l'America, e tanti loro nemici covano il segreto desiderio che essi se ne rimangano, per carità, laggiù per sempre. Perchè, tutto ben considerato, il loro nuovo virtuosismo ha contribuito ben poco al bene dell'arte>> (L. Ronga, a cura di, *R. Schumann, La musica romantica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1946, p.196).

150 P. Rattalino, *Piano Recital*, Flavio Pagano Editore, Napoli 1992, p.38.

151 P. Rattalino, *Piano Recital*, op.cit., p.38. D. Hildebrandt scrive in merito: <<Rubinstein nel 1885/6

chiude la sua carriera di virtuoso con una serie di "concerti storici". Quest'idea di fare una rassegna sull'intero sviluppo della musica per pianoforte nasceva dallo storicismo del secolo XIX, che tendeva a valorizzare l'intero patrimonio artistico e culturale del passato>> (*Il Romanzo del pianoforte*, op.cit., p.292).

CAPITOLO II: LA SOCIETA' E IL PIANOFORTE  
NELL'OTTOCENTO:

In questo capitolo vogliamo dare un quadro dell'ambiente in cui Fumagalli si trovò ad operare, un ambiente che gravitava attorno al nuovo protagonista della vita musicale ottocentesca, il pianoforte. Esso fu il nuovo strumento alla moda e insieme, come lo definì A. Einstein, <<lo strumento principe dell'epoca romantica>><sup>1</sup>.

Se l'Ottocento fu <<...il periodo dei grandi virtuosi di pianoforte>> e <<...il periodo della "scoperta" del pianoforte in tutte le sue possibilità intimistiche ed esibizionistiche>>, fu anche il periodo in cui il pianoforte divenne un fatto di costume ricco di complesse implicazioni sociali ed economiche. Dagli anni Trenta dell'Ottocento, infatti, si muoveva intorno al mondo del pianoforte tutta una serie di grandi interessi economici che coinvolgevano dai costruttori di pianoforti agli editori musicali, dai compositori ai concertisti e ai dilettanti.

Come sottolinea M. Weber, <<...già all'inizio del secolo XIX il pianoforte era divenuto un regolare oggetto di commercio, e veniva prodotto in grandi quantità. La

sfrenata lotta di concorrenza delle fabbriche e dei virtuosi con i mezzi specificamente moderni della stampa, le mostre, e infine la creazione di proprie sale da concerto da parte delle fabbriche di strumenti, hanno aperto la strada a quella perfezione tecnica dello strumento, che soltanto poteva soddisfare le sempre crescenti esigenze tecniche dei compositori>><sup>2</sup>.

Se il pianoforte fu <<...l'unico strumento musicale ad inserirsi nel processo di rivoluzione industriale dell'Europa ottocentesca>><sup>3</sup>, dal punto di vista sociale è lecito affermare che esso divenne l'oggetto-simbolo dell'età borghese, il simbolo del successo e della sensibilità della classe sociale in ascesa<sup>4</sup>. Un quadro di costume è stato delineato in modo esemplare da Beniamino dal Fabbro, che scriveva nel 1951: <<Glorificato dal romanticismo e da Liszt, il pianoforte si lascia indietro, avviliti, tutti gli altri strumenti, si erge sempre più lucido e maestoso sulla pedana concertistica, e si tramuta davvero in un feticcio del secolo>> (anche le successive sottolineature sono nostre)<sup>5</sup>.

Sin dagli anni Trenta dell'Ottocento il pianoforte era <<...giunto al culmine della sua voga mondana e popolare>><sup>6</sup> ed era anche entrato prepotentemente nella vita privata, con i concerti salottieri e l'enorme voga assunta dalle lezioni private, soprattutto femminili<sup>7</sup>. La lezione di pianoforte non fu solo prerogativa dei nobili e ricchi borghesi, ma anche degli strati della media e piccola borghesia. Sappiamo infatti che a metà Ottocento molti

commercianti e piccoli artigiani mandarono le figlie a lezione di pianoforte: nella nuova veste di <<strumento casalingo>> il pianoforte nell'Ottocento fu infatti amato e suonato più dalle donne che dagli uomini<sup>8</sup>.

Questo fu solo uno dei tanti e rilevanti mutamenti sociali e culturali cui si assiste nella prima metà del secolo, quando, come scrive Rattalino, il pianoforte <<...diventa lo strumento della borghesia, così come quel particolare tipo di concerto che si chiama recital, di cui il pianoforte è il protagonista massimo, è l'istituzione partecipativa che la borghesia si crea per godere della musica strumentale>><sup>9</sup>.

Anche se il pianoforte era uno strumento relativamente giovane, i continui perfezionamenti che vi si apportavano sin dalla fine del Settecento, e soprattutto gli sviluppi nel timbro, nella sonorità e ampiezza della tastiera attuati dai primi decenni dell'Ottocento, giustificarono il grande entusiasmo di musicisti e pubblico per questo strumento<sup>10</sup>.

Interessante in merito citare il parere di un compositore, quello che Schumann scrive nel 1839: <<La musica per pianoforte forma un'importante sezione nella storia moderna della musica; in essa si è mostrata per la prima volta l'aurora d'un nuovo genio musicale. I più importanti ingegni del presente sono pianisti; l'osservazione che si è fatta anche in epoche più antiche. Bach ed Haendel, Mozart e Beethoven s'educarono al pianoforte e, similmente agli scultori che da principio

modellano le loro statue in piccolo ed in materia più morbida, fecero spesso al pianoforte dei bozzetti di ciò che poi elaborarono in grande colla massa orchestrale. Lo strumento poi si è perfezionato ad un alto grado. Con il progresso della tecnica pianistica, e per il più ardito slancio che la composizione prese con Beethoven, lo strumento crebbe di diffusione e d'importanza...>><sup>11</sup>.

Il pianoforte ottocentesco, <<...specialmente dopo le ultime invenzioni di Erard e compagni (telaio più robusto, meccanica più pronta, suono più potente, etc.) si avviava a diventare lo strumento principe del virtuosismo ottocentesco, che costituiva per esso un terreno ancor vergine da esplorare>><sup>12</sup>.

La inedita potenza di suono del nuovo pianoforte da concerto lo rendeva adatto ai teatri e alle più grandi sale concertistiche, mentre la maggior durata sonora dava l'illusione che potesse davvero cantare come una voce. <<Le qualità che devono distinguersi in un Pianoforte sono>>, scriveva ad esempio C. Ponsicchi nel 1876, <<la sonorità, l'espansione della voce, la durata delle oscillazioni, in una parola, che canti>><sup>13</sup>: similmente L. Guichard scrive che nel primo Ottocento <<...le piano devient capable de chanter, d'exprimer le sentiment ou l'émotion précisément à l'heure où des artistes passionnés...>><sup>14</sup>. Frasi simili si trovano in quasi tutti gli scritti sul pianoforte sin dal primo Ottocento; ancora nel 1891 il critico E. Pirani elogiava il metodo didattico del pianista e compositore Stefano Golinelli con queste parole: <<Ciò che egli

coltivava nei suoi allievi era la perfezione del *tocco*, che per lui non era mai abbastanza soave: il *canto*, che per lui non era mai abbastanza espressivo, ispirato. Egli voleva rendere il pianoforte degno rivale della voce umana e degli strumenti ad arco>><sup>15</sup>.

L'esempio più eloquente di questo ideale di pianoforte "cantante" è rappresentato dalla *Art du chant appliqué au Piano* di S. Thalberg, una raccolta di ventiquattro trascrizioni per pianoforte di musica vocale, sia da camera che teatrale. Vi si legge in merito: <<Siccome il pianoforte non può, *razionalmente* parlando, riprodurre la bell'arte del canto in quello che essa offre di più perfetto, cioè non ha la facoltà di prolungare i suoni, così fa d'uopo colla destrezza e coll'arte distruggere questa imperfezione, ottenendo di produrre non solo l'illusione dei suoni sostenuti e prolungati ma anche quella dei suoni rinforzati.>><sup>16</sup>.

Per Thalberg, a detta di V. Vitale, <<...si tratta, in succinto, d'insegnare a riprodurre sul pianoforte, usando scaltrezze tecniche e timbriche, accorgimenti sonori e adeguate diteggiature, il respiro, l'espressione, il calore della voce umana>><sup>17</sup>. A rendere l'illusione del canto veniva utilizzato sin dal primo Ottocento lo stile *legato*, predominante nei movimenti lenti ed espressivi<sup>18</sup>, sostenuto dal *pedale* di risonanza<sup>19</sup>.

Alle nuove qualità di suono e di timbro del pianoforte ottocentesco si aggiungeva inoltre un considerevole <<...aumento dell'estensione - dalle cinque ottave del 1780

alle sei del 1815 circa, alle sei e mezza del 1820 circa, alle sette del 1830 circa>> che <<...faceva raggiungere al pianoforte lo spettro sonoro completo dell'orchestra, mentre il perfezionamento della meccanica, il cui funzionamento veniva reso sempre più sicuro ed agevole, incoraggiava lo sviluppo del virtuosismo e favoriva il concertismo>><sup>20</sup>.

Un'altra novità dell'Ottocento fu la collaborazione di molti celebri virtuosi della tastiera con i più noti costruttori di pianoforti, soprattutto a Parigi. Utile al riguardo la testimonianza di Marmontel, che scrive: <<E' nello stesso ordine di idee, di ricerche per raggiungere il meglio, che noi abbiamo veduto in Francia, dopo Clementi e Cramer in Inghilterra, dei grandi artisti come Herz, Pleyel, Kalkbrenner, interessarsi direttamente alla fabbricazione; ed anche dei grandi virtuosi come Liszt, Chopin, Thalberg ecc., segnalare i miglioramenti desiderabili, gli scogli da evitare, la qualità del suono da acquistare o da modificare secondo il sentimento intimo di essi maestri amici; i di cui preziosi consigli, l'influenza discreta, ma sensibile, aiutavano potentemente i costruttori>><sup>21</sup>. Questa attività comune che vedeva i grandi pianisti segnalare <<...ai fabbricanti i difetti del meccanismo, la maggiore o minore docilità della tastiera, i rapporti immediati del tasto e della risuonanza, la qualità del suono, la sua natura cantante, omogenea, ecc.>><sup>22</sup>, fu certamente uno dei fattori determinanti perché il pianoforte in pochi decenni divenisse uno strumento tra i

più perfetti, e il più amato dal pubblico, pur essendo uno strumento assai giovane<sup>23</sup>.

Quello che scrive Liszt nel 1837 sul pianoforte è davvero illuminante: <<...ai miei occhi, nella gerarchia degli strumenti esso occupa il primo posto; è il più colto e il più popolare di tutti, e questa importanza e la popolarità di cui gode la deve in parte alla potenza armonica che possiede in esclusiva e che gli conferisce il potere di riassumere e concentrare l'arte intera. Nello spazio di sette ottave esso abbraccia l'estensione d'una orchestra; le dieci dita d'un sol uomo bastano a rendere le armonie prodotte dal concorso di più di cento strumenti concertanti. Attraverso la sua mediazione si diffondono opere che la difficoltà di mettere insieme un'orchestra lascerebbe ignorate o poco conosciute (...). Grazie ai progressi già compiuti e a quelli che il lavoro assiduo dei pianisti raggiunge ogni giorno, il pianoforte accresce sempre di più la sua potenza assimilatrice. Possiamo fare arpeggi come l'arpa, note prolungate come gli strumenti a fiato, passaggi staccati e mille altri effetti che fino a ieri sembravano prerogativa speciale di tale o talaltro strumento>><sup>24</sup>.

Queste possibilità diremmo "orchestrali" furono quelle che dall'Ottocento contribuirono a fare del pianoforte lo strumento primario di lavoro sia dei compositori di musica strumentale che di musica operistica, visto che vi potevano trovare, come scrive Berlioz, <<una piccola orchestra completa>><sup>25</sup>. La capacità assimilatrice del pianoforte si

rivelò in modo palese nella enorme massa di riduzioni e trascrizioni per pianoforte che fu prodotta lungo tutto il corso dell'Ottocento: <<...la sempre crescente popolarità dello strumento lo aveva reso padrone di tutto lo scibile musicale>>, scrive al riguardo R. Risaliti, <<...attraverso un rapido processo di appropriazione di tutti i linguaggi, di tutti gli organici vocali e strumentali. Dal pianoforte ormai si voleva tutto, dal semplice canto alle più complesse descrizioni onomatopoeiche fino alla riproduzione delle più grandi e spesse partiture sinfoniche e operistiche>><sup>26</sup>. Alle trascrizioni e alle riduzioni per pianoforte accennava anche Liszt: <<...siamo già riusciti a ottenere degli effetti sinfonici soddisfacenti, che i nostri predecessori non potevano neanche immaginare>><sup>27</sup>.

Parallelamente a queste felici convinzioni basate sui reali sviluppi tecnici dello strumento, divenne concreta la possibilità, compositivamente parlando, di "orchestrare" la tastiera: a questa possibilità, i cui frutti si trovano già nei capolavori pianistici di Mendelssohn, Schumann, Chopin e Liszt, contribuì in modo primario il perfezionamento del pedale di risonanza, che era in grado di prolungare i suoni assai più che in passato, e la maggiore potenza e durata sonora dei nuovi strumenti<sup>28</sup>.

Le nuove possibilità del pianoforte furono uno stimolo perentorio alla sperimentazione compositiva per la nuova generazione dei musicisti nati all'inizio del secolo che, si può dire, si formarono su questo strumento<sup>29</sup>; a loro volta, le innovazioni della tecnica pianistica furono uno

stimolo per i costruttori di pianoforti a fabbricare esemplari sempre più perfetti, che venivano spesso collaudati da celebri concertisti nelle stesse fabbriche parigine di Sax, Pleyel, Herz e Erard.

Altrettanto rapidi furono i mutamenti nel mondo del concerto pubblico: se infatti Mozart e i suoi contemporanei <<...suonavano ancora con il pianoforte perpendicolare rispetto alla sala, e quindi volgendo le spalle al pubblico>>, scrive Rattalino, <<...Dussek adottò per primo la posizione trasversale del pianoforte, con il pianista di profilo, e quindi la possibilità per il pubblico di seguire il movimento delle mani>>, mentre <<il coperchio alzato fungeva da riflettore acustico e trasmetteva il suono direttamente verso il pubblico>><sup>30</sup>.

Ora il pubblico poteva vedere di profilo l'esecutore, i salti e gli incroci delle sue mani: se la posizione di profilo inaugurata da Dussek fu di certo determinante per la nuova <<spettacolarità>> che assunse il recital pianistico, il virtuoso ottocentesco era portato ad accentuare la mimica e la gestualità<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda la posizione del pianista accanto al suo strumento, altrettanto determinante fu il nuovo uso della <<...cosiddetta lira - supporto per due o più pedali sotto il centro della tastiera - >>, che <<permise l'adozione di quella posizione dell'esecutore che poi è rimasta inalterata: la distanza del corpo dallo strumento è determinata dalla lunghezza delle braccia e delle gambe,

con le punte dei piedi che raggiungono agevolmente i pedali>><sup>32</sup>.

Non si possono poi dimenticare i considerevoli perfezionamenti della meccanica del pianoforte apportati nelle migliori fabbriche europee, principalmente parigine.

Si deve innanzitutto ricordare l'importantissimo brevetto del costruttore Sebastien Erard, il cosiddetto <<doppio scappamento>>, del 1821. Fu questa scoperta tecnica che provocò un decisivo salto di qualità nella meccanica del pianoforte da concerto: <<...il sistema di leve, più resistente al tocco ma molto più graduato nel movimento, permette di dominare meglio la velocità da imprimere al martello, ed è possibile ottenere una nuova percussione senza lasciar tornare interamente il tasto in posizione di riposo>><sup>33</sup>. Il <<doppio scappamento>> permetteva una rapidissima esecuzione delle note ribattute, prima impossibile, e agevolava anche <<...i tratti di agilità in spazi ristretti, dai trilli ai tremoli alle figurazioni su frammenti di scale o di terze sciolte ecc.>><sup>34</sup>, consentendo un alto controllo della discesa del tasto, "alleggerendo" il peso della tastiera<sup>35</sup>.

Il pianoforte dell'epoca di Chopin, Liszt e Schumann si avviava anche a superare le forti disomogeneità timbriche, che erano ancora evidentissime nello strumento su cui lavorarono compositori come Beethoven e Schubert. Nei nuovi strumenti si ravvisava anche un notevole arricchimento sonoro nella tessitura acuta, precedentemente assai debole: essa, come vedremo, fu molto amata dai virtuosi della prima

metà del secolo, che vi ricavarono nuovi "effetti" da *carillon*.

Analogamente Paganini alla fine del Settecento era stato stimolato nelle sue ricerche tecnico-sonore da un violino che aveva ormai raggiunto la sua perfezione costruttiva. Il violino infatti, alla cui letteratura virtuosistica il pianoforte romantico si rifece spesso (in particolare alla scrittura paganiniana), aveva allora assunto il suo aspetto definitivo, con l'archetto concavo, con rinforzi interni ed esterni, ottenendo maggior padronanza ed uniformità di suono (aspetti determinanti anche per il pianoforte degli anni Trenta).

Così come solo con l'arco concavo e col raddoppio del numero di crini divenne possibile e pensabile "l'arcata" e il "colpo d'arco" moderni (si pensi agli staccati paganiniani in <<gettato>>, <<picchettato>> e soprattutto <<balzato>>)<sup>36</sup>, anche nel campo pianistico divenne possibile pensare un gran numero d'effetti nuovi, di potenza, timbro e velocità<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda le altre innovazioni tecnologiche apportate al pianoforte, sappiamo che <<...nel 1825 Alpheus Babcock aveva brevettato il telaio metallico, fuso in un solo blocco>>, e che <<...tra il 1820 e il 1830 si era generalizzata l'adozione di barre metalliche di tensione e di placche metalliche>><sup>38</sup>; A. Baines scrive in merito: <<...dal 1800 in poi lo sviluppo del pianoforte si incentrò sull'aumento della tensione delle corde e sulla progettazione di intelaiature che fossero in grado di

sopportare i carichi più pesanti senza cedere. Dal 1800 la tensione che grava sulla tavola armonica di un pianoforte a coda è aumentata da cinquanta a cinquecento chili circa e la tensione delle corde è stata triplicata>><sup>39</sup>.

Tutti questi fattori portavano a un notevole potenziamento del volume sonoro, di modo che il pianoforte risultò dagli anni Trenta dell'Ottocento lo strumento solista più adatto alle grandi sale da concerto, e apparve evidente dagli anni Quaranta che esso poteva anche reggere un intero concerto senza la collaborazione dell'orchestra, di altri strumentisti o cantanti. Dagli anni Trenta il pianoforte fu lo strumento solista maggiormente presente nelle sale concertistiche, nei teatri e nei salotti di tutta Europa.

Un altro fattore di rilievo, perché modificò il suono stesso dei pianoforti dell'Ottocento (e lo differenziò nettamente da quello degli strumenti settecenteschi), fu la nuova copertura del martelletto per la quale alla pelle viene sostituito il feltro: l'idea venne per la prima volta in mente al costruttore Henry Pape, che la brevettò nel 1826<sup>40</sup>.

Il suono risultava così molto più caldo, e più concreta la possibilità che la percussione del martelletto sulla corda potesse creare, oltre a varianti dinamiche, delle varianti timbriche. Per ottenere queste ultime l'esecutore doveva toccare o "prendere" il tasto in modi molto diversi, così da far entrare il martelletto in contatto colla corda con porzioni più o meno ampie della sua superficie, e in

tal modo <<impedendo la formazione di un numero maggiore o minore di armoniche>><sup>41</sup>.

Per fare due esempi estremi: percuotendo il tasto con la punta del dito si otteneva un suono più chiaro e di minor durata (il martelletto entrava in contatto con la corda con una piccolissima porzione della sua superficie) mentre, al contrario, suonando dolcemente col dito allungato, col polpastrello, la porzione di contatto risultava un poco più ampia, e il suono più corposo e di maggior durata (ottenendo un effetto vicino alla <<messa di voce>>).

Queste nuove possibilità sonore furono sfruttate nella pratica esecutiva dalla generazione dei Thalberg, Moscheles e Liszt, anche se fu quest'ultimo a trarne forse i frutti maggiori. Infatti, a detta di Rattalino, <<...Liszt doveva essersi accorto che ad attaccare il tasto con le leve del sistema dito-mano-braccio disposte e mosse in modi diversi, si poteva ottenere dal pianoforte del 1830 una inimmaginabile varietà di timbri e sfruttava questa sua scoperta per impostare un virtuosismo non più meccanico, ma timbrico>><sup>42</sup>. In Liszt esecutore, insomma, <<...il continuo muoversi del corpo si origina da attacchi del tasto differenziati e dall'uso di diverse posizioni del polso e dell'avambraccio: tutte cose sconosciute alla tecnica antica>><sup>43</sup>.

Nell'Ottocento il pianoforte risultava quindi nella tecnica e sonorità tanto superiore a quello settecentesco da poter essere considerato uno strumento del tutto diverso, uno strumento nuovo, come nuova era la figura del

pianista di professione, che viveva dei suoi concerti, delle lezioni private e della pubblicazione delle sue composizioni.

Fumagalli fu uno di questi pianisti-compositori: visse dei suoi concerti e della vendita delle sue opere in Italia, Francia e Belgio, quando attorno alle nuove sale da concerto giravano grandi somme di denaro, mentre il mercato editoriale assumeva un respiro europeo e la critica musicale avanzava i suoi primi passi anche in Italia. E' alla luce di questo complesso quadro generale che ora ci accingeremo a parlare dell'Italia pianistica del primo Ottocento, l'ambiente in cui si formò e visse fino ai vent'anni il nostro compositore.

#### NOTE:

<sup>1</sup> A. Einstein, *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1962, p.281.

<sup>2</sup> Max Weber, *La Fortuna storica del pianoforte e le sue motivazioni sociali* (1921), in: A. Serravezza (a cura di), *Sociologia della Musica*, EDT, Torino 1980, p.220.

<sup>3</sup> S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Forni Editore, Bologna 1972, p.291.

<sup>4</sup> Si veda in particolare L. Plantinga, *The Piano and the Nineteenth Century*, in: *Nineteenth-Century piano music*, Edited by R. Lary Todd, Schimer Books, New York-Toronto 1990, dove si legge: <<music was moven into a very fabric of social interaction; it was part of the system of signs by witch people communicated with each other. And for the entire century this occurred around that familiar fixed

object, symbol of both success and sensibility: the piano>> (p.3). Anche le successive sottolineature sono nostre.

<sup>5</sup> B. Dal Fabbro, *Il crepuscolo del pianoforte*, Einaudi, Torino 1951, p.82. Pinzauti scrive in merito: <<Le testimonianze dell'infatuazione ottocentesca per il pianoforte sono innumerevoli: le troviamo nelle gazzette, nei ricordi letterari, nelle polemiche musicali, nelle reclami di sempre nuovi metodi atti a facilitare l'apprendimento dello strumento, che ogni famiglia borghese vuol vedere nel suo salotto>> (L. Pinzauti, *Gli arnesi della musica*, Vallecchi Editore, Firenze 1965, p.211).

<sup>6</sup> S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, op.cit., p.90.

<sup>7</sup> Vedi: H. Raynor, *Storia Sociale della Musica*, Il Saggiatore, Milano 1990, p.500, dove si legge: <<le ragazze imparavano a suonarlo come se fosse un dovere sociale>>.

<sup>8</sup> Si legga in proposito: D. Hildebrandt, *Il romanzo del pianoforte*, Sugarco Edizioni 1985, pp.234/5.

<sup>9</sup> P. Rattalino, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.141.

<sup>10</sup> Francesco Tomicich scriveva ad esempio in merito: <<Il pianoforte è l'istrumento di predilezione della società moderna, e non havvene altro il di cui uso sia così generalizzato in Europa>> (F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.44).

<sup>11</sup> M. Kreisig (a cura di), *R. Schumann, Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker*, Breitkopf u. Hartel, Lipsia 1974, p.143 (trad. it.: L. Ronga, *R. Schumann, La musica romantica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1946, p.133).

<sup>12</sup> R. Risaliti, *Paganini e la scrittura pianistica trascendentale dei romantici*, in: AA.VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S.p.A., Comune di Genova, Genova 1984, p.70.

<sup>13</sup> C. Ponsicchi, *Il pianoforte, sua origine e sviluppo*, G.Guidi Editore, Firenze 1876, pp.70/1. Anche Plantinga scrive in merito: <<This percussion instrument apparently was not ssen as seriously deficient in melodic capabilities: with a little coaxing, it was though (even before Thalberg), the piano could fairly "sing">> (L. Plantinga, op.cit., p.12). E Confalonieri conferma l'assunto di Plantinga, scrivendo: <<La nuova possibilità di "cavare" il suono dai tasti, ossia di poterlo "cantare" come si canta con la voce e con l'arco, trasfigura per intiero la natura espressiva degli "abbellimenti"...>> (G. Confalonieri, *Storia della musica*, Edizioni Accademia, 1975, p.538).

<sup>14</sup> L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955, p.70.

<sup>15</sup> E. Pirani, *Stefano Golinelli*, <<Gazzetta Musicale di Milano>>, n.2, Ricordi, Milano 1891, p.453.

16 La prima traduzione in italiano risale al 1855 (venne pubblicata a Milano). La citazione è presa da: F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Torino 1864, p.57. Interessante l'annotazione conclusiva di Thalberg: <<Nel por fine a queste generali osservazioni, il miglior consiglio che possiamo dare alle persone che si occupano seriamente del pianoforte, è d'imparare, di studiare e di commentare la bell'arte del canto. A tale scopo, non si dovrà mai trascurare l'occasione di sentire i grandi artisti, qualunque sia il loro strumento, e principalmente i grandi cantanti. Egli è appunto nell'esordire e nella prima fase del proprio ingegno che bisogna saper circondarsi di buoni modelli. Se, pei giovani artisti, una nostra confessione valer può d'incoraggiamento, diremo loro che noi medesimi abbiamo studiato il canto per cinque anni sotto la direzione d'uno dei più celebri professori della scuola d'Italia>> (p.59). Un'affermazione simile, molto precedente, appartiene a C. P. E. Bach, che scrive nel 1753: <<...Tutto il modo di suonare sarà notevolmente agevolato e semplificato se nel contempo si avrà l'occasione di imparare l'arte del canto e di ascoltare attentamente buoni cantanti...>> (G. Gentili Verona, a cura di, *C. P. E. Bach, Saggio di Metodo per la Tastiera*, Edizioni Curci, Milano 1987 - 5<sup>a</sup> ed. - p.28).

17 V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983, p.27.

18 Czerny scriveva in merito: <<Il legato produce sul Piano-forte il canto e l'armonia legata: perciò l'esecutore procurerà, tenendo appuntino ogni suono tanto tempo finchè giugne il prossimo seguente, d'imitare per quanto è possibile l'effetto della voce umana, o d'uno strumento a fiato>> (C. Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule op.500*, Vienna 1839; la traduzione in italiano pubblicata a Milano attorno al 1840 viene citata da: P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.164).

19 F. Kalkbrenner scrive in merito che è bene <<...servirsi del gran pedale nei passi cantabili, e per le note sostenute>>. Infatti <<...il difetto maggior del Piano consiste nel non potervisi rafforzare i suoni così come negli altri strumenti; sì che, per ciò rimediare, convien valersi del gran pedale>> (il suo *Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains*, pubblicato a Parigi nel 1830, venne tradotto lo stesso anno a Milano e pubbl. da F. Lucca; la nostra citazione è presa da: P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, op.cit., p.122)

20 P. Rattalino, *Storia del Pianoforte*, op.cit., pp.87/8.

21 A. Marmontel, *Histoire du Piano et des ses origines, influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Parigi 1885 (trad it.: *Storia del Pianoforte*, L.F. Pallestrini e C., Milano 1904, pp.26/7).

22 Idem, p.28/9.

23 Scriveva in merito D. Hildebrandt (op.cit., p.108): <<Nessun'altra cosa mostra, più chiaramente di questa connessione fra teoria e prassi, fra esercizio e costruzione del pianoforte, come questo strumento sia il prodotto comune di molteplici parti interessate, campo di sperimentazione per cavillatori e virtuosi, meccanici e musicisti, commercianti e istruttori>>.

24 F. Liszt, *Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno Editrice, Roma 1979, pp.82/3. Interessante citare anche un giudizio riportato da Neuhaus: <<...Busoni parla dei meriti del pianoforte: della sua peculiare dinamica che va dall'estremo PIANISSIMO al potente FORTISSIMO; dell'immensa estensione sonora, che va dai suoni più bassi a quelli più alti; dell'omogeneità del timbro in tutti i registri; della sua capacità di imitare gli altri strumenti. La tromba può solo far la tromba, il flauto può suonare solo come un flauto, il violino può suonare solo come un violino, e così via; il pianoforte, invece, sotto le mani di un artista può rappresentare quasi ogni strumento. In conclusione, Busoni ricorda un mezzo di espressione assolutamente fantastico, appartenente solo al pianoforte: il pedale.

Per completare questa descrizione io dico spesso agli allievi: il pianoforte è il miglior attore fra gli strumenti, poichè può interpretare ruoli diversi. La sua sonorità è astratta in confronto ai suoni degli altri strumenti, la cui sensualità è molto più "concreta" ed espressiva, soprattutto in confronto alla voce umana, al corno, al trombone, al violino, al violoncello, e così via. Questa "astrattezza" e questo intellettualismo, se volete, costituiscono anche una sua incomparabile, alta qualità, una sua proprietà indiscutibile: il pianoforte è il più intellettuale di tutti gli strumenti e perciò abbraccia ampi orizzonti, sconfinati spazi musicali. Infatti vi si può eseguire non soltanto una quantità smisurata di musica, di indescrivibile bellezza, creata "personalmente per esso", ma vi si può eseguire tutto quanto è musica, dalla melodia di uno zuffolo pastorale alle gigantesche architetture sinfoniche e operistiche.

La descrizione del pianoforte (per la quale ho utilizzato la bellissima pagina di Busoni) era indispensabile per trarre alcune conclusioni relative alla sonorità pianistica. A proposito del pianoforte, che ho definito il miglior attore fra gli strumenti, nelle mie lezioni sono obbligato a ricordare continuamente l'orchestra, a richiamare le sonorità orchestrali; non posso fare altrimenti! Sebbene io sia pianista, l'orchestra mi si presenta come il *primo* strumento *solistico*; il pianoforte è il *secondo*, per rango e significato...>> (Genrich Nyegauz, *Ob iskusstvo fortep'yannoy igry*, VAAP Bolshaja Bronnoja, 6-a, 103104 Mosca 1982: trad. it. a cura di Annelise Alleva, H. Neuhaus, *L'arte del pianoforte*, Rusconi, Milano 1992, pp.101/2). Anche Sandor si esprime similmente in merito: <<Per ricchezza e varietà di suono, il pianoforte è paragonabile all'orchestra. Sono le grandi possibilità coloristiche dello strumento che spesso ci tentano ad una

vera e propria "orchestrazione" del brano che dobbiamo eseguire (...). Gli effetti coloristici che possiamo evocare rendono molto suggestivo il parlare di orchestrazione, e immediatamente vengono alla mente gli effetti orchestrali di certe pagine pianistiche di Liszt...>> (G. Sandor, *Come si suona il pianoforte*, BUR, Milano 1984, p.323).

25 Così H. Berlioz in: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Parigi 1843 (trad. it. di A. Mazzucato, *Trattato di strumentazione*, Ricordi, Milano 1844; nuova ed.: H. Berlioz, *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione*, Ricordi, Milano 1948, p.81).

26 R. Risaliti, op.cit., p.70. F. Tomicich (op.cit., p.44) scrive in merito: <<Fra gli strumenti musicali il pianoforte è quello che più si convenga ai dilettanti, essendo esso il solo che senza soccorso di altri può riprodurre ciò che si eseguisce da un'intera orchestra, ecc. Il pianoforte è il tesoro dell'armonista e del cantante. In ogni casa dove siavi radunanza di gentili persone, e nella campagna particolarmente, può essere di grande utilità. Mancando il quartetto vi si supplisce col pianoforte, e coll'aiuto di due o tre voci e di uno spartito di Bellini, ecc., eccovi stabilito immediatamente un concerto delizioso. Il pianoforte è fra gli strumenti musicali quello che adesso è di un uso il più comune ed esteso nella musica privata. La sua grandissima estensione ne' suoni, e la sua ricchezza nell'armonia, lo rendono preferibile agli altri strumenti musicali. Esso è superiore agli altri per ischierarci avanti gli occhi col mezzo della sua tastiera, tutto l'organismo del sistema musicale; pel facile mezzo che offre ad un compositore di musica, onde verificare nella massima parte l'effetto delle proprie produzioni; pel vantaggio di potervi eseguire quasi completamente le diverse parti di tutti gli strumenti dell'orchestra ecc.>>. Anche Pinzauti scrive in merito: <<Il virtuosismo, le confessioni liriche, i "cartoni di sinfonia" (...), le trascrizioni di uso concertistico o familiare delle arie più celebri dei melodrammi: tutto contribuisce a fare del pianoforte lo strumento centrale del costume musicale ottocentesco. E il pianoforte nemmeno si arresta di fronte a linguaggi tipici di strumenti diversissimi come il violino: chè anzi le stesse geniali girandole paganiniane trovano sulla tastiera del pianoforte - ad opera di musicisti come Liszt, Schumann, Brahms - una strutturazione nuova e non effimera nella storia dell'espressione pianistica...>> (L. Pinzauti, op.cit., pp.214/5).

27 F. Liszt, op.cit., p.83.

28 Si veda in particolare: G. Confalonieri, op.cit., p.546/7.

29 Confalonieri scrive in merito, in modo suggestivo: <<La grande estensione della tastiera fa sorgere in chi le siede davanti il desiderio di possederla tutta, nel minor tempo

possibile. Le mani sentono il bisogno di percorrerla da un capo all'altro, di farla vibrare attraverso una stretta fulminea...>> (G. Confalonieri, op.cit., p.538).

30 Vedi: D. Hildebrandt, op.cit., p.169.

31 P. Rattalino, *Storia del Pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, pp.89/90.

32 Idem, p.87.

33 Idem, p.145.

34 Idem, pp.145/6.

35 Rispetto ad oggi, il tasto di un pianoforte da concerto della prima metà dell'Ottocento era più leggero e scendeva, sotto la pressione del dito, percorrendo uno spazio minore: questo permetteva una esecuzione più rapida e meno faticosa che oggi, facilitando l'esecuzione di molti passaggi virtuosistici. Fu verso il 1870 che i fabbricanti decisero di <<...aumentare la taratura del tocco a 110 grammi>>, che è <<più del doppio della taratura della meccanica viennese...>> (A. Baines, *Storia degli strumenti musicali*, BUR, Milano 1995, p.100).

36 Soprattutto il "balzato" fu <<...reso possibile dalla curvatura opposta dell'archetto che vede l'elastico rimbalzo dell'arco sulle corde per effetto dell'elasticità stessa dell'arco e delle corde...>> (A. Cantù, *I 24 Capricci op.1 per violino solo*, in: AA. VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S.p.A., Comune di Genova, Genova 1984, p.46).

37 Certe novità tecniche della letteratura pianistica possono ancora una volta essere paragonate agli espedienti tecnici paganiniani: così come Paganini scrisse alcuni brani solo per la quarta corda, così nel primo Ottocento nacque una copiosa letteratura per la sola mano sinistra; come Paganini ampliò i tipi di staccato così nel pianoforte si precisarono diversi modi di "attacco" del tasto per ottenere diversi effetti ed espressività; come Paganini utilizzò spesso dei vertiginosi raccordi di tessitura e delle note sopracute, così nel virtuosismo pianistico vennero sono frequenti le scale e figurazioni che repentinamente fanno risuonare tutte le zone, anche le più precedentemente inesplorate, della tastiera.

38 P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, op.cit., p.112.

39 A. Baines, op.cit., p.99.

40 A. Baines scrive in merito che attorno al 1820 <<...si diffuse l'usanza di ricoprire le corde delle note gravi e l'impiego dei martelletti pesanti e ricoperti di feltro, introdotti da Henri Pape, che tuttavia divennero di uso generale solo verso il 1850>> (op.cit., p.101).

41 P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, op.cit., p.62.

42 Idem, pp.173/4.

43 P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.72, nota n.49. Penso sia utile al riguardo guardare anche i numerosissimi ritratti e caricature che

abbiamo di Liszt seduto al pianoforte. Si vedano ad esempio le caricature presenti in: AA.VV., *Il mondo della musica, enciclopedia alfabetica con ampie trattazioni monografiche*, Garzanti, Milano 1956, pp.1293/4 e il ritratto di Liszt nel 1836 riprodotto in: A. Della Corte, *L'Interpretazione Musicale e gli Interpreti*, UTET, Torino 1951, p.302. Si notino le diverse attitudini manuali con cui Liszt <<attacca il tasto>>. Per altro la varietà dell'attacco del tasto era già stata teorizzata nel 1830 nel trattato di F. Kalkbrenner, che scrive: <<La maniera d'attacco delle note può variarsi all'infinito, a seconda dei diversi sentimenti che vogliono esprimere...>>; Fétis inoltre scriveva nel 1837 del virtuoso I. Moscheles, che aveva <<...molte maniere diverse di attaccare la nota, in ragione dell'effetto che voleva produrre>> (P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, op.cit., p.127 e p.19).

### CAPITOLO III: IL PIANISMO ITALIANO DEL PRIMO OTTOCENTO

Si può affermare con sicurezza che nella prima metà dell'Ottocento il romanticismo musicale italiano presentò una spiccata qualificazione operistica: a questa vera e propria <<età d'oro del melodramma>> si accompagnò viceversa <<una decadenza della musica strumentale>><sup>1</sup>.

Al melodramma andavano certamente i favori del nuovo e più ampio pubblico borghese e popolare: con i suoi temi storici e politici l'opera del periodo romantico si presenta come lo specchio più fedele della nostra situazione nazionale, e questo costituì un'ulteriore stimolo alla sua diffusione e preminenza<sup>2</sup>. Inoltre i suoi messaggi erano trasmessi con l'immediatezza di quelle cosiddette <<cantilene>> e <<melodie>> che il pubblico e la critica consideravano <<l'embrione della musica italiana>><sup>3</sup>.

La scomparsa di una apprezzabile produzione strumentale è anche da spiegare alla luce di queste considerazioni, e fu determinata, almeno in parte, dalle richieste del mercato e dai favori del pubblico. Era il melodramma ad assorbire la maggior

parte del mercato musicale italiano, con un continuo rinnovo del repertorio: soltanto a considerare gli anni tra il 1842 e il 1855 assistiamo alla programmazione di ben 543 nuove opere liriche!

Se è vero che <<le ragioni che portavano i compositori italiani a diventare "operisti" e a non curarsi della musica strumentale in genere - e nemmeno del pianoforte, che pure era il loro strumento di lavoro e per comporre e per concertare le compagnie di canto - sono (...) squisitamente economiche>><sup>4</sup>, è anche vero che <<...le cause della decadenza della tradizione strumentale italiana>> furono più <<complesse e molteplici>><sup>5</sup>; non si può però negare che dal primo Ottocento <<...in Italia il teatro musicale aveva assorbito totalmente gli interessi dei compositori>><sup>6</sup> e che <<gli strumentisti, accanto a questa predilezione vocale, potevano solo intervenire come alternativa>><sup>7</sup>.

Al di fuori del mondo della lirica, comunque, sappiamo che lo strumento più amato dal pubblico italiano e quello maggiormente presente nei salotti, nelle sale da concerto e nei pubblici teatri fu certamente il pianoforte. Se infatti il melodramma aveva <<...un primato assoluto nei teatri, conquistando il vasto auditorio popolare>>, è altrettanto vero che <<...nella società borghese penetrava incontrastato il pianoforte (prima ancora

che la musica da camera in genere comparisse con frequenza nei salotti patrizi)>><sup>8</sup>.

E' noto il lamento di Heine che, dopo il suo soggiorno in Italia negli anni Quaranta, scrive: <<...non si può evitare il pianoforte...esso risuona in tutte le case, in ogni dove, di giorno e di notte>><sup>9</sup>; anche Fétis scrive in merito: <<Trenta o quarant'anni fa il solo canto occupava tutti i dilettanti di musica in Italia; il pianoforte non vi era considerato che come strumento per accompagnare; e neppure nelle grandi città non riusciva facile trovarne un solo che fosse di valore appena discreto. Al presente per quasi tutte le case tu trovi un pianoforte; i maestri che lo insegnano, tra buoni, mediocri e cattivi, formicolano di ogni parte, perfino a Napoli, e molti dilettanti lo suonano bene. Il commercio della musica che ne' tempi andati limitavasi alla vendita dei pezzi di canto estratti e copiati dalle opere in voga, si estende oggi alla musica strumentale di tutti i generi, e le fantasie, i rondò, le arie variate non si vedono in minor quantità a Milano, Firenze e Napoli di quel che sia a Parigi>><sup>10</sup>.

<<Anche un esame sommario del catalogo di Ricordi di quegli anni>>, scrive in merito B. Maria Antolini, <<...conferma la fondatezza dell'osservazione di Fétis: accanto alla produzione melodrammatica emerge,

seguendo d'altra parte criteri presenti in tutta Europa, quella pianistica, legata in massima parte alla prima sotto forma di fantasie, potpourris, variazioni su temi operistici>><sup>11</sup>.

Alla luce del quadro precedentemente delineato non ci deve stupire il constatare che questa nostra letteratura pianistica primottocentesca, che fu assai copiosa, visse per buona parte all'ombra del mondo teatrale, ispirandosi spesso alle melodie operistiche e alle inflessioni vocali.

Oltre a un'infinità di fantasie su temi d'opera, non a caso amatissime dal pubblico italiano, si assiste sin dai primi decenni del secolo a una ricchissima produzione di trascrizioni e riduzioni di musica cameristica, vocale e sinfonica, soprattutto per pianoforte. E' proprio questo diffondersi <<...presso le classi medie e borghesi, e non più soltanto patrizie del gusto musicale anche a livello domestico per mezzo di arrangiamenti e riduzioni>>, scrive al riguardo Martinotti, <<che chiarisce il carattere nuovo della vita musicale ottocentesca>><sup>12</sup>.

La moda delle riduzioni per pianoforte, che permettevano a tanta musica di penetrare nei salotti borghesi <<in edizione semplificata, fruibile anche dai dilettanti>><sup>13</sup>, era certamente stimolata dalle nuove possibilità sonore del pianoforte, che nel

secolo scorso era considerato <<lo strumento capace di sostituirsi a qualsiasi altro>><sup>14</sup>.

In Italia, dove <<...la tradizione indigena della musica strumentale si mantenne viva proprio per mezzo di questo veicolo, il pianoforte>><sup>15</sup>, una prima occasione di contatto col pianismo europeo fu costituita dai recitals nella penisola dei celebri Liszt, Thalberg e Hiller, che <<...avevano già consentito un esteso incontro culturale che significava una prima consuetudine col romanticismo europeo>><sup>16</sup>. Questo vale nel primo Ottocento soprattutto per il nord della penisola, dove furono più frequenti le incursioni dei pianisti alla moda: Liszt nel 1837-39, Thalberg nel 1841/42 e 1844/45, Prudent nel 1847.

Il pianismo italiano era per Martinotti <<l'aspetto più informato del nostro '800>><sup>17</sup>, soprattutto per quanto riguarda i nostri maggiori, T. Doehler (Napoli 1814 - Firenze 1856), S. Golinelli (Bologna 1818 - ivi 1891) e A. Fumagalli (Inzago 1828 - Firenze 1856). Pianisti-compositori di secondo piano anche se di un certo interesse furono C. Rossaro (Crescentino 1828 - Torino 1878), F. Fasanotti (Milano 1821 - ivi 1884), F. Buonamici (Napoli 1827 - ivi 1905) e G. Unia (Dogliani 1818 - Recanati 1871), che scrissero soprattutto <<fantasie>> e <<trascrizioni>> di melodie vocali,

spaziando dal tono salottiero al virtuosismo brillante.

Ad alcuni di questi personaggi, tutti oggi dimenticati dalla storiografia musicale, Martinotti riconosce una <<cifra internazionale>>, ricordando che i maggiori, Doehler, Fumagalli e Golinelli, <<...percorrevano l'Italia dopo avere girato parte dell'Europa, riportandone echi stilistici e difformi stimoli espressivi>><sup>18</sup>. Accanto a una <<...prudente cautela circa le novità artistiche del tempo>>, si ravvisa nelle loro composizioni pianistiche una certa <<...ansia spesso misconosciuta e inavvertita di uscir dal tradizionale, per affiatarsi a motivi espressivi variamente innervati su un tessuto europeo>><sup>19</sup>.

Caratteristica primaria del loro stile compositivo è una spiccata tendenza melodica, che ricorda sia l'aria operistica che la canzone popolare, con frequenti movenze di danza (soprattutto da <<tarantella>> o <<galop>>, ai cui ritmi si ispirarono anche Liszt e Thalberg)<sup>20</sup>; sono altrettanto frequenti le concessioni al virtuosismo brillante, alla difficoltà tecnica che doveva stupire il pubblico dei concerti.

I due poli del melodismo e del virtuosismo convivevano nelle composizioni di questi autori, e il pianoforte ottocentesco, nel suo camaleontismo e

nella sua completezza orchestrale, era ormai in grado di <<...dar voce ed ali sia al lirismo intimo, sia all'acrobazia virtuosistica, le due anime che riflettono la passione e le attese musicali dell'Ottocento>><sup>21</sup>. I due aspetti, complementari, della cantabilità e del virtuosismo si trovano spessissimo nelle composizioni di T. Doehler, Golinelli e A. Fumagalli, dove prevale il <<cantabile>> sulla ricerca armonica, la frase musicale fortemente simmetrica e il costante utilizzo della variazione e trasformazione tematica.

Il principio della <<variazione brillante>>, legato all'improvvisazione concertistica, era infatti penetrato in Italia dopo che negli anni Trenta l'avevano sperimentato nei suoi effetti spettacolari i più grandi virtuosi della tastiera, prima Hummel e Moscheles, poi Hiller, Thalberg e Liszt<sup>22</sup>.

Entro la tormentata vicenda del nostro strumentalismo, Martinotti nota che la nostra produzione pianistica della prima metà del secolo <<...è l'unica che non presenta una soluzione di continuità in Italia, dall'età di Clementi e dei suoi seguaci Pollini ed Asioli fino ai fondatori delle due scuole pianistiche del nord e del sud: il lombardo Angeleri e il napoletano Lanza, il quale ebbe per maestri a Londra Clementi e Field>><sup>23</sup>.

Fumagalli nacque dalla <<scuola lombardo emiliana>> di Angeleri (allievo di Pollini, che fu a sua volta allievo a Vienna di Mozart), Doehler ebbe per maestro Czerny (allievo di Clementi), mentre Golinelli <<uscì dalla scuola bolognese e martiniana di Donelli>><sup>24</sup>.

Se in Italia la scuola e la didattica erano prevalentemente <<clementine>><sup>25</sup>, per Rattalino <<...dopo Clementi è Thalberg il pianista e il compositore che per circa un trentennio più influenza gli italiani, (...) per la sua concezione dell'Arte del canto applicata al pianoforte, che pare un toccasana in un paese tutto dedito al melodramma...>><sup>26</sup>. Sappiamo infatti che S. Thalberg (Ginevra 1812 - Posillipo 1871), pianista di origine tedesca benché nato in Svizzera, definito dal Filippi <<il vero caposcuola del gusto moderno>><sup>27</sup>, tenne molti concerti in Italia tra 1837 e 1845 (in particolare a Milano, dove probabilmente Fumagalli lo ascoltò suonare più volte, si esibì nel dicembre del 1841 e nel gennaio 1842).

Molti dei pianisti italiani cui si è accennato furono influenzati dalla maniera delle sue fantasie operistiche, nelle quali stupiva il pubblico con rapide successioni di ottave cromatiche e moti arpeggiati su tutta l'estensione della tastiera. Accanto a questi tecnicismi nei nostri pianisti si

ravvisavano per Martinotti <<...echi dell'aria operistica e della romanza vocale da salotto>><sup>28</sup> (quest'ultimo un genere assai in voga nel primo Ottocento), ma anche l'influsso di compositori quali J. Field (1782 - 1837), R. Schumann, F. Mendelssohn Bartholdy e F. Chopin<sup>29</sup>.

Field esercitò una certa influenza sul nostro pianismo romantico, che si ispirò soprattutto ai suoi celebri *Notturmi*, a loro volta improntati a una larga cantabilità operistica, soprattutto belliniana. Egli approfondì il "cantabile" pianistico, supportandolo con attente indicazioni di pedale, e compì una tournée in Italia all'inizio degli anni Trenta: a conferma della sua influenza nella penisola Confalonieri ricorda che <<presso i Conservatori di Parma, Bologna e Milano>> i suoi *Notturmi* <<erano già testi di studio nel 1830-1835>><sup>30</sup>.

Uno tra i nostri pianisti di maggior rilievo fu T. Doehler, che portò in Italia <<...dai numerosi viaggi concertistici un gusto europeo tra Field e Mendelssohn filtrato in movenze operistiche>><sup>31</sup>: di lui, allievo di Giulio Benedict (a sua volta allievo di Weber), e poi allievo a Vienna nel 1829 a Vienna di C. Czerny, abbiamo circa una settantina di composizioni per pianoforte. Egli fu assai apprezzato come esecutore, ma le sue ambizioni di compositore lo portarono anche a cimentarsi in un'opera lirica<sup>32</sup>.

Virtuoso itinerante come molti suoi colleghi, fu a Napoli nel 1834, a Berlino nel 1837, nel 1838 a Vienna, e poi ancora a Parigi, Londra, in Olanda, Danimarca, Ungheria, Polonia, Germania e Russia (a Mosca <<ottenne i maggiori successi>>)<sup>33</sup>. Scrisse una cinquantina di studi per pianoforte, decine di <<notturni>>, <<romanze senza parole>>, molte <<fantasie>> e <<capricci>> su temi di opere teatrali; fu molto apprezzato da pubblico e critica<sup>34</sup>.

<<Due circostanze bastano a proclamare la fama e la stima di cui Doehler godette>>, scrive Rattalino in merito: <<due suoi studi sono inclusi nel supplemento alla *Méthode des Méthodes* di Moscheles e Fétis (che contiene brani scritti espressamente da Moscheles, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Thalberg, Henselt, Heller, ecc.), ed il suo nome è compreso tra i sette che Czerny, nel supplemento del *Metodo* op. 500, indica quali massimi esponenti del pianismo romantico (Thalberg, Doehler, Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Liszt)>><sup>35</sup>. A detta di Vincenzo Vitale egli <<fu il vero emulo di Thalberg>> e <<...di Thalberg possedette l'impostazione strumentale, basata sull'utilizzazione intelligente delle azioni muscolari da compiere per ottenere precisione, bel suono, correttezza ed intimizzazione del sentimento>><sup>36</sup>.

Se Doehler fu <<popolarissimo in Italia verso la metà del secolo>><sup>37</sup>, e fu grande virtuoso come Fumagalli, come lui abilissimo con la mano sinistra<sup>38</sup>, fu però S. Golinelli <<il più fecondo, forse dei pianisti italiani d'Ottocento>><sup>39</sup>; Martinotti ricorda che <<...Hiller lo definì nel 1842 il miglior pianista italiano e Schumann fu piacevolmente sorpreso ed interessato ai suoi 12 *Studi* op. 15 , tanto da scriverne nel 1844 sulla "Neue Zeitschrift fur Musik">><sup>40</sup>.

Della immensa produzione di Golinelli, che comprende più di duecento numeri d'opera, ci restano composizioni da camera ma soprattutto musica per pianoforte solo. Oltre a pezzi d'occasione, <<reminiscenze>> e <<fantasie>> su temi d'opera, nei quali si ravvisa <<quella tendenza tipicamente italiana, popolare e sentimentale, di dare alla musica strumentale una patina di sapore melodrammatico>><sup>41</sup>, egli scrisse <<toccate>>, <<preludi>>, <<studi>> e <<sonate>>.

Per Martinotti Golinelli fu il primo tra i pianisti italiani <<a ristabilire una tradizione, un gusto classicistico>><sup>42</sup>, mentre Villanis ne lodava le composizioni più liriche, giudicando l'<<intimismo>> come <<la salvaguardia migliore contro il malo gusto imperante a quei giorni>><sup>43</sup>. A detta di Rattalino, tra il 1844 e il 1859 Golinelli mostra di essere <<un

compositore che capta e riflette i problemi, lo spirito del tempo: oltre agli *Studi* op.15 pubblica cinque sonate (op. 30, 53, 54, 70, 140), testimoni della sua preoccupazione, che è la preoccupazione di Schumann come di Liszt come di Brahms, di riconquistare la grande forma classica, e due raccolte di preludi (op.23, op.69), a dimostrazione del suo interesse per la grande forma a pannelli, che era stata la maggior conquista del romanticismo intimistico>><sup>44</sup>.

Accanto a Doehler e Golinelli, il più rinomato pianista e compositore italiano della prima metà del secolo fu Adolfo Fumagalli: egli ebbe in comune con Doehler e Golinelli la predilezione per la melodicità, per la chiarezza armonica e la simmetria fraseologica, ma come loro si mostrò anche aperto alle novità musicali che venivano dalla Francia e dalla Germania, e per uscire dal provincialismo italiano viaggiò a lungo per l'Europa.

Solo Doehler e Fumagalli furono pienamente dei virtuosi del pianoforte perché Golinelli, la cui attività concertistica fu sostanzialmente limitata agli anni '40, preferì concentrarsi sulla composizione, dedicandosi all'insegnamento da quando, nel 1840, l'amico Rossini gli affidò la cattedra di pianoforte a Bologna<sup>45</sup>. Per Golinelli infatti <<...la veste del virtuoso che trasuda tecnica sia nel

riproporre il melos delle opere teatrali di maggior successo sia nel recuperare o meglio nel proporre forme e sviluppi tematici propri del romanticismo europeo, si profila a lungo andare come una camicia di forza che nel 1851 lo indurrà ad abbandonare l'attività concertistica>><sup>46</sup>.

Fumagalli fu invece pienamente un virtuoso, e la sua produzione fu vastissima, anche considerando che fu concentrata in pochissimi anni, tra il 1847 e il 1856: in questo brevissimo periodo egli compose circa centocinquanta pezzi. Scrisse soprattutto per pianoforte solo (fanno eccezione la *Gran Fantasia Militare* op.60 per quattro pianoforti, la *Gran Fantasia sui Puritani* op.84 per due pianoforti e il concerto per pianoforte e orchestra *Les Clochettes* op.21), anche se nel suo catalogo troviamo alcune composizioni vocali. Si tratta in tutto di sette brani per voce e pianoforte, che comprendono un <<inno popolare a voci sole>> intitolato *Il Canto della Vittoria* (composto durante i moti del '48), una <<anacreontica>> per tenore e pianoforte dal titolo *Non t'accostare all'urna* e cinque liriche raccolte in un <<album vocale>> intitolato *La Lira d'Orfeo* (per una, due, quattro voci e pianoforte).

NOTE:

<sup>1</sup> S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento sulla musica strumentale in Italia*, <<Il Convegno Musicale>>, anno I, n.3-4, Edizioni del Convegno, Torino luglio-dicembre 1964, p.3. La nostra tradizione strumentale non conobbe un'interruzione, e anzi scrive in merito V. Terenzio: <<Una delle nozioni comuni, nella storia della moderna musica italiana, è quella che pone nella seconda metà del secolo XIX la rinascita della musica strumentale. In realtà si può dire che un gusto propriamente strumentale non sia mai venuto meno, in Italia, neanche nei momenti di maggiore infatuazione melodrammatica; e che peraltro le esigenze stesse del teatro hanno promosso l'incremento di scuole musicali, dalle quali uscirono spesso strumentisti di valore e che indubbiamente contribuirono a mantener vivo il culto della "musica pura">> (V. Terenzio, *La musica italiana nell'Ottocento*, Bramante Editore, Milano 1976, II vol., p.531). Anche le successive sottolineature sono nostre.

<sup>2</sup> La funzione stessa del melodramma nella società si era modificata in Italia sin dal primo Ottocento, come ricorda bene Mila, che scrive: <<Per il Settecento l'opera era un passatempo musicale, fondato principalmente sulla bravura dei cantanti: lo spettatore non nutriva alcun vero interesse per sorti delle Sofonisbe, degli Artasersi, degli Alessandri Magni che erano gli eroi di quegli spettacoli. Nell'Ottocento il melodramma non sarà più soltanto uno svago mondano. Si va al teatro d'opera per partecipare intensamente alle appassionante vicende della scena, per mettersi nei panni dei personaggi, soffrire e vibrare con loro, confrontarne idealmente le sventure e il comportamento con le proprie esperienze sentimentali, per imparare da loro una vita più intensa, più nobile e più appassionata. Il "dramma" è penetrato nel melodramma, ed il fatto è tanto più importante in Italia, dove non esisteva un vitale teatro letterario per svolgere quel compito di educazione sentimentale e di scuola di costume, che

esercitavano in Francia Corneille e Racine, Rotrou, Molière, Marivaux, Beaumarchais e Voltaire>> (M. Mila, *Breve storia della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1963, p.253).

<sup>3</sup> F. Filippi, *Della vita e delle opere di A. Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, p.39. Scrive ancora: <<il gusto per la musica teatrale, per le melodie, per le cantilene, predomina le masse>> (p.45).

<sup>4</sup> P. Rattalino, *Gli operisti italiani e il pianoforte*, in: *La Sonata Romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.208.

<sup>5</sup> Per un quadro esauriente si veda: S. Martinotti, *I concerti di Paganini nello strumentalismo italiano*, <<Accademia Musicale Chigiana>>, vol.38, Firenze 1987, pp.137-147.

<sup>6</sup> S. Martinotti, *I Concerti di Paganini...*, art. cit., p.147.

<sup>7</sup> S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento sulla musica strumentale in Italia*, art. cit., p.15.

<sup>8</sup> S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento sulla musica strumentale in Italia*, art.cit., p.14.

<sup>9</sup> Vedi: E. Roggeri, *Divagazioni musicali di Enrico Heine*, Einaudi, Torino 1928, p.101.

<sup>10</sup> L'articolo di Fetis apparve il 9 luglio 1843 sulle colonne della <<Gazzetta Musicale di Milano>>, una tra le più significative riviste dell'editoria italiana dell'Ottocento. Vedi: B. Maria Antolini, *Pianisti italiani a metà Ottocento*, <<Nuova Rivista Musicale Italiana>>, n.2, ERI, Roma 1991, p.375.

<sup>11</sup> B. Maria Antolini, art. cit., p.375. Dato che <<...nella pratica concertistica che si svolgeva nei salotti, il pianoforte è considerato lo strumento capace di sostituirsi a qualsiasi altro, (...) è per questo che perfino in certi ambienti di élite dell'Italia di cent'anni fa la musica strumentale (intesa come nobile attività in confronto con la ben maggiore fortuna che trova nella piccola borghesia incolta la sempre trionfante opera lirica) può includere le riduzioni più strane di opere originali per orchestra, ricorrendo al pianoforte suonato a due o a quattro mani>> (L. Pinzauti, *Gli arnesi della musica*, Vallecchi Editore, Firenze 1965, p.216).

<sup>12</sup> S. Martinotti, *I Concerti di Paganini*, art.cit., p.140.

<sup>13</sup> S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento...*, art.cit., p.4. Si veda anche: P. Rattalino, *Storia del Pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 175.

<sup>14</sup> Vedi: L. Pinzauti, *Gli arnesi della musica*, op.cit., p.216.

- 15 S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento ...*, art. cit., p.14.
- 16 S. Martinotti, *Poetiche e presenze nel pianismo italiano dell'Ottocento*, <<Quaderni della Rassegna Musicale>>, Einaudi, Torino 1965, p.183.
- 17 S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Forni Editore, Bologna 1972, p.11.
- 18 S. Martinotti, *I Concerti di Paganini*, art. cit., p.145.
- 19 S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, op.cit., p.199
- 20 Vedi in particolare: Sergio Martinotti, *Poetiche e presenze nel pianismo italiano dell'Ottocento*, <<Quaderni della Rassegna Musicale>>, III, Einaudi, Torino 1965, p.188.
- 21 Vedi la voce *Pianoforte*, in: *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1980.
- 22 Vedi: S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, op.cit., p.201, e L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte in Italia*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1907, p.182.
- 23 S. Martinotti, *I Concerti di Paganini*, art.cit., p.145.
- 24 S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, op.cit., p.321.
- 25 Si veda in particolare: P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, pp.11-15 e p.35.
- 26 P. Rattalino, *La sonata romantica*, op.cit., p.252.
- 27 F. Filippi, op.cit., p.7.
- 28 S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, op.cit., p.201.
- 29 S. Martinotti, *Poetiche e presenze nel pianismo italiano dell'Ottocento*, art. cit., pp.185/6.
- 30 Vedi: G. Confalonieri, *Storia della Musica*, Edizioni Accademia, Milano 1968, p.548.
- 31 S. Martinotti, *Poetiche e presenze...*, art.cit., p.186.
- 32 Si tratta dell'opera *Tancreda*, scritta attorno al 1846, e data per la prima volta nel 1880. Scrive in merito Neretti: <<La memoria di Teodoro Doehler rimase vivissima a lungo in Firenze; tanto che nel 1880 un comitato di parenti e amici decise di far sentire la sua opera *Tancreda* (...). L'opera fu rappresentata con fortunatissimo successo per sei sere dal 6 al 12 maggio dell'80 al teatro "Niccolini"...>> (L. Neretti, *Il pianista T. Doehler*

nel ducato di Lucca e in Firenze, <<Illustrazione Toscana e dell'Etruria>>, XII, marzo 1934, p.35).

33 V. Vitale, op.cit., p.35.

34 Ancora nel 1864 venivano elogiate le sue opere, e Tomicich scriveva ad esempio: <<Le sue composizioni per pianoforte sono fra le migliori della scuola moderna...>> (F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.160).

35 P. Rattalino, *La Sonata romantica*, op.cit., p.234.

36 V. Vitale, op.cit., p.36.

37 P. Rattalino, *La Sonata romantica*, op.cit., p.227.

38 Scrive Heine ad esempio dello stile esecutivo di Doehler: <<...il suo modo di suonare è pulito, bello, garbato, sensitivo. Egli ha una maniera tutta particolare di toccare i tasti; tenendo la mano tesa orizzontalmente piegando solo la punta delle dita>> (*Cronache musicali di H. Heine*, Discanto Edizioni, Fiesole 1983, p.79). Come Fumagalli, Doehler fu celebre per l'abilità della sua mano sinistra. Si legge sulla rivista fiorentina <<l'Armonia>> in merito ad un concerto tenuto da Doehler a Berlino nel 1844: <<...una mano resta tranquillamente sulla spalliera della sedia e sembra che rimiri l'altra, la quale apre tutta sola il concerto e adempie nello stretto campo del pianoforte le escursioni più ardue, più rapide, più incredibili. Ognuno guarda il suo vicino con stupore; tosto dallo stupore ognuno passa alla meraviglia, finchè questa prorompa in un tuono di applausi...>> (L. Pinzauti, op.cit., p.215).

39 S. Martinotti, *Poetiche e presenze...*, art. cit., p.187.

40 Vedi: S. Martinotti, *Poetiche e presenze...*, art. cit., p.192, n.19.

41 Si veda: G. Ciabattini, *Per una riscoperta di Stefano Golinelli (1818-1891)*, <<Nuova Rivista Musicale Italiana>>, anno XIV, n.1, ERI, Roma 1980, p.54.

42 S. Martinotti, *Poetiche e presenze...*, art. cit., p.188

43 Vedi: L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte in Italia*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1907, p.189.

44 P. Rattalino, *La Sonata romantica*, op.cit., p.242.

45 Vedi: S. Martinotti, *Cronache dell'Ottocento*, art. cit., p.23.

46 G. Ciabattini, art.cit., p.54.

#### CAPITOLO IV: LE OPERE DI ADOLFO FUMAGALLI

Le opere di Fumagalli sono state pubblicate durante la vita dell'artista da editori francesi (Le Boulch, Fromont, Chappel, Grus, Bote, Legonix, Joubert, Leduc, Hachette e Cottrau), tedeschi (Hofmeister, Schlesinger, Cranz, Jungenson, Schmidl, Warmuth e Hansen) e inglesi (Schott, Asdown e Bosmorth). A Milano Ricordi ne pubblicò la maggior parte prima della morte dell'autore, e alcune altre furono pure stampate dagli editori Lucca, Canti e Civelli.

Le uniche due opere oggi perdute sono *l'Omaggio a Carlo Alberto* e il *Souvenir de Milan* per pianoforte (rispettivamente op.24 e 25). Basandoci sul catalogo di Ricordi<sup>1</sup>, sulle notizie di pubblicazione apparse sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>>, sullo scritto di Filippi e sulle lettere d'autore, abbiamo potuto stabilire la data precisa per molte delle opere di Fumagalli.

Dove non è indicata la data di pubblicazione (e si intende sempre la prima pubblicazione), si fa riferimento alla data di composizione.

CATALOGO COMPLETO DELLE OPERE DI ADOLFO FUMAGALLI:

- Op.1: *Fantasia per Piano-forte sopra alcuni motivi dell'opera Nabuccodonosor di G. Verdi*, Canti, Ricordi (1847).
- Op.1 bis: *Notturmo in sol bemolle per Piano-forte (estratto dall'op.1)*, Ricordi, Canti (1847).
- Op.2: *Notturmo-Studio, ossia Andante variato per la sola mano sinistra*, Ricordi, Le Boulch (1847).
- Op.3: *Il Galop dei Diavoli per Pianoforte*, Ricordi, Hofmeister, Le Boulch (1847).
- Op.4: *Reminiscenze dell'opera Roberto il Diavolo del celebre Meyerbeer, Fantasia per Piano-Forte*, Ricordi, Canti (pubbl.1847).
- Op.4bis: *Romanza per pianoforte tratta dalla fantasia sull'opera Roberto il Diavolo*, Ricordi, Canti (1847).
- Op.5: *Pensiero elegiaco sulla morte del celebre G. Simone Mayr*, Ricordi, Hofmeister, Le Boulch (1847).
- Op.6: *Tarantella per Pianoforte (poi riapparsa col titolo Luisella Tarantella)*, Ricordi (1847, pubbl.1848).
- Op.7: *Due pensieri, l'Afflizione, la Preghiera*, Ricordi, Hofmeister (1847).
- Op.8: *La Fucina di Vulcano ossia Il Canto dei Ciclopi, scherzo fantastico per Pianoforte*, Ricordi (pubbl.1847).
- Op.9: *Gran Fantasia di Concerto per Piano-Forte*, Ricordi, Canti (pubbl.1847).
- Op.9bis: *Andante in mi bemolle per Piano-Forte tratto dall'opera nona*, Ricordi, Canti (1847 c.).
- Op.10: *Gran Marcia Funebre*, Ricordi, Le Boulch (1847).
- Op.11: *Capriccio Romantico per Pianoforte*, Ricordi, Lucca (pubbl.1847).
- Op.11bis: *Salut a Venise*, Le Boulch (1847 c.).
- Op.12: *Notturmo in la bemolle*, Ricordi, Canti (1847).
- Op.13: *Il Genio della Danza, scherzo brillante*, Ricordi, Canti, Hachette (1848).

Op.14: *Gran Fantasia di Concerto sopra motivi dell'opera La Sonnambula del maestro Bellini*, Ricordi (1847, pubbl.1848).

Op.15: *Gran Fantasia sopra motivi del Roberto Devereux del maestro Donizetti*, Ricordi (1847).

Op.16: *"All'amica lontana", pensiero patetico per Pianoforte*, Ricordi (1848, pubbl.1848).

Op.17: *Notturnino per pianoforte*, Ricordi, Canti (1847/8).

Op.18: *"O Signore! dal tetto natio", Coro nell'opera I Lombardi di Verdi, studio di concerto per la mano sinistra*, Canti (1847).

Op.19: *Gran Fantasia Funebre*, Ricordi (1847).

Op.20: *Le Trois Soeurs, Petites Fantaisies pour le Piano composées sur les Motifs de Verdi: 1) Attila, 2) I due Foscari, 3) Ernani*, Ricordi, Canti (1847/8).

Op.21: *"Les Clochettes", Grande Concerto Fantastico per pianoforte con accompagnamento di grande Orchestra e Campanelli*, Ricordi (1848, pubbl.1850).

Op.22: *Gran Fantasia di Concerto sull'opera La Favorita del Maestro Donizetti*, Ricordi (pubbl. 1848).

Op.23: *Jerusalem musique de Verdi, 4 airs de ballet variées pour le Piano: 1)Pas de quatre, 2)Pas de deux, 3)Pas seul, 4)Pas d'ensemble*, Ricordi, Lucca (1848 c.).

Op.24: *Omaggio a Carlo Alberto* (1848 c.).

Op.25: *Souvenir de Milan* (1848 c.).

Op.26: *Gran Fantasia Drammatica per Pianoforte sopra motivi della Lucia di Lammermoor del celebre G. Donizetti*, Ricordi (1849, pubbl.1849).

Op.27: *Gran Capriccio di Concerto per pianoforte*, Ricordi (1849, pubbl.1849).

Op.28: *I Puritani di V. Bellini, Grande Fantasia di Concerto per pianoforte*, Ricordi (1849, pubbl.1849).

Op.28bis: *Introduzione e quartettino per pianoforte estratto dalla grande fantasia di concerto sui Puritani*, Ricordi, Le Boulch (1849).

Op.29: *Nenna, tarantella giocosa per pianoforte*, Ricordi (1849, pubbl.1849).

- Op.30: *La Norma* di V. Bellini, *Grande Fantasia di Concerto per pianoforte*, Ricordi (1849, pubbl.1849).
- Op.31: *Petit morceau de salon sur l'opéra Macbeth* de Verdi, Ricordi, Hofmeister (1849, pubbl.1849).
- Op.32: *Petit morceau de salon sur l'opéra La Battaglia di Legnano* de Verdi, Ricordi (pubbl.1849).
- Op.33: *La Pendule, polka-mazurka, caprice fantastique*, Ricordi, Steingraber, Bote, Cranz, Schlesinger, Leduc, Schmidl, Warmuth (1849, pubbl.1850).
- Op.34: *Petit morceau de salon sur l'opéra Lucrezia Borgia* de Donizetti, Ricordi (1849, pubbl.1849).
- Op.35: *Petit morceau de salon sur l'opéra L'Elisir d'Amore* de Donizetti, Ricordi (1849, pubbl.1849).
- Op.36: *Petit morceau de salon sur l'opéra Beatrice de Tenda* de Bellini, Ricordi (1849, pubbl.1849).
- Op.37: *Souvenir de Nice, polka-caprice pour le piano*, Ricordi (1849, pubbl.1850).
- Op.38: *"Una notte d'estate", passatempo sentimentale, nocturno*, Ricordi (1849, pubbl.1850).
- Op.39: *Amorosa, mazurka sentimentale*, Ricordi, Schlesinger (1849, pubbl.1850).
- Op.40: *"La Capricciosa", tyrolienne*, Ricordi, Hofmeister, Schlesinger (1849, pubbl.1850).
- Op.41: *Morceau de salon, Chanson espagnole de l'opéra Il Domino Nero* de Lauro Rossi, *variée*, Ricordi (pubbl.1850).
- Op.42: *Morceau de salon sur l'opéra Il Domino Nero* de Lauro Rossi, Ricordi (pubbl.1850).
- Op.43: *Le Prophète de Meyerbeer, Grande Fantaisie de Bravure*, Ricordi (1849, pubbl.1850).
- Op.44: *La Sérénade espagnole, morceau élégant*, Ricordi (1849, pubbl.1850).
- Op.45: *Nera Orientale* de Bonoldi *librement variée*, Ricordi, Hofmeister, Hachette (1850, pubbl.1850).

- Op.46: *"Courage, pauvre mère"*, romance de Bonoldi variée, Ricordi, Bote, Hachette (1850, pubbl.1850).
- Op.47: *Le Postillon, galop de concert (improptu)*, Ricordi, Hofmeister, Le Boulch (1850, pubbl.1850).
- Op.48: *Le Ruisseau, étude-improptu*, Ricordi (1850, pubbl.1850).
- Op.49: *Grande Marche Cosaque d'apres un air national*, Ricordi, Le Boulch (1850, pubbl.1850).
- Op.50: *Sérénade napolitaine*, Ricordi, Schlesinger, Hachette (1850, pubbl.1850).
- Op.51: *Le Streghe, pezzo caratteristico per pianoforte*, Ricordi, Canti (1850 c.).
- Op.52: *Ricreazioni musicali, due piccoli divertimenti per pianoforte sopra motivi dell'opera Luisa Miller di Verdi*, Ricordi (pubbl.1851).
- Op.53: *Spirito Folletto, il saltarello*, Ricordi, Canti, Le Boulch (1850 c.).
- Op.54: *Fleur melodiques: morceau de salon sur l'opéra Linda de Chamounix de Donizetti*, Ricordi, Canti (1850 c.).
- Op.55: *Fleur melodiques: morceau de salon sur le Stabat Mater de Rossini*, Ricordi, Canti (1850 c.).
- Op.56: *Fleur melodiques: morceau de salon sur l'opéra La Straniera de Bellini*, Ricordi, Canti (1850 c.).
- Op.57: *"Si loin", melodie par P. Henrion variée pour le piano*, Ricordi, Canti (1850/1).
- Op.58: *Luisa, polka di concerto per pianoforte*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1851).
- Op.59: *Decamerone di Adolfo Fumagalli: melodie dello Stiffelio di G. Verdi liberamente variate*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1851).
- Op.60: *Gran Fantasia Militare per quattro pianoforti: I) Ronda notturna, Una notte al campo, Segnal d'allarme e conflitto guerriero (tratto dalla Norma di Bellini), II) Marcia funebre, Inno trionfale (tratto dall'Assedio di Corinto di Rossini), Orgia*, Ricordi, Canti (1850/1).
- Op.60bis: *Orgia per pianoforte solo, pezzo tratto dalla Gran Fantasia Militare a quattro pianoforti*, Canti (1850/1).

Op.61: *"Casta Diva che inargenti" nell'opera Norma di Bellini, trascritto per pianoforte per la sola mano sinistra*, Ricordi, Hofmeister, Fromont, Cottrau, Ashdown (1851).

Op.62: *"La sacrilega parola", Grande Adagio Finale nell'atto II dell'opera Poliuto del maestro Donizetti, variato per pianoforte*, Ricordi, Lucca (1850/1).

Op.63: *Souvenir de Chopin, mazurka per pianoforte*, Ricordi, Canti (1850/1).

Op.64: *"La derelitta", pensiero romantico per pianoforte*, Ricordi, Civelli, Le Boulch (1850/1, pubbl.1853).

Op.65: *La festa dell'innocenza, cinque pezzi brillanti per pianoforte "nei quali viene evitato il passaggio del pollice e l'attacco delle ottave in ambo le mani, composti e dteggiati da A. Fumagalli": 1)Polka, 2)Valzer, 3)Mazurka, 4)Tarantella, 5)Galop*, (Canti 1850/1).

Op.66: *Fantasia Brillante per pianoforte sopra motivi dell'opera Poliuto del Maestro Donizetti*, Ricordi, Lucca (1850/1).

Op.67: *Decamerone di Adolfo Fumagalli: Rigoletto di Verdi, ballata trascritta e variata*, Ricordi, Hofmeister (pubbl. 1851).

Op.68: *Il "Fornaretto" di Sanelli, Introduzione e Gran Notturmo di Concerto, variato sopra l'Anacreontica: "Ah non turbi il mio lamento"*, Ricordi (pubbl.1851).

Op.69: *La Baccante, capriccio burlesco*, Ricordi, Le Boulch (pubbl.1851).

Op.70: *Sogno d'amore, pensiero fuggitivo*, Ricordi, Schlesinger, Le Boulch (pubbl.1851).

Op.71: *Morceau de salon, "Armando il Gondoliero" di Chiaromonte, capriccio*, Ricordi, Schott (1851 c.).

Op.72: *Decamerone sopra le migliori opere di Verdi: I due Foscari, fantasia brillante*, Ricordi., Hofmeister (pubbl.1851).

Op.73: *La "Regina di Leone" di Villanis, notturno di concerto variato sopra la Romanza: "Fior di bontà, bell'angelo"*, Ricordi (1851 c.).

Op.74: *Decamerone sopra le migliori opere di Verdi: Ernani, fantasia brillante*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1851).

Op. 75: *Decamerone...: I Lombardi, Introduzione e grande Adagio di Concerto variato sopra il Terzetto finale dell'atto III: "Qual voluttà trascorrere"*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1851).

- Op.76: *Laura, polonaise di concerto*, Ricordi, Hofmeister, Fromont (1851/2, pubbl.1852).
- Op.77: *Seconda polka di concerto, "Saluto al Tamigi", capriccio-improptu*, Ricordi, Civelli, Le Boulch (1851/2, pubbl.1853).
- Op.78: *Il Lamento, seconda mazurka sentimentale*, Ricordi, Hachette (1851/2).
- Op.79: *"L'Absence", romance variée*, (pubblicata anche come *"Loin d'elle", romance sans paroles*), Ricordi, Lucca, Bote, Leduc, Le Boulch (1851/2).
- Op.80: *La Chasse, morceau brillant*, Ricordi, Schott, Le Boulch (1851/2).
- Op.81: *Grande Ouverture de Benvenuto Cellini de Berlioz, transcrite pour le piano*, Ricordi (1850, pubbl.1852).
- Op.82: *Nocturne élégant pour le piano*, Ricordi, Hofmeister, Fromont (1851/2, pubbl.1853).
- Op.83: *"La danse des Sylphes" di Godefroid, rondò brillante*, Ricordi (1851/2).
- Op.84: *I Puritani, Grande Fantasia di Concerto per due pianoforti*, Ricordi (1851/2, pubbl.1856).
- Op.85: *Pregiera alla Madonna ("O Santissima Vergine"), canto popolare di Gordigiani, trascritto per pianoforte*, Ricordi, Hofmeister, Cottrau (1850, pubbl.1853).
- Op.86: *"L'etincelle", rêverie de F. Bonoldi, variée pour le piano*, Ricordi, Hachette (1851, pubbl.1852).
- Op.87: *"La buena ventura", chanson andaluse de Yradier, librement variée*, Ricordi, Schlesinger (1851, pubbl.1852).
- Op.88: *"La Cloche", mélodie de F. Bonoldi variée*, Ricordi (1851, pubbl.1852).
- Op.89: *Decamerone....: Giovanna d'Arco, Introduzione e adagio variato sulla Romanza: "Sempre all'alba ed alla sera"*, Ricordi, Hofmeister (1851, pubbl.1852).
- Op.90: *Le Palmier, Polka des Magots, terza Polka de Concert*, Ricordi, Hofmeister, Le Boulch (1851).
- Op.91: *Decamerone....: Nabucodonosor*, Ricordi, Le Boulch, Hofmeister (pubbl.1852).
- Op.92: *"Una barchetta in mar", barcarola nel Gianni di Calais, liberamente trascritta e variata*, Ricordi (pubbl.1852).
- Op.93: *La Reine du bal, valse de bravoure*, Ricordi (pubbl.1852).

Op.94: *"La Solitaria delle Asturie"* di Coccia, grande adagio e finale dell'atto I liberamente variato, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1852).

Op.95: *"Un Carnaval de Plus"*, souvenir de Venise, Caprice de Concert sur le thème de Paganini, Ricordi, Steingraber, Schott, Le Boulch (1852 c.).

Op.96: *Decamerone...: Il Trovatore*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1853).

Op.97: *Decamerone...: La Traviata*, Ricordi, Cottrau, Hofmeister (1854).

Op.98: *Decamerone...: Oberto Conte di San Bonifacio*, romanza "Ciel pietoso", Ricordi, Hofmeister (1854).

Op.99: *Andante della Lucia di Lammermoor per la sola mano sinistra*, Ricordi, Canti (1853/4).

Op.100: *Ecole Moderne du Pianiste, recueil de morceaux caractéristiques*: 1)Souvenirs, mélodie, 2)Les Trobadours, ballade, 3)Solitude, nocturne, 4)La Senora, boléro-caprice, 5)"Pourquoi je pleure?", rêverie, 6)Le Papillon, étude de salon, 7)Le Cloître, prière du matin, 8)Villanelle, 9)Près de Flots, 10)Le reveil des ombres, danse fantastique, 11)Berceuse, rêverie-étude, 12)La fête du village, 13)A' une fleur, rêverie, 14)La fille de l'air, caprice de légèreté, 15)Regrets, etude en rè mineur, 16)Yelva, mazurka, 17)La Roche du Diable, agitato-étude de bravoure, 18)La sérénade, barcarolle, Ricordi, Hofmeister, Chabal (1852/55, pubbl. 1853, 1854, 1855)<sup>2</sup>.

Op.101: *"La Tonelli"*, opéra de A. Thomas, tarantelle de bravoure, Ricordi, Schott (1853).

Op.102: *Marche des Hébreux de Moise au Sinai* de F. David, transcription libre, Ricordi, Le Boulch, Meissonier (1854, pubbl.1855).

Op.102bis: *Studio transcendental per la sola mano sinistra, Andante nel Mosè di Rossini "Mi manca la voce"*, Ricordi (1848/50 c., pubbl.1857).

Op.103: *"Cantique de Noel" de Adam*, transcription, Ricordi, Grus (1854/6 c.).

Op.104: *Berceuse de Reber*, transcription, Ricordi (1854/6 c.).

Op.105: *"L'Echange"*, ariette de Reber, transcription, Ricordi (1854/6 c.).

Op.106: *Grande Fantaisie pour la seule main gauche sur Roberto le Diable de Meyerbeer*, Ricordi, Hofmeister (1854, pubbl.1857).

Op.107: *"Mon ange", Mélodie d'Auguste Morel, transcrite*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1856).

Op.108: *Illustrazione dei Vespri Siciliani di Verdi n.1): bolero*, Ricordi, Hofmeister (pubbl.1856).

Op.109: *"Ariele" di Alberto Leoni, notturno variato sopra una melodia di dett'opera*, Ricordi (pubbl.1857).

Op.110: *"Enfants ny touches pas", romance de Clapisson, transcription*, Ricordi (1854/6).

Op.111: *"Tace il vento, in ciel sereno", barcarolle de Buzzolla, transcription*, Ricordi (1854/6).

Op.112: *Illustrazioni dei Vespri Siciliani n.2): duettino "Presso alla tomba"*, Ricordi, Hofmeister (1856).

SENZA OPUS: *-Il canto della vittoria, inno popolare a voci sole* (testo di E.L.Scolari), Ricordi (1848, pubbl.1848).

-*Polka salon n.1)*, Ricordi, Hachette.

-*Polka salon n.2)*, Ricordi, Hachette.

-*Polka salon n.1)*, *Souvenir de Camaldules*, Canti (pubbl.1851).

-*Polka salon n.2)*, *Souvenir d'Asniers*, Canti (pubbl.1851).

-*Polka salon n.3)*, *La Veglia*, Ricordi, Canti.

-*Polka salon n.4)*, *Il Ritorno*, Ricordi, Canti.

-*La Lira d'Orfeo, album musicale per canto con accompagnamento di pianoforte: 1) La Vedova (romanza per mezzosoprano), 2) Caino (scena drammatica per voce di baritono), 3) Il Poeta (aria buffa per basso), 4) I Ciarlatani (duettino per tenore e basso), 5) I Cacciatori (quartetto per due tenori, baritono e basso)*, su versi di F. Romani, Ricordi (1847, pubbl.1848).

-*Anacreontica "Non t'accostare all'urna" per tenore e pianoforte*, su versi di J. Vittorelli, Lucca (1855/6, pubbl.1857).

Delle circa centocinquanta composizioni di Fumagalli, sessantadue hanno una precisa origine vocale. Questa cospicua parte della sua produzione comprende sia le trascrizioni per pianoforte di singole arie e romanze, sia più elaborate fantasie su temi d'opera.

Raramente Fumagalli scrisse delle semplici trascrizioni per pianoforte (così vengono trattate solo alcune romanze e ariette di autori francesi quali Reber, Morel e Clapisson, rispettivamente op.105, 107 e 110)<sup>3</sup> privilegiando il più delle volte atteggiamento libero, attestato dalla dicitura <<variée>>, o <<librement variée>>. Talvolta rielaborò una sola melodia, raramente desunta dal mondo della canzone popolare (come l'op.85 basata su un canto popolare toscano)<sup>4</sup>, più spesso tratta dal mondo del melodramma e della romanza per voce e pianoforte (come nelle op.41, 45, 46, 57, 68, 71, 73, 86, 88, basate su temi di operisti oggi dimenticati come F. Bonoldi, L. Rossi e P. Henrion).

Il pubblico ottocentesco, segnatamente italiano, apprezzava queste rielaborazioni di singoli temi d'opera eseguite pubblicamente da Fumagalli, che spesso l'autore faceva precedere da virtuosistiche introduzioni <<a capriccio>>, libere e d'effetto. Raramente nella produzione di Fumagalli prevale la ricerca tecnicistica e virtuosistica (come nel genere dello <<studio di concerto>>: ne sono esempi la op.18 e l'op.99)<sup>5</sup>, e nelle composizioni più impegnative egli preferì rielaborare una serie di motivi tratti da un'unica opera lirica, ora orientando la composizione al mercato dei dilettanti del

pianoforte, ora invece componendo in vista delle sue esecuzioni in concerti e pubbliche <<soirées>>.

Le opere per il mercato dei dilettanti, intitolate <<petites fantasies>>, <<petit morceau de salon>>, <<divertimenti>>, <<fleur melodiques>>, <<illustrazioni>> (rispettivamente le op.20, 23, 31, 34, 35, 36, 52, su temi dell'*Attila*, *I due Foscari*, *Ernani*, *Vespri Siciliani*, *Macbeth*, *Luisa Miller* di Verdi, della *Lucrezia Borgia* e dell'*Elisir d'Amore* di Donizetti, della *Beatrice di Tenda* di Bellini) sono volutamente semplici sia nella tecnica pianistica che nella struttura musicale, essendo volutamente <<di difficoltà discreta ed alla portata di tutti>><sup>6</sup>: due o tre temi vengono generalmente sottoposti a eleganti variazioni, fatte spesso di virtuosistici arpeggi, di scale rapidissime.

Appartiene al genere della fantasia, diremmo, "salottiera" anche la serie di fantasie su temi verdiani intitolata <<Decamerone>>, che inizia con l'op.59 (basata su alcuni temi dello *Stiffelio*), per poi concludersi con la op.98 (sull'*Oberto, conte di San Bonifacio*)<sup>7</sup>. La raccolta, chiaramente destinata al mercato dei dilettanti, anche se non di facile esecuzione, ha desunto il titolo da una precedente raccolta di fantasie su temi d'opera di S. Thalberg, intitolata *Decameron musical* op.57 (che Fumagalli certamente conosceva).

Si tratta di dieci fantasie facili, basate su temi di altrettante celebri opere di Verdi<sup>8</sup>: *Stiffelio*, *Rigoletto*, *I due Foscari*, *Ernani*, *I Lombardi alla prima Crociata*,

*Nabuccodonosor, Giovanna d'Arco, Trovatore, Traviata, Oberto conte di San Bonifacio* (ai temi dei *Due Foscari* e dell'*Ernani* Fumagalli si era ispirato anche per le <<petites fantasies>> op.20).

Più interessanti a nostro avviso sono però quelle <<fantasie>> e <<grandi fantasie di concerto>> nelle quali l'impegno compositivo fu certamente maggiore, maggiore la lunghezza e le difficoltà tecniche. Queste fantasie di concerto nascevano per le mani stesse dell'autore, grandi e agilissime, potenti ma anche dal tocco raffinato: facevano parte del più caratteristico bagaglio di composizioni che il virtuoso del primo Ottocento eseguiva nei concerti pubblici<sup>9</sup>.

Ad eccezione della fantasia sul *Nabuccodonosor* op.1 nessuna di queste <<grandi fantasie>> prende spunto da melodie verdiane, mentre prevalgono le opere di Bellini (*La Sonnambula, La Norma, I Puritani*, rispettivamente op.14, 30 e 28; sui *Puritani* Fumagalli scrisse anche una difficilissima <<grande fantasia di concerto per due pianoforti>> op.84), di Donizetti (*Roberto Devereux, La Favorita, Lucia di Lammermoor, Poliuto*, rispettivamente op.15, 22, 26, 66)<sup>10</sup>, e di Meyerbeer (*Roberto il Diavolo* e *Il Profeta*, rispettivamente op.4 e 43). Sul *R. il Diavolo* di Meyerbeer Fumagalli scrisse anche nel luglio del 1854 una <<grande fantaisie pour la seule main gauche>> op.106, con la quale <<...si chiude l'elenco progressivo delle opere di Fumagalli stampate e pubblicate prima della sua morte>><sup>11</sup>.

La restante produzione di Fumagalli, che prescinde invece da un diretto legame con l'opera, si realizza principalmente in brani di media durata, lirici o d'effetto, secondo i due poli dell'«intimismo» e del «virtuosismo». Pur tenendo presente che questi due aspetti non sono mai nettamente distinti, e anzi spesso tendono a fondersi, possiamo qui distinguere i brani del genere «brillante», di cui fanno parte le tarantelle (op.6, 29 e 101) e le polke (op.37, 58, 65 n.4, 76 e le sei polke prive di opus), da altri che tendono maggiormente al lirismo, come i notturni (op.12, 17, 38, 82, 100 n.3) e le mazurke (op.39, 63, 78, 100 n.16).

Appartenenti ad una diversa categoria sono viceversa i brani che potremmo definire «caratteristici» (genericamente "descrittivi"), che portano titoli come *Il Galop dei diavoli*, *La fucina di Vulcano*, *Il Genio della danza*, *Le streghe*, *Lo spirito folletto*, *La baccante*, *La chasse*, *Près des Flots*, "*Pourquoi je pleure?*", *Le Cloître*, *prière du matin*, *Le reveil des ombres*, *La Roche du Diable...* (rispettivamente op.3, 8, 13, 51, 53, 69, 80; gli ultimi sei fanno parte della raccolta op.100).

I titoli di questo genere, tendenti all'extramusicale nel voler suggerire all'ascoltatore una situazione, uno stato d'animo, frequentissimi nella musica strumentale della prima metà dell'Ottocento, hanno dei precedenti in alcune composizioni di virtuosi del violino come Tartini (possiamo ricordare le sue celeberrime sonate *Il trillo del diavolo* e *La Didone abbandonata*) e soprattutto Paganini,

autore della famosa *Campanella*, delle *Le streghe* (per violino e pianoforte, op.8), e delle variazioni per violino e pianoforte intitolate *Il Carnevale di Venezia*.

Soprattutto Paganini, che fu un vero esempio per tutta la prima generazione romantica del virtuoso "demoniaco"<sup>12</sup> (Schumann e Liszt, che trascrissero per pianoforte molti dei suoi *Capricci*, lo considerarono il rappresentante del nuovo virtuosismo concertistico)<sup>13</sup>, utilizzò titoli sentimentali come *L'agitato*, *Il posato*, *l'amoroso* (rispettivamente il quinto, il settimo e il ventunesimo dei ventiquattro *Capricci* per violino solo)<sup>14</sup>. Anche nel catalogo del suo allievo A. Bazzini (Brescia 1818 - Milano 1897) compaiono titoli <<demoniaci>> come *La ronde des Lutins*, *scherzo fantastique*, del 1852 (un titolo probabilmente desunto da un *Etude de Concert* di Liszt, intitolato proprio *Gnomenreigen*).

Questi titoli ebbero immediata riverberazione nel mondo dei virtuosi del pianoforte del primo Ottocento, in Italia soprattutto in Fumagalli e Golinelli. Di quest'ultimo citiamo ad esempio *La danza dei vampiri*, *La malinconia*, *La riconciliazione*, *La danza dei Patagoni* (rispettivamente op.52, 72, 74, 91); anche nel resto d'Europa erano frequenti le didascalie di questo genere: soprattutto si trovano nelle composizioni di L. Gottschalk (*Pasquinade*, *caprice* op.59), E. Prudent (*Feu follet*, *studio caratteristico* op.16 n.6) e F. Kalkbrenner ("*Les regrets*", *élegie harmonique* op.36). A parte rispetto a questo generico descrittivismo sta il complesso mondo lisztiano di

*Au bord d'une source* e *Un soir dans les montagnes* (da: *Album d'un voyageur*, 1835-8).

Dei brani descrittivi di Fumagalli fa parte anche la *Grande Fantasia Militare per quattro pianoforti* op.60 (divisa in due parti per sei movimenti complessivi, dai titoli: *Ronda notturna*, *Una notte al campo*, *Segnal d'allarme e conflitto guerriero*, *Marcia funebre*, *Inno trionfale*), che si rifà a una tradizione di composizioni ispirate a guerre e battaglie risalente al Rinascimento, ma rifiorita nel periodo delle guerre napoleoniche (alle cui imprese si ispirarono ad esempio le celebri *Battaglie* di D. G. Steibelt, o anche la beethoveniana *La vittoria di Wellington* op.91, del 1813). La <<estetica descrittivistica della battaglia, assai diffusa nel primo decennio dell'Ottocento>><sup>15</sup> portava questo genere di composizioni al confine della musica illustrativa: nel periodo Biedemeier questo genere musicale divenne proprio <<un centone di pezzi brevi, con marce, cavalcate, cori, inni nazionali, imitazioni di cannoni e fucili, compianti sui caduti, canti di ringraziamento>><sup>16</sup>.

La *Grande Fantasia Militare* di Fumagalli, scritta tra 1850 e 1851, si inserisce in una ormai stanca tradizione, che però aveva riacquistato motivazioni dopo i moti patriottici del '48, in primo luogo in Italia<sup>17</sup>. Un'analoga *Fantasia Militare* op.121 fu scritta in quegli anni dal pianista virtuoso J. Peter Pixis (1788 - 1874).

Un'opera che invece fa a sè rispetto ai generi che abbiamo qui delineato è il concerto *Les Clochettes*

(completato nel giugno del 1849), scritto per pianoforte <<con accompagnamento di orchestra e campanelli>><sup>18</sup>. Di questa opera diamo qui una sommaria descrizione: si tratta di una composizione monotematica dove il pianoforte instaura con l'orchestra un dialogo limitatissimo, secondo l'eredità del concerto solistico del periodo Biedemeier, dove <<...la scrittura pianistica è quasi sempre completa, autonoma e il pianoforte diventa la sezione largamente prevalente dell'orchestra>><sup>19</sup>. L'orchestra finisce così per non rappresentare un'alternativa, l'altro polo del discorso, ma soltanto l'amplificazione del pianoforte, e la sua utilità si riduce a qualche effetto coloristico e timbrico per intervento dei campanelli (le *clochettes* appunto); avendo il pianoforte l'assoluta preminenza, Fumagalli non sentì l'esigenza di inserire nel concerto la cadenza solistica<sup>20</sup>. Dopo una breve introduzione orchestrale in cui viene enunciato il tema (sol magg.), si inserisce <<a capriccio>> il pianoforte solo, che dialoga brevemente con i campanelli ed enuncia il tema nella stessa tonalità; seguono poi un breve *Allegretto* e un *Andante cantabile* affidati al solo pianoforte<sup>21</sup>. Il solista suona senza l'accompagnamento orchestrale anche una virtuosistica sezione in <<allegro>>, e dopo un breve episodio orchestrale, espone ancora il tema come un *Allegretto marziale* (do magg.), sottoposto a due variazioni brillanti. Dopo un breve *Allegro mosso* affidato al <<tutti>>, il pianoforte conclude ad effetto il concerto con un difficilissimo *Scherzo-Finale* (sol magg.).

L'utilizzo dei campanelli era molto di moda nel primo Ottocento: infatti, sull'orma del paganiniano Concerto in si minore *La Campanella*, di cui Liszt fece una trascrizione per pianoforte solo<sup>22</sup>, era sorta una vera e propria moda di imitare il carillon, sia facendo uso del triangolo (di cui si servì Liszt nel suo primo concerto per pianoforte e orchestra, del 1849) che utilizzando le zone acute del pianoforte, come fecero celebri virtuosi come J. Peter Pixis (1788 - 1874) e A. Dreyschock (1818 - 1869). Il primo scrisse un rondò per pianoforte e orchestra intitolato *Le 3 campanelle* op.120 (nel quale trovano posto ben <<tre campanelli obbligati>>) e il secondo un *Improptu* intitolato "*La Clochette*" op.10.

L'effetto carillon fu nuovamente sfruttato da Fumagalli nella sua *Pendule, polka-mazurka* op.33<sup>23</sup>, scritta nel giugno del 1849, e in altre sue composizioni d'effetto si trovano frequenti incursioni nelle zone acutissime della tastiera.

L'ampio sfruttamento degli acuti del pianoforte è una costante di molte composizioni dei virtuosi del tempo, che cercavano nuovi <<effetti>> sullo strumento, utilizzando sia i settori bassi che quelle regioni acute della tastiera che nei pianoforti Erard e Pleyel erano diventate più gradevoli e sonore<sup>24</sup>: questo genere di virtuosismo era molto apprezzato dal pubblico del primo Ottocento<sup>25</sup>.

Un giornale belga criticò questo genere di effetti presenti in alcune composizioni di Fumagalli, scrivendo: <<...nous lui reprocherons d'abuser parfois de la sonorité

argentine des octaves supérieures du piano, dont il tire des effets trop semblables à celui de l'instrument mécanique qu'on appelle boîte à musique. Il a trop de talent pour devoir recourir à ces moyens de succès>><sup>26</sup>. Per contro Filippi scrive in merito: <<Gli appunti che il critico fa al Fumagalli sono quelli stessi che abbiamo riscontrati in alcune delle sue opere più popolari; - egli è ben naturale - la ricerca di certi effetti convenzionali nel suonare la si trova puranco nel comporre, e viceversa. Del barocchismo di quegli artifici e del sacrificio fatto all'estetica per l'effetto imitativo, meccanico e di bravura era convinto prima e più che altri lo stesso Fumagalli, il quale in molte composizioni fatte per l'arte e non per il pubblico volgare dimostrò di sapersi elevare a quella purezza di pensieri e a quella ordinata castigatezza di forme che esige la vera musica>><sup>27</sup>.

Come vedremo più avanti, concordiamo con Filippi, le opere migliori di Fumagalli furono proprio quelle <<fatte per l'arte>>, svincolate dal mondo del melodramma e tendenti alla cantabilità più che allo sfoggio tecnico.

LE <<FANTASIE DI CONCERTO>>:

<<Il virtuosismo strumentale - nel '700 e nei primi decenni dell'800 - si era presentato in due aspetti distinti: come suono vocalistico, capace di commuovere; come acrobazia, capace di stupire>><sup>28</sup>. Questo giudizio di Rattalino è condiviso anche da Martinotti, che scrive: <<...nel campo dello strumentalismo, l'interprete virtuoso rivaleggiava con quello vocale sia suscitando emozione nei movimenti lenti ed espressivi, sia ingenerando presso il pubblico ammirazione e sbalordimento in quelli veloci>><sup>29</sup>.

Noi condividiamo questi giudizi, e li vorremmo utilizzare come punto di partenza per presentare qui in modo generale le fantasie su temi d'opera di Fumagalli.

Entrambi i due aspetti della cantabilità e del virtuosismo (che a sua volta poteva avere delle matrici vocali)<sup>30</sup> sono presenti nelle variazioni su temi melodrammatici del periodo Biedemeier e poi nella fantasia pluritematica, entrambi strettamente legati alla prassi improvvisativa. Tra i primi e maggiori autori di variazioni Biedemeier su temi d'opera si ricordano non a caso Hummel (1778 - 1837) e Moscheles (1794 - 1870), che vi si dedicarono a Vienna tra 1815 e 1830<sup>31</sup> e che furono eccellenti improvvisatori<sup>32</sup>.

Una figura importante per la storia della variazione di bravura fu certamente N. Paganini, che già nelle *Variazioni sull'aria "Non più mesta accanto al fuoco" dalla Cenerentola di Rossini* (composte a Napoli nel 1819)

presenta uno schema fatto proprio anche dal pianismo brillante, con una libera introduzione seguita da un tema operistico, tre variazioni di bravura e una coda ad effetto<sup>33</sup>.

La svolta che a noi interessa maggiormente è quella <<...che nella letteratura pianistica avrà luogo all'inizio degli anni Trenta, quando la fantasia su uno, e poi su più temi d'opera, affiancherà e infine sostituirà la forma Biedemeier delle variazioni su temi popolarissimi>><sup>34</sup>. Se Moscheles aveva utilizzato tra i primi lo schema <<Introduzione, tema, variazioni e finale>>, dagli anni Trenta dell'Ottocento la fantasia pluritematica inizia il suo cammino con Thalberg e Liszt <<...come forma libera, improvvisatoria, che cerca il consenso del pubblico con la varietà e la piacevolezza dei temi e degli effetti pianistici inventati dall'autore-esecutore>> (sottolineatura nostra)<sup>35</sup>.

Se nelle variazioni Biedemeier di Hummel, di Moscheles e di Kalkbrenner (1785 - 1849) <<...il canto e l'armonia restavano distinti dai passi brillanti, i quali raramente constavano di arpeggi, frequentemente di scale>><sup>36</sup>, il mutamento del virtuosismo verso il 1830 portò alla ribalta Thalberg, il cui pianismo fu <<molto interessante per lo straordinario sviluppo dato all'arpeggio, per le lunghe serie di ottave e di accordi ribattuti, di ottave alternate a bicordi, di trilli doppi e tripli uniti a frammenti melodici>><sup>37</sup>: la distinzione tra momento espressivo e

momento puramente tecnico diveniva ancora più labile, e i due tendono anzi ad integrarsi e compenetrarsi<sup>38</sup>.

La fantasia d'opera, essendo un brano del genere *brillante*, era considerata al tempo il genere più adatto alla esecuzione pubblica, e Czerny confermava nel 1839 che <<...que' componimenti contraddistinti come *brillanti* (...) generalmente sono il più di quelli destinati a prodursi *in pubblico*...>><sup>39</sup>. Fu forse Thalberg a influenzare maggiormente i pianisti-compositori italiani, e sappiamo che le sue fantasie ebbero una straordinaria notorietà negli anni Trenta e Quaranta, quando in Italia <<...la musica del pianista viennese era nel massimo della sua voga>><sup>40</sup>.

Una figura fondamentale per lo sviluppo del nostro pianismo nel primo Ottocento fu anche quella di Francesco Pollini (1762 - 1846), che coltivò sia il genere Biedemeier (con la *Fantasia con cinque variazioni e finale sul tema della Straniera "No, non ti son rivale"*, op.55) che quello della fantasia pluritematica (con *L'estro armonico per clavicembalo sopra alcuni brani di canto ricavati dalla Norma*, op.57)<sup>41</sup>.

Debitrici delle fantasie di Pollini e di Thalberg furono sia quelle di Fumagalli, che quelle di Golinelli e Doehler. Doehler ad esempio segue lo schema delle variazioni Biedemeier nella sua *Fantasia et Variations de Bravoure pour le piano sur le Cavatine d'Anna Bolena* (1836), dove un'ampia introduzione <<preludiante>> porta all'esposizione del tema, che viene variato tre volte: la fantasia si chiude con un grandioso finale virtuosistico, cosa

frequentissima in questo genere di composizioni (il finale, è un altro aspetto consueto, rielabora ancora alcuni frammenti tematici esposti precedentemente)<sup>42</sup>. Doehler viceversa seguì l'esempio di Thalberg nella sua *Fantaisie pour le piano sur des motifs favori de Robert le Diable de Meyerbeer*, che consta di un'introduzione libera seguita da sei temi tratti dall'opera: i temi vengono variati liberamente e senza soluzione di continuità, secondo la logica dell'alternanza di tempi veloci e lenti, di temi di carattere diverso.

Anche Golinelli strutturò le sue *Reminiscenze dei Puritani* op.6 (1843) con il medesimo schema dell'introduzione, esposizione tematica, libera rielaborazione e conclusione virtuosistica (costituita da grandiosi arpeggi, ottave martellate - tecnica cara a Liszt - trilli e scale cromatiche).

Tra queste molteplici esperienze si formò anche Fumagalli, la cui prima opera, composta attorno al 1847, fu proprio la *Fantasia per Piano-forte sopra alcuni motivi dell'opera Nabuccodonosor di G. Verdi*.

Questa fantasia, che ora prenderemo in esame, è rappresentativa del modo in cui Fumagalli seppe gestire la forma musicale ereditata da Pollini e Thalberg, condivisa con Doehler e Golinelli.

Nelle fantasie che scrisse successivamente perfezionò un poco l'unitarietà della struttura, ma soprattutto arricchì il formulario tecnico: nella fantasia op.14 prevale la tecnica dell'arpeggio, della figurazione fluida e

rapidissima; nella op.28 si fa strada invece la tecnica accordale delle ottave e degli accordi alternati, e vengono utilizzati tremoli di varie specie (usati spessissimo nella musica degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento per la loro capacità di dar l'impressione che il pianoforte possa fare la <<messa di voce>>, possa cioè cantare come la voce umana)<sup>43</sup>; nell'op.43 viene sviluppata la tecnica dei salti, portata alle estreme conseguenze nella op.106.

Per poter eseguire quest'ultima fantasia, composta nel luglio del 1854, saltare ed arpeggiare è proprio una necessità perchè la sola mano sinistra deve realizzare insieme canto ed accompagnamento, evocando le celebri melodie di Meyerbeer come potrebbero fare due mani. Le sperimentazioni tecniche della fantasia op.106 non erano nuove per Fumagalli, autore di altri brani per la sola sinistra<sup>44</sup>, che trovavano corrispettivi in Italia solo nelle opere di Doehler<sup>45</sup>: tutte queste composizioni nascevano in seno alla concezione tipicamente romantica del "superamento del limite", affermata con Paganini, e portata alle estreme conseguenze da Thalberg e Liszt, e connaturata con la figura stessa del virtuoso ottocentesco.

Infatti se anche nel Settecento erano esistiti molti virtuosi di musica strumentale, fu nell'Ottocento che la concezione del virtuosismo assunse nuovi contenuti, stimoli e motivazioni<sup>46</sup>.

<<Tutti i virtuosi, sempre e in ogni epoca, e così Paganini, si sono proposti come creatori di "inauditi"...>>, scrive in merito C. Tempo, e "inaudita"

era anche la fantasia teatrale di Fumagalli<sup>47</sup>, come lo erano le composizioni di Paganini da eseguirsi sulla sola quarta corda (prima fra tutte la *Sonata Napoléon*, del 1807).

Nel genere della fantasia di concerto fu proprio la notorietà delle opere di Bellini e Donizetti a giustificare lo spropositato numero di composizioni di questo genere che nella prima metà del XIX secolo si basarono sulle loro opere (più ancora che sulle opere di Verdi)<sup>48</sup>, con alle spalle una antichissima tradizione di variazioni strumentali nate da temi celebri<sup>49</sup>.

Ascoltando queste fantasie e "reminiscenze" operistiche <<...il pubblico riviveva col pianoforte le pagine del melodramma che aveva già familiari>><sup>50</sup>, quelle celebri melodie teatrali che nell'Ottocento erano anche trascritte per altri organici da camera (abbiamo già ricordato nel primo capitolo le fantasie per violino e pianoforte di A. Bazzini su temi di Bellini e Donizetti), per chitarra (come le *Rossiniane* di M. Giuliani, dove sono rielaborati virtuosisticamente temi dal *Barbiere*, *Aureliano in Palmira*, *Cenerentola*, *Gazza Ladra*, *Semiramide*, *Donna del Lago*, *Assedio di Corinto* di Rossini) o addirittura per contrabbasso e pianoforte (Bottesini scrisse infatti una *Fantasia sulla Lucia di Lammermoor* per contrabbasso e pianoforte).

Sia il pubblico italiano che quello francese apprezzavano questi generi in modo particolare: se a Parigi erano di moda le fantasie di Liszt, Thalberg, Prudent e

Quidant, in Italia la scuola pianistica locale si rifaceva a questi stilemi sia con i celebri Fumagalli, Doehler e Golinelli, che con autori minori quali F. Fasanotti (1821 - 1884) e C. Rossaro (1827 - 1878), per i quali ancorarsi a musiche già conosciute e a temi in voga poteva essere una garanzia di successo<sup>51</sup>.

In genere erano le opere di Bellini, di Donizetti (su tutte *I Puritani*, *la Norma*, *la Sonnambula* e *la Lucia di Lammermoor*), talvolta quelle di Rossini (soprattutto il *Mosè*) a essere scelte da questi autori<sup>52</sup>, dai quali Fumagalli si distinse però sin dalla sua prima fantasia.

Infatti <<...tutti i pianisti o bene o male presero a temi le spontanee e semplici melodie belliniane>>, scrive in merito Filippi, <<pochissimi quelle di Verdi e di Meyerbeer>><sup>53</sup>, mentre Fumagalli si ispirò al *Nabucco* nella op.1 e al *Roberto il Diavolo* nella Op.4. Il nostro giovane autore era attratto dalle melodie di Verdi, da temi che <<hanno un carattere reciso, drammatico, che non regge a certe leziosità, alle eleganze minuziose dell'arpeggio, del trillo, del gruppetto, e di mille altri siffatti arzigogoli>>, una musica che <<...al pari di quella di Meyerbeer, oltre d'esser bella per sè medesima, lo è più ancora per i sentimenti drammatici, energici, che risveglia all'udirli>><sup>54</sup>.

## LA FANTASIA SUL NABUCCO:

Pubblicata come op.1, è la prima composizione di cui ci occuperemo analiticamente, la prima ad essere pubblicata dopo numerosi esperimenti giovanili andati perduti. Fu edita da Ricordi nel 1847, quando Fumagalli non aveva ancora compiuto i vent'anni e si era appena diplomato al <<Regio Conservatorio di Milano>>: si basa su alcuni temi tratti dal *Nabuccodonosor*, dato per la prima volta alla Scala il 9 marzo 1842.

L'opera di Verdi era entrata stabilmente in cartellone nei maggiori teatri d'Italia e fu quella che per prima ne consacrò definitivamente la fama (Mila la definisce <<il più equilibrato organismo artistico da lui creato fino al *Rigoletto*>><sup>55</sup>. Alla Scala di Milano venne ancora rappresentata l'11 marzo 1844 e il 4 febbraio 1846, serate alle quali probabilmente Fumagalli fu presente, anche se quasi certamente Ricordi gli permise di consultarne la partitura.

Dovendo questa fantasia assumere una propria precisa logica armonica, i temi verdiani vengono spesso trasportati in tonalità diverse rispetto alla partitura originale: il punto centrale dell'opera verte sul tema cantabile della Parte Terza del *Nabucco* affidato al protagonista, che implora la crudele Fenena cantando sui versi: <<Deh, perdona, deh, perdona/ ad un padre che delira!/ Deh, la figlia mi ridona,/ non orbarne il genitor>><sup>56</sup>.

Questa melodia dolcemente cantabile è citata da Fumagalli nella tonalità originale di la bemolle maggiore: attorno a questo polo armonico si organizza tonalmente tutta la composizione, che va da sol bemolle maggiore a mi bemolle minore, e si conclude in si bemolle maggiore.

La prima parte della fantasia, che ha funzione introduttiva, ha una struttura tripartita A-B-A' (A è in sol bem. magg., B in mi bem. min.).

A è una sezione <<preludante>> priva della scansione in battute (con didascalia *a piacere, sempre legato*): non cita con precisione alcun motivo del *Nabucco*, ma è strettamente correlata con le prime battute dell'ouverture dell'opera sia sotto il profilo armonico (fortemente cadenzante), che intervallare (basato su intervalli di terza e di quarta: es.1, 2).

La sezione B, di 11 batt., presenta in mi bem. min. (il relativo minore della tonalità di A) il drammatico tema che Verdi ha affidato alla fine dell'opera ad Abigalle, sui versi <<Su me... morente... esanime.../ discenda il tuo perdono!/ Fenena! io fui colpevole.../ Punita or ben ne sono!>> (es.3, 4). Il tema B è evocato con una scrittura ad ottave alternate ad una figurazione per terze nel registro medio, che è una disposizione pianistica che permette di far "cantare" lo strumento.

Dopo questa apertura solenne e drammatica, viene proposto per contrasto un nuovo tema lirico, quasi belliniano, di 8 battute. Il tema, perfettamente equilibrato e "quadrato" (è formato da due gruppi di 4

batt.), esposto nella tonalità di sol bem. magg., è un pensiero ancora una volta non desunto dall'opera, anche se risuona nella stessa tonalità del celebre *Và pensiero*, che Fumagalli qui non cita mai<sup>57</sup>.

Filippi scrive in merito: <<...l'adagio in *Sol bemolle* della Fantasia sul *Nabucco* è originale, ed è forse il brano più bello, più squisitamente condotto di tutto il pezzo: il pensiero dominante armonizzato col basso è spontaneo, affettuoso. Fu stampato anche staccato sotto il titolo *Notturmo*<sup>58</sup>, e in vero ne valeva la pena>><sup>59</sup>. Pure dolcemente belliniano è l'accompagnamento arpeggiato affidato alla mano sinistra (es.5).

Dopo quindici battute una figurazione arpeggiata della mano sinistra porta, senza soluzione di continuità, ad un tema accordale al relativo minore (mi bem. min.: es.6). Anche questo non è derivato da un tema dell'opera, ma ha il carattere affine al severo canto del "gran pontefice" Zaccaria (cui è affidata la celebre "Profezia").

Anche questa sezione assume una struttura tripartita A-B-A', secondo i poli tonali sol bem. magg.-mi bem.min.-sol bem.magg. Fortemente in contrasto il successivo *Allegro con fuoco* in cui mentre la destra disegna dei moti arpeggiati e brillanti di grande difficoltà, ma anche atti a drammatizzare il brano, alla sinistra emerge (in mi bem. min.) il tema presente nell'ouverture, che Verdi poi affidò alla fine della Parte Seconda al coro dei Leviti, sui versi <<Il maledetto non ha fratelli/ non v'ha mortale che a lui favelli>> (in mi min.: es.7). La figurazione ascendente

della quarta battuta presenta la stessa disposizione pianistica dello studio di C. Czerny op.299 n.17 (che Fumagalli studiò da ragazzo: es.8), mentre più in generale questa sezione serve da introduzione al tema lirico che è il nucleo espressivo della fantasia.

Il legame tra le due sezioni è, come frequentissimo in questo genere di opere nella prima metà dell'Ottocento, affidato ad una cadenza dal carattere vocale (es.9). Queste cadenze, frequentissime nelle opere di Bellini, Donizetti e Verdi (il Verdi del periodo giovanile), si trovano anche in molte fantasie su temi d'opera di Pollini, Thalberg, Doehler e Golinelli. Esse fungono da raccordo tra le varie sezioni, e da introduzione ad un nuovo tema, spesso lirico, sul quale portano a focalizzare l'attenzione<sup>60</sup>.

Per dare un'idea di questo procedimento ne riportiamo alcune tratte da: *Fantasia con cinque variazioni e finale sul tema della Straniera "No, non ti son rivale"* di F. Pollini (es.10), la *Fantaisie sur les motifs de l'Opéra la Straniera de Bellini* di S. Thalberg (es.11), le *Reminiscenze dei Puritani* di S. Golinelli (es.12), la *Fantaisie et variations de bravoure sur une cavatine d'Anna Bolena* di T. Doehler (es.13), tutte opere precedenti alla op.1 di Fumagalli.

La cadenza sfocia nel tema cantabile in la bem. magg. (cui si è accennato in precedenza): esso è costituito da due gruppi di 8 battute, e ricalca fedelmente l'originale tema verdiano (es.14, 15). Questa melodia dolcemente cantabile è prima esposta, poi sottoposta a tre variazioni

di bravura, <<brillanti variazioni, nelle quali domina quasi costantemente il tema nella sua integrità>><sup>61</sup>.

La prima variazione è fatta di figurazioni fluide dalle quali emerge chiaramente il tema (es.16), mentre la seconda, più thalberghiana, colloca il tema nel registro centrale e lo circonda di figurazioni più acute e più basse per terze (es.17); la terza variazione resta fedele all'originale solo nell'aspetto armonico, perchè la melodia si perde tra i rapidi arpeggi e le scale della mano destra (es.18).

Una simile collocazione del canto nella parte mediana del pianoforte, poi circonfuso di figurazioni, era presente anche nell'*Etude op.104 n.1* di Mendelssohn (1834-8 circa: es.19); Thalberg arricchì notevolmente questa disposizione pianistica e la relativa "diteggiatura di sostituzione"<sup>62</sup>. Anche Doehler utilizzo spesso simili disposizioni strumentali, ad esempio nella *Fantaisie et variatiuons de bravoure sur une Cavatine d'Anna Bolena* (es.20).

Dopo la terza variazione della fantasia di Fumagalli, appare in modo improvviso il tema che nel *Nabucco* apre l'opera, evocato in pianissimo e fedelmente all'originale (con la didascalia *da lontano*, in la bem. magg.: es.21); riemerge poi brevemente la terza variazione. Una breve cadenza conduce poi ad un nuovo tema lirico, che viene citato nella tonalità originale di la bem. magg.: si tratta di quella melodia che Nabucco aveva cantato alla fine della Seconda Parte dell'opera sui versi <<Ah, perchè sul ciglio/ una lagrima... spuntò?>> (es.22).

Secondo la logica dell'alternanza e della varietà (che, si è detto, era connaturata col genere della fantasia melodrammatica), il polo centrale dominato dal carattere lirico è seguito da un *Allegro vivo* tempestoso: esso ha anche la funzione dell'introduzione ad effetto per l'oscuro tema della *Profezia*, esposto in si bem. min., nel registro grave del pianoforte (es.23, 24).

Il tema viene sviluppato in modo grandioso, con ardite scale cromatiche in *ff.*; dopo una breve sezione misteriosa di cinque battute (nel *Nabucco* corrispondente alle parole di Zaccaria: <<solo il gufo suoi tristi lamenti/ spiegherà quando viene la sera>>), sulla dominante di si bem. min. (in Verdi sulla dominante di si magg., una tessitura più alta di un semitono), si apre il finale *grandioso e deciso* (es.25). La tonalità in Verdi era di si magg., mentre Fumagalli sceglie il si bem. magg., in corrispondenza con le parole di Zaccaria e del coro degli ebrei: <<Oh, qual foco/ nel veglio balena!/ Sul suo labbro favella il signor>>.

La conclusione della *Fantasia sul Nabucco*, che potremmo a buona ragione definire <<stretta>>, usando di proposito un termine teatrale, richiede un notevole virtuosismo esecutivo: basandosi su una tecnica fatta di ottave e accordi in rapida successione raggiunti per salto, sono necessari per l'esecutore dei fulminei spostamenti laterali del braccio (come abbiamo già accennato nel cap.II, anche la gestualità era una parte integrante del virtuosismo degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento).

Questa prima fantasia pluritematica di Fumagalli (basata su un totale di ben undici temi, dove hanno però più rilievo quelli lirici - presentati con l'es.5 e soprattutto l'es.15 - e quello tragico della profezia seguito dal grandioso finale: rispettivamente es. 24 e 25) ci presenta già una struttura articolata e ricca. Dopo le due iniziali sezioni tripartite A-B-A' (entrambe strutturate armonicamente sol bem. min.- mi bem. min.- sol bem. min.; la prima delle due si potrebbe anche considerare una *Introduzione*), viene esposto un tema in mi bem. magg., tonalità che è la dominante del successivo la bem. magg.: qui c'è il perno della composizione (tema più tre ampie variazioni). Dopo un breve accenno ad altri due temi (alla stessa tonalità: es. 21 e 22), si ha una sezione conclusiva bipartita (*Profezia* più *Finale*, rispettivamente in si bem. min. e si bem. magg.).

La logica della varietà che domina in questa composizione la si troverà anche nelle successive fantasie scritte da Fumagalli: la varietà viene raggiunta scegliendo temi di carattere contrastante, alternando tempi lenti e veloci, tessiture più e meno dense, diverse dinamiche, fraseggi e articolazioni.

Fumagalli tenne anche conto del carattere e del "colore" dell'opera su cui costruiva le sue fantasie (in questa sono proposti sia temi corali che altri legati alle vicende individuali dei personaggi)<sup>63</sup>, ma anche che i temi potessero adattarsi al pianoforte, diventando per così dire "pianistici".

La struttura è chiara ma non rigida, come già notò C. A. Gambini recensendo l'opera nel 1848: <<L'interruzione della terza variazione, ove l'autore introduce un altro breve pensiero desunto dall'opera stessa (corrispondente all'es.21, ndr.), e che si ripete per due volte con inaspettato effetto, è pensiero nuovo e ardito, e che ben si conviene al titolo di Fantasia>><sup>64</sup>.

Se a detta di Filippi l'op.1 di Fumagalli è <<...ricca di modulazioni, di passi nuovi ed eleganti, discostandosi alcun poco dalla maniera di Thalberg>>, a nostro avviso è un'opera pienamente rappresentativa di come l'autore seppe gestire questo genere musicale, nel quale però i migliori risultati artistici erano già stati raggiunti da Liszt negli anni Trenta dell'Ottocento.

In alcune successive fantasie di Fumagalli il maggiore elemento di novità è costituito da una nuova disposizione pianistica che richiede l'utilizzo di tre righe musicali invece di due, disposizione presente nella "*Sacrilega parola*", *Grande Adagio Finale nell'atto II dell'opera Poliuto del maestro Donizetti* op.62 (es.26) e nella *Grande Fantaisie pour le seule maine gauche sur Roberto le Diable de Meyerbeer* op.106<sup>65</sup>. Tale disposizione, probabilmente desunta dalla pratica organistica (dove sul rigo più basso si scriveva la parte da eseguirsi con i pedali), fu dapprima portata nella letteratura pianistica da Francesco Pollini (l'es.27 propone un suo brano dal titolo *Uno de' trentadue Esercizi per piano in forma di Toccata* op.42, del 1820), talora utilizzata da Thalberg (cui si deve <<...la

trovata di alternare le note del canto, tra mano sinistra e mano destra, senza che lo snodarsi di arpeggi e di passaggi di bravura debba subire interruzioni, pause, singhiozzi>>)<sup>66</sup>, maggiormente approfondita da Liszt (nell'es.28 proponiamo le prime battute del terzo dei suoi *Trois Etudes de Concert*, pubblicato nel 1848).

Anche Golinelli talvolta utilizzò questa nuova scrittura, una tipica sperimentazione della generazione dei virtuosi primottocenteschi per trovare nuove sonorità e combinazioni di registri sul pianoforte. Lo *Studio in re maggiore* di Golinelli ne è un esempio eloquente (è del 1843: es.29); Schumann utilizzò invece questa scrittura a fini espressivi nella sua seconda *Romanza* op.28, pubblicata nel 1840 (es.30).

Fatalmente Fumagalli nel genere della fantasia d'opera fu presto un inattuale, perchè questo genere musicale, anche se ancora seguito dal pubblico fino a metà Ottocento e oltre, aveva concluso la sua stagione più vitale alla fine degli anni Trenta.

Dagli anni Quaranta aveva iniziato a declinare anche la moda dell'improvvisazione pubblica (non sappiamo che Fumagalli abbia mai improvvisato in pubblico): parallelamente la stessa figura del virtuoso-compositore diveniva sempre più inattuale, mentre si faceva strada quella dell'interprete puro (e non più anche compositore), che prevalse nettamente dalla seconda metà del secolo.

Fu con i brani caratteristici e lirici (soprattutto le mazurke) che Fumagalli seppe meglio seguire il corso dei

tempi, ottenendo a nostro avviso risultati artistici di maggior rilievo<sup>67</sup>, con opere che ancora oggi risultano di considerevole interesse.

#### NOTE

<sup>1</sup> Mi è stata utile in particolare la consultazione del *Catalogo delle pubblicazioni* di Ricordi (Regio Stabilimento Ricordi, Milano 1875); voglio anche ringraziare la dott. A. Zecca Laterza per i gentili consigli che ha saputo darmi in merito.

<sup>2</sup> Il soli brani n.15 e 17 furono pubblicati anche dall'editore Hachette; il solo n.12 dall'editore inglese Ashdown.

<sup>3</sup> Anche in opere del genere Fumagalli mostrò un profondo talento musicale. A detta di Filippi infatti: <<...è osservabile come Fumagalli sa trascrivere le differenti musiche, i generi e stili più disparati col carattere ch'è loro proprio, senza togliere all'arietta francese la grazia svenevole e ricercata, alla melodia italiana la compostezza e il sentimento>> (F. Filippi, *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, p.76). Anche le successive sottolineature sono nostre.

<sup>4</sup> Si tratta della *Preghiera della Madonna "O Santissima Vergine"*, che Fumagalli trascrisse dalla raccolta in tre volumi di L. Gordigiani *Canti popolari toscani*, pubblicata nel 1836. Fu certamente scritta poco prima del 14 aprile 1850 (lo si legge nella lettera a Ricordi scritta proprio in questa data).

<sup>5</sup> L'autore stesso dice di aver concluso le composizioni corrispondenti alle op.1 bis, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 14, 15, 18, 19 nella lettera a Ricordi del 5 novembre 1847. Alle op.13 e 16 si fa riferimento nella lettera del 18 marzo 1848.

<sup>6</sup> Come scrive in merito lo stesso Fumagalli nella lettera a Ricordi del 14 luglio 1849. Similmente scriveva il mese prima all'editore milanese: <<Se desiderate che vi faccia una nuova raccolta di pezzi di media difficoltà sopra opere da voi indicatemi, comandatemi>> (24 giugno 1849).

7 Fumagalli scrive a Ricordi nel gennaio 1852 di aver completato altre cinque composizioni, che vennero poi pubblicate come op.86, 87, 88, 89 e 90.

8 Una curiosità: qualche anno dopo il *Decamerone* di Fumagalli, nel 1857, sull'onda del successo travolgente delle opere verdiane, C. Ciardi (1818 - 1877) pubblicò una raccolta di <<dodici brevi divertimenti per flauto e pianoforte>> dal bizzarro titolo *Verdiflautomaniaco* che, come la raccolta di Fumagalli, era destinata ad un ampio pubblico di dilettanti e amatori dell'opera lirica. Ricordiamo che Fumagalli stesso quando inviò a Ricordi tre fantasie del *Decamerone* (sulla *Beatrice di Tenda* di Bellini, sulla *Lucrezia Borgia* e sull' *Elisir d'Amore* di Donizetti) le definì <<...tre nuove fantasie popolari, così dette Morceau de Salon, di difficoltà discreta ed alla portata della mediocrità>>.

9 Come per la maggior parte dei virtuosi-compositori contemporanei, anche la produzione di Fumagalli comprende in sé due tipi di composizioni: prima quelle facili destinate agli amatori, poi quelle difficili destinate ai virtuosi e alla sala da concerto (scritte spesso dal compositore per sé stesso): abbiamo già accennato nel primo capitolo che Fumagalli stesso distingueva i <<lavori leggeri>> dalle opere del <<gran genere>> (lettera a Ricordi del 14 giugno 1849).

10 Nella lettera del 1° febbraio 1849 l'autore fa esplicito riferimento alla composizioni facenti capo alle op. 29, 26, 28, 30. Vi si legge: <<Ultimamente composi una vivace Tarantella, che dedicai al Duca di Genova, una Gran Fantasia di Concerto sui Puritani, e a giorni darò fine ad un'altra sulla Norma, che mi riesce d'un effetto grande, non che una spiritosa Mazurka-Carillon>> (sottolineatura d'autore).

11 F. Filippi, op.cit., p.65.

12 Le variazioni intitolate *Le streghe*, tratte da un tema del balletto *Il noce di Benevento* di Sussmayr e Viganò, <<...contribuirono non poco a creare la fama di un Paganini ispirato dal diavolo, del violinista di bravura diabolica che fa danzare le streghe>> (G. Barigazzi, *La Scala racconta*, BUR, Milano 1991).

13 Si legge in merito alla profonda influenza che Paganini esercitò sulla prima generazione romantica: <<Paganini was the original Romantic virtuoso. In 1829 Chopin heard him play in Warsaw; In 1830 Schumann in Frankfurt; in 1831 Liszt, in Paris. Each was much moved, and they responded variously. Schumann produced his Studies after Paganini's Caprices, op.3 and 10 (...). Liszt's Studies after Paganini re-create the brilliant effects of the violine-writing with inventive freedom. Chopin paid direct homage only with a modest *Souvenir de Paganini* for piano, but set about writing his own op.10 Studies at once (AA. VV., *The book of the piano*, Dominic Gill, Oxford 1981, p.79). I *Ventiquattro Capricci* op.1 furono scritti da Paganini fino al 1810, e pubblicati nel 1820.>>

14 A detta di A. Cantù (*I ventiquattro capricci Op.1 per violino solo*, in: AA.VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages, S. p. A., Comune di Genova, Genova 1984, p.49) <<...questo indirizzo terminologico paganiniano verrà impiegato con sempre maggiore ricchezza e inflessione di chiaroscuri in piena epoca romantica risultando poi decisamente "inflazionato" con i tardoromantici>>.

15 P. Rattalino, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.150.

16 P. Rattalino, *Storia del Pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, p.96.

17 Nel catalogo delle composizioni per pianoforte di Giulio Ricordi (1840 - 1912), degli anni del Risorgimento, si trovano ancora titoli come: *La battaglia di S. Martino* op.65, *L'assedio di Gaeta* op.85. Anche A. Bazzini, celebre violinista e amico di Fumagalli, scrisse un *Concerto militare per violino e orchestra* op.42.

18 Fumagalli infatti prescrive la presenza in orchestra di una serie di campane intonate, che dovevano evocare il suono del carillon.

19 P. Rattalino, *Storia del Pianoforte*, op.cit., p.90.

20 Questa assoluta preminenza del solista è almeno in parte spiegabile con lo stato di decadenza delle orchestre italiane, e più in generale con le difficoltà che nel primo Ottocento si dovevano superare per organizzare concerti con la partecipazione orchestrale (costosi e rischiosi dal punto di vista economico). E' utile ricordare al riguardo il giudizio di Liszt, che scriveva in merito nel 1838: <<Se per disgrazia il concertista deve eseguire un pezzo d'insieme o con accompagnamento d'orchestra, allora le sue fatiche, le sue tribolazioni non hanno più termine. I suoi giorni e le sue serate passano ad arrampicarsi su scale interminabili, a raggiungere altezze incommensurabili. Le prove, cose eternamente necessarie e altrettanto eternamente impossibili, finiscono col fargli perdere la testa>> (F. Liszt, *Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno Editrice, Roma 1979, p.143). Fumagalli concepì questo concerto (che ebbe poi modo di eseguire pochissime volte) soltanto in funzione delle sue apparizioni pubbliche, perchè un'opera del genere non corrispondeva assolutamente alle richieste dei dilettanti, e quindi gli editori non avevano interesse ad acquistarla (soltanto Ricordi la comprò e pubblicò). Più in generale nel primo Ottocento il concerto per pianoforte visse una lunga fase di transizione, così descritta da P. Rattalino (*Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, pp.120/1): <<Siamo nel 1840: Moscheles, Ries, Kalkbrenner, e finalmente Chopin hanno già scritto i loro concerti di bravura, nei quali il ruolo del pianoforte si è sempre più allargato e il ruolo dell'orchestra sempre più ristretto; Liszt ha già fatto qualche schizzo per il suo primo Concerto, ma non è andato avanti; Schumann, dopo aver schizzato e abbandonato ben tre progetti di concerto, sta per cominciare a comporre il

Concerto in la minore, e dovrà lavorarci per quattro anni prima di venire veramente a capo del problema. Si capisce che ci sono compositori - Henry Herz ne è forse l'esemplare più tipico - che continuano a scrivere concerti di bravura e ne sono ripagati dal pubblico con folli successi (tra questi è anche il nostro Fumagalli, ndr.), ma i compositori di migliore talento hanno capito che il virtuosismo di bravura ha fatto il suo tempo». Schumann stesso scrive nel 1839, recensendo il *Concerto per pianoforte op.40* di Mendelssohn: <<Noi vediamo questa separazione del pianoforte dall'orchestra, preparata da molto tempo: il nuovo giuoco pianistico, a dispetto dell'effetto sinfonico, vuol dominare solo coi propri mezzi e in ciò si dovrà cercare la ragione del perchè negli ultimi anni si siano prodotti così pochi concerti per pianoforte e così poche composizioni originali con accompagnamento... Ciò che una volta era considerato un arricchimento delle forme strumentali e come un'importante creazione, oggi si respinge senz'altro. Tanto sono mutati i tempi! Certamente sarebbe una perdita per l'arte, se andasse fuor d'uso il concerto per pianoforte e orchestra; d'altra parte non possiamo contraddire i pianisti quando dicono: "Noi non abbiamo bisogno d'altri aiuti, il nostro strumento raggiunge da solo l'effetto più completo">>. L. Ronga (a cura di), *Robert Schumann, La musica romantica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1946, pp.133/4.

21 Ancora nella tonalità di sol maggiore, dove nell'*Allegretto* il solista esplora virtuosisticamente la tecnica del trillo, mentre nell'*Andante cantabile* il tema assume il carattere lirico del notturno.

22 Un giovanile omaggio a Paganini da parte di Liszt fu anche la *Grande Fantaisie de bravoure sur "La Clochette"*, brano <<...che comprende, in trentadue pagine di stampa, introduzione, tema variazione, finale>> (P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, op.cit., p.172).

23 Interessante la didascalia posta al *Galop-Carillon* della *Pendule*, che fornisce dei consigli sulle modalità di esecuzione: <<Per imitare il Carillon è duopo servirsi del 1° e 2° pedale unitamente ad una somma leggerezza delle dita. Si dovranno evitare tutti i rallentando e diminuendo, etc. etc. onde ottenere quell'effetto e quel carattere proprio al Carillon>>. Questa didascalia fu apposta seguendo una precisa richiesta di Fumagalli, espressa per lettera a Ricordi il 19 agosto 1849, dove si legge: <<...fate solamente attenzione di far stampare a piccole notine la *Pendule*, ma soltanto ov'è marcato *Carillon*; certamente darà più nell'occhio all'esecutore il modo per capire di eseguirlo cioè tutto pianissimo. Troverei pur buono di apporre al medesimo pezzo una vignetta analoga>>. La <<polka-mazurka>> era una variante della polka, la vivace danza boema in 2/4, che veniva combinata con la mazurka assumendo l'andamento in 3/4.

24 Uno dei primi compositori ad usare efficacemente e con fini di colore sonoro gli acutissimi del pianoforte fu F. Liszt nella trascrizione per pianoforte della *Campanella* di

Paganini (in *Etudes d'execution transcendente d'apres Paganini*, 1838). In merito L. Plantinga scrive: <<The effect is scintillating and altogether novel (...). In both these passages the sound is strikingly new, owing in part to the very high tessitura recently made available on the nineteenth-century piano>> (L. Plantinga, *Romantic music. A history of Musical style in Nineteenth-century Europe*, Norton, New York, 1984, p.183).

25 Filippi scrive in merito: <<L'effetto d'organino ottenuto nella *Pendule* dal Fumagalli è mirabile per naturalezza, e il pubblico all'udirlo dalle leggiere mani dell'autore andò sempre in visibilio: adescato dal facile plauso, Fumagalli introdusse in appresso quell'effetto in molte altre composizioni, oppure si servì spesso di passi veloci e leggeri negli estremi acuti, che son leziosi ma di ottimo gusto>> (F. Filippi, op.cit., p.35).

26 L'articolo del giornale <<Indépendance Belge>> venne pubblicato in lingua originale sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 28 giugno 1857 (p.203).

27 <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 28 giugno 1857, p.203.

28 P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.69.

29 S. Martinotti, *Ottocento strumentale...*, op.cit., p.290.

30 Martinotti è di questa idea, e parla proprio di <<virtuosismo di derivazione vocale...>> (*Ottocento strumentale...*, op.cit., p.197).

31 Idem, p.201.

32 Wangermée sostiene in merito che lo schema delle variazioni successive su temi d'opera, e <<...l'art de fixer les idées fugitives, de les régulariser, et de donner de l'ordre à la spontanéité de l'inspiration>>, nel quale fu maestro Hummel, vennero prima sperimentati nella prassi improvvisativa. Interessante in merito la descrizione che Wangermée riporta di un'improvvisazione pubblica di Moscheles a Bruxelles nel gennaio del 1836: <<Le plan de son improvisation n'était pas établi sur des variations successives des différents thèmes. Après une introduction, Moscheles s'emparant de ses trois motifs comme devant former un seul tout, a fait entendre d'abord une fantaisie libre de son imagination où de légères indications des thèmes étaient jetées ça et là pour préparer l'oreille à les entendre développer. Puis ces thèmes ont apparu successivement, ont été travaillés seul à seul..., se liant l'un à l'autre par les transitions le plus heureuses, puis ils ont été réunis et se sont servis mutuellement d'accompagnement avec un art infini, bien qu'en apparence, il n'y ait aucun rapport entre eux (...); partout une pensée nette, riche d'imagination, mais admirablement bien réglée...>>. Abbiamo sottolineato i punti più interessanti di questa descrizione, che fa parte di un articolo di F. J. Fétis apparso il 24 gennaio 1836 sulla <<Revue et Gazette musicale de Paris>>, dove lo schema della intrusione e variazioni su alcuni temi teatrali è quello che ritroveremo

con poche varianti nelle opere di Thalberg e dei suoi imitatori (R. Wangermée, *Tradition et innovation dans la virtuosité romantique*, <<Acta Musicologica>>, XLII, 1970, p.17).

<sup>33</sup> Come si è già accennato, la figura di Paganini fu fondamentale per tutto il pianismo europeo del primo Ottocento: dal suo gusto per la cadenza estemporanea, per l'improvvisazione unita alla variazione di bravura presero spunto molti pianisti-compositori, da Moscheles a Liszt, da Herz a Thalberg, così come l'altro polo della cantabilità belcantistica. Risaliti ricorda in merito che Moscheles scrisse nel 1831 tre <<Fantasie brillanti nello stile di Paganini>>, e ne riporta lo schema formale: a noi basta vedere quello della prima:

<<Fantasia n.1

*Alla militare*. Introduzione, con cadenza.

*La preghiera di Pietro l'Eremita* (è in realtà quella celebre del Mosè rossiniano, introdotta da un "andante espressivo" e variata melodicamente). Cadenza conclusiva, poi:

*Cantilena del Concerto* (è il primo, in re maggiore), con diverse variazioni, anche abbastanza originali.

Dalla *Suonata militare*: <<Non più andrai>>. Tema di Mozart, con ricca ornamentazione. Brillante conclusione>>.

E' interessante perchè è formalmente la stessa struttura si ritrova <<...in analoghe composizioni, da un Thalberg e un Liszt primo periodo>>; le strutturazioni paganiniane riaffiorano poi, di poco modificate, nelle fantasie di Doehler, Golinelli e Fumagalli (R. Risaliti, *Paganini e la scrittura pianistica trascendentale dei romantici*, in: AA. VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S.p.A., Comune di Genova, Genova 1984, p.71).

<sup>34</sup> P. Rattalino, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.153.

<sup>35</sup> P. Rattalino, *La sonata romantica*, op.cit., p.105. Efficace la presentazione di questo momento del pianismo europeo da parte di Neretti, che scrive: <<Quel periodo dei primi trent'anni del secolo diciannovesimo fu splendido per l'arte pianistica. Dopo la compostezza classica e l'eleganza dei Mozart, del Beethoven, del Dussek, del nostro Clementi e di altri, Hummel e Kalkbrenner introdussero nello stile un nuovo sistema di passi brillanti, sistema che fu portato poi alle più grandi difficoltà e audacie tecniche da Moscheles, Herz e più ancora da Thalberg e Liszt, seguiti da Prudent, Schunke ed altri ancora. Le loro composizioni ebbero per base l'effetto, e il loro modo di suonare quella di produrre meraviglia; perciò l'accentuazione fu profonda, ma venne sviluppata da arpeggi, da rapidi arabeschi, da numerose e varie combinazioni sonore, da una tecnica insomma sorprendente, abbagliante, che trovava il suo sfogo, più che in composizioni originali, in trascrizioni e variazioni su motivi d'opere, in fantasie, in perifrasi di concerto, che furono la moda di quel tempo romantico>> (L. Neretti, *Il pianista T. Doehler nel ducato di Lucca e Firenze*,

<<Illustrazione Toscana e dell'Etruria>>, XII, marzo 1934, p.22).

36 A. Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, UTET, Torino 1952, p.305.

37 P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, op.cit., p.30.

38 Infatti i passaggi brillanti contenevano spesso degli elementi espressivi, come era già nel canto fiorito rossiniano. In merito ad esempio Pirrotta ricorda per la *Semiramide* come <<...fanno parte del personaggio anche l'impetuosità e l'imperiosità, rappresentate dai passi di coloratura...>> (N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti*, Marsilio Editori, Venezia 1987, p.346). Questa evoluzione fu forse favorita nella letteratura pianistica dallo sviluppo tecnico dello strumento, che permetteva dal primo Ottocento proprio un'esecuzione più espressiva dei passaggi brillanti. Utile citare ciò che scrive in merito Czerny nel suo metodo per pianoforte del 1839: <<Ne' decorsi tempi in cui l'esercizio meccanico del Piano-forte non avea tanto progredito quanto al dì d'oggi, potea dirsi pago e soddisfatto ogni studioso di tale stromento sempre che avesse potuto eseguir passi agili o difficili in modo chiaro, esatto ed in tempo: ciò che, riguardandosi in allora qual cosa nuova, eccitò mai sempre ammirazione ed applausi. Ora invece, e per la maggior perfezione a cui si è condotto un tale strumento, e per lo studio più intenso e ragionato di tanti chiarissimi ingegni su d'esso esercitatisi, si è giunto a conoscere che i passi anche più difficili ammettono una più alta espressione, e che, mediante la delicatezza del tocco, un ben applicato rallentare, ecc., può darsi una pellegrina vaghezza perfino a que' passi null'altro reputati in addietro che un superfluo e vano cumulo di note (...) da che per tai trovati anche i passi più semplici e comuni ottengono un interesse melodico, e cessan d'essere un mero tintinnio d'orecchio>>. La versione italiana del passo, apparsa a Milano nel 1840, è citata da: P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.193.

39 P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, op.cit., p.218.

40 F. Filippi, op.cit., p.17.

41 F. Pollini fu anche tra i primi a scrivere brani per la sola mano sinistra, come poi fecero i nostri Doehler e Fumagalli.

42 Questa composizione di Doehler, <<...based upon two tunes from Donizetti's *Anna Bolena*, one for the fantasia and one for the variations...>>, è concisamente descritta in: L. Plantinga, op.cit., pp.177/8.

43 Alcuni brani interamente costruiti sull'effetto del tremolo sono ad esempio *Le Trémole, étude de concert n.5* op.30 di Doehler, *Le Trémole, grand nocturne* op.35 di Thalberg, *Tremolo, grande étude de concert* op.58 di L. M. Gottschalk, *Le trémolo, étude* op.4 di A. Dreyschok. Anche

il sessantesimo ed ultimo esercizio de *Il Pianista virtuoso* di C. H. Hanon (1820 - 1900) è interamente centrato su questa tecnica. D. G. Steibelt (1765 - 1823) fu tra i primi virtuosi a interessarsi all'effetto del tremolo.

<sup>44</sup> Delle composizioni per la sola sinistra di Fumagalli, di cui l'op.106 è l'ultima, si ricordano anche: *Notturmo-Studio, ossia Andante variato per la sola mano sinistra Op.2*, "O Signore dal tetto natò, Coro dei Lombardi di Verdi, studio di concerto per la sola mano sinistra op.18", "Casta diva che inargenti" nell'opera *Norma* di Bellini, trascritto per pianoforte per la sola mano sinistra op.61, *Andante della Lucia di Lammermoor per la sola mano sinistra op.99*. <<Il pezzo mancino>>, scrive in merito Rattalino, <<aveva già una sua piccolissima letteratura - Ludwig Berger, Wilhelm Taubert, Kalkbrenner - a destinazione didattica; Theodor Doehler aveva cominciato a portarlo in sala da concerto, e Dreyschock lo lanciò definitivamente>>. Di questo genere musicale ad effetto Fumagalli fu <<l'assoluto specialista>>, e lo utilizzò per entusiasmare il pubblico dei suoi concerti, mostrando l'abilità e la potenza della sua mano sinistra (P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, op.cit., p.124).

<sup>45</sup> Di Doehler possiamo ricordare ad esempio un'opera precedente al 1845, una <<...trascrizione difficoltosissima su motivi dell'"Anna Bolena" affidata quasi tutta alla sola mano sinistra, che il celebre pianista aveva agile e robusta quanto e forse più della destra>> (L. Neretti, *Il pianista T. Doehler nel ducato di Lucca e Firenze*, in <<Illustrazione Toscana e dell'Etruria>>, XII, marzo 1934, p.26).

<sup>46</sup> <<Il virtuosismo, legato alla natura stessa dell'esecuzione musicale e spesso sollecitato dalle qualità meccaniche di taluni strumenti, doveva svilupparsi grandemente nel clima del romanticismo, come espressione della personalità umana vista nelle sue eccezionali e soprendenti capacità. Il virtuoso incarnava la potenza dello spirito nella sua virtù immaginosa, inventiva, improvvisatrice, e pareva in certo modo tradurre il principio novalisiano dell'idealismo magico, che esaltava come mago colui che, vivente miracolo dell'universo, agendo in seno alla natura, opera prodigi. Secondo Novalis, infatti, l'uomo può giungere alla magia attraverso la poesia, arte infinitamente creatrice>>. Questo interessante contributo sul complesso concetto del virtuosismo nell'Ottocento è tratto da: V. Terenzio, *La musica italiana dell'Ottocento*, Bramante Editore, Milano 1976, vol.II, p.497. Si veda anche: L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955, pp.80-6.

<sup>47</sup> Filippi scrive in merito: <<Quasi la memoria non basterebbe a riprodurre il senso di meraviglia da cui fummo compresi tutte le volte che ci fu dato d'udirli suonare dalla ferrea, infallibile, agilissima mano di Adolfo. In essa v'ha accumulato quanto di più difficile potrebbero eseguire non una ma due mani insieme: arpeggi, scale

rapidissime, passi d'ottave intersecati da un accompagnamento e da un canto principale, armonie composte di otto o dieci note che vanno da un capo all'altro della tastiera, salti, agilità, intrecciamenti d'ogni fatta>> (F. Filippi, op.cit., p.62).

48 Scriva in merito B. Dal Fabbro: <<Thalberg, Rubinstein, Tausig e altri pianisti innumerevoli, con le loro parafrasi di concerto non fecero altro che agevolarsi il successo smerciando al pubblico musiche melodrammatiche "favorite", a lui notissime (...); in modo che il pianoforte diventò un succedaneo del teatro d'opera, coi suoi riassunti di romanze e di brani orchestrali, e insieme un pretesto al più smaccato e volgare virtuosismo>> (B. Dal Fabbro, *Il crepuscolo del pianoforte*, Einaudi, Torino 1951, p.87).

49 Sin dal Rinascimento i compositori di musica strumentale sceglievano per i loro cicli di variazioni dei temi celebri, fossero canzoni popolari o arie vocali. Possiamo pensare ad esempio al primo brano del *Fitzwilliam Virginal Book* di J. Bull (1562 - 1628) che sottopone a variazioni la celebre melodia di <<Walsingham>>, o anche alle innumerevoli variazioni sul tema della <<follia di Spagna>>, da Frescobaldi a Corelli, da A. Scarlatti a Vivaldi e Haendel. Ancora nel Settecento un autore come Mozart sceglieva per le sue variazioni per pianoforte (K.265) il celebre tema francese <<Ah! Vous dirai-je, Maman>>. Tale moda non conobbe poi interruzioni, e sfociò nel primo Ottocento nella fantasia su temi d'opera.

50 P. Rattalino, *Liszt*, EDT, Torino 1993, p.50.

51 Il genere della fantasia melodrammatica non godette però, dal secondo Ottocento, del favore della critica, e oggi è ancora poco apprezzato e valutato. Niccolò Castiglioni in particolare critica la moda delle riduzioni, non senza rilevarne l'importanza storica, scrivendo: <<Uno dei sintomi più tipici del cattivo gusto romantico è costituito dalla fortuna che nell'Ottocento romantico appunto hanno avuto le riduzioni per pianoforte delle opere teatrali. Queste riduzioni pianistiche hanno permesso un'enorme diffusione di numerose opere d'arte, press'a poco come un'analogha diffusione viene oggi esercitata dalla radio e dai dischi. Il lato negativo delle riduzioni per pianoforte consiste nella falsificazione timbrica e dinamica dell'originale orchestrale...>> (N. Castiglioni, *Il linguaggio musicale dal Rinascimento ad oggi*, Ricordi, Milano 1959, pp.78/9). Uno dei tanti giudizi severi sulle fantasie d'opera si legge nella *Storia della Musica* di A. Della Corte e G. Pannain, che scrivono: <<Era il tempo in cui il pianoforte tendeva a divenire lo strumento accentratore per eccellenza. Un diletterantismo cosmopolita, da Parigi, regola e domina l'orientamento del gusto musicale. Una tecnica fastosa, d'una lucentezza tutta d'apparenza e vistosa, come lo splendore di gioielli falsi, prende il sopravvento. Chi potrebbe numerare i Pot-pourris, le Variazioni brillanti, i Rondò, i Souvenirs, che vennero lanciati nel mercato musicale tra il 1830 e il 1850? Ingegni musicali d'ogni portata, presi nel vortice della

vita mondana, non poterono resistere alle richieste imperanti d'una società dominata dalla passione del bel canto e del teatro d'opera e che chiedeva fantasie e trascrizioni, pezzi caratteristici e variazioni sulle più belle melodie di Rossini e Bellini e sull'ultimo successo di Donizetti>> (A. della Corte-G. Pannain, *Storia della Musica*, UTET, Torino 1964, II vol., p.1298).

52 Tra i più celebri virtuosi ottocenteschi che si cimentarono in composizioni del genere, si ricordano: Thalberg, Liszt, Fumagalli e Golinelli (fantasie sulla *Sonnambula*), Liszt, Czerny, Fumagalli, Golinelli (sulla *Norma*), Thalberg e Fumagalli (sul *Mosé*: celebre per tutto l'Ottocento la fantasia di Thalberg, e ancora di più la paganiniana *Sonata a preghiera sul tema "Dal tuo stellato soglio"*), Liszt, Fumagalli e Golinelli (sulla *Lucia di Lammermoor*); sui *Puritani* (che per due volte ispirarono anche Fumagalli, nell'op.28 e 84) addirittura Thalberg, Liszt, Pixis, Herz, Czerny e Chopin scrissero insieme (per iniziativa di Liszt) un *Hexaméron* basato sulla celebre marcia <<Suoni la tromba>>. Le melodie belliniane furono in generale preferite anche a quelle di Donizetti, forse per quella <<esuberanza di sentimenti>> che vi era contenuta, forse per il lungo arco melodico che esse sapevano mirabilmente gestire (vedi in merito: M. R. Adamo-F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino 1981, p.514). Nel primo Ottocento contribuirono al genere della variazione su temi d'opera anche autori che da quella moda presto si distaccarono come M. Glinka (1804 - 1857), H. Berlioz (1803 - 1869) e F. Chopin (1810 - 1949). Glinka scrisse un *Divertimento brillante su temi della Sonnambula* (per due vl., v.la, vc., cb. e pf.) e una *Serenata su un tema dell'Anna Bolena di Donizetti* (v.la, vc., fg., cr. e pf.); Berlioz scrisse nel 1818 un *Potpurri sur des thèmes italiens* (fl. e cr.); Chopin scrisse un *Gran duo concertante su temi del Robert le Diable di Meyerbeer* (vc. e pf., 1832). Anche di Weber abbiamo sette *Variazioni per cl. e pianoforte su un tema dell'opera "Silvana"* op.33 (1811).

53 F. Filippi, op.cit., p.17.

54 F. Filippi, op.cit., pp.16/7. Anche Golinelli spesso si rifece alle melodie di Verdi e di Meyerbeer: ai *Lombardi*, *Ernani*, *Macbeth*, *L. Miller*, *Rigoletto*, *Profeta*, *Trovatore*, *Traviata* si ispirò nelle op.32, 43, 44, 77, 85, 88, 92, 93.

55 M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, Feltrinelli, Milano 1960, p.26.

56 Una simile situazione drammatica fa pensare a quella, in parte analoga, del *Rigoletto* (1851), quando il protagonista piange la perdita figlia ai versi: <<Miei signori... perdono, pietate.../ Al vegliardo la figlia ridate.../ Ridonarla a voi nulla costa,/ Tutto il mondo è tal figlia per me>> (atto IV, scena IV).

57 E' curioso che uno dei temi verdiani più celebri in assoluto non venga citato in questa fantasia. Forse ciò fu motivato dalla scelta di distinguersi da altri più mediocri

compositori, evitando l'ovvio ricorso al tema celebre, optando invece per una più attenta scelta di temi alternativi. E' però possibile che ad escludere il tema del <<Và pensiero...>> abbiano anche contribuito delle motivazioni di ordine politico: essendo l'anno della composizione il 1847 e il clima milanese ricco di tensioni prerivoluzionarie, poteva essere prudente non citare un tema che per gli italiani era sinonimo di libertà ed indipendenza; Mila scrive non a caso sul Nabucco: <<...siamo appena nel 1842, ma il '48 era già nell'aria>> (M. Mila, op.cit., p.30).

58 Si tratta della op.lbis., pubblicata sia da Ricordi che da Canti.

59 F. Filippi, op.cit., p.17.

60 Non è escluso che l'uso così frequente delle cadenze per legare i vari momenti delle fantasie operistiche fosse anche una scelta dei compositori "brillanti" per attirare l'attenzione del pubblico: era quel nuovo pubblico borghese e popolare ottocentesco che si stava appena affacciando nel campo della musica "seria", più abituato ad ascoltare le coinvolgenti opere romantiche che la musica strumentale; così poteva essere perfettamente congeniale il mezzo della cadenza e del raccordo virtuosistico per legare insieme una serie di temi, di diversi "momenti", proprio come avveniva all'opera. Bisogna anche tenere conto che solo lentamente si diffuse un tipo di ascolto "silenzioso", necessario per poter comprendere la "difficile" musica da camera.

61 Sono parole di C. A. Gambini, prese da un articolo apparso sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 14 gennaio 1848.

62 Scrive in merito Rattalino: <<Thalberg si accorse del partito che si poteva trarre dalla mano sinistra, spesso momentaneamente disoccupata, facendola accorrere in aiuto della destra: la mani sinistra scattava, suonava qualche nota - anche solo una - di appartenenza della destra, e tornava al suo posto (l'uso costante del pedale di risonanza moltiplicava la possibilità di questi soccorsi)>> (P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p.30). <<L'accorgimento di Thalberg>>, prosegue Rattalino, <<passato il primo momento di sbalordimento, divenne però d'uso comune e fu applicato anche a tutt'altre musiche>>, e <<...la divisione tra le due mani dei tratti rapidi fu studiata ampiamente da Ernest Habarbier (*Nouveaux Doigters pour le piano*, Parigi 1852 ca.)>> (idem, p.31).

63 Filippi scrive in merito che le fantasie di Fumagalli furono scritte <<...improntandole di quel carattere drammatico o sentimentale che a ciascuna d'esse appartiene>> (op.cit., p.27); così la *Fantasia sulla Norma* è <<grandiosa>> e <<corrispondente alla maestà del soggetto>> (p.34). Facendo questo Fumagalli agiva in linea con le scelte degli stessi operisti del romanticismo italiano, a partire da Bellini, prima del quale <<...nessun altro compositore si era in precedenza posto con tanta

chiarezza il problema di conferire ad ogni sua opera un "timbro" peculiare...>>. Egli cercò infatti nelle opere della sua maturità di <<dare alla sua musica una tinta confacente all'insieme del dramma>> (F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1993, p.193). Verdi proseguì su questa linea: la sua opera *I due Foscari* fu addirittura criticata da Piave per avere <<una tinta, un colore troppo uniforme dal principio alla fine>> (si tratta di una lettera scritta da Parigi il 22 luglio 1848, citata da: G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia, Milano 1983, p.96).

64 Si tratta di un articolo apparso sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> il 12 gennaio 1848.

65 Tale disposizione fu ancora utilizzata da Fumagalli per le composizioni facenti capo alle op.28, 51, 71, 79, 83, 88, 95, 102.

66 V. Vitale, *Thalberg e Liszt: l'Opera in salotto e in concerto*, in: AA. VV., *Il Melodramma italiano dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1977, p.633.

67 Anche per il critico Gambini <<di maggior importanza>> sono i brani <<originali>> di Fumagalli, <<dai quali si può formare un più retto giudizio del suo bel talento di compositore>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 12 gennaio 1848, p.14).

Fumagalli Adolfo  
Op. 1



**FANTASIA**  
per Piano-Forte  
*sopra alcuni motivi dell'Opera*  
**NABUCCONOSOR**  
di  
**GIUSEPPE VERDI**

Fumagalli, es. 1

Moderato

Preludiando *pp* *a piacere* *sempre legato*

V I V I IV V I6 VI DD D7 I

**SINFONIA**

Verdi, es. 2

ANDANTE *p maestoso*

LA magg. FA diesis min.

I V I IV I V V I V

Fumagalli, es.3

Andante agitato M. X.  $\text{♩} = 63$  con dolore

First system of the musical score for Fumagalli, es.3. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The music is in a minor key. The first staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves. The tempo is *Andante agitato* with a metronome marking of  $\text{♩} = 63$  and the expression *con dolore*.

Second system of the musical score for Fumagalli, es.3. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The music continues from the first system. The first staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves. The tempo is *Andante agitato* with a metronome marking of  $\text{♩} = 63$  and the expression *con dolore*. The second staff also has the expression *con anima* written above it.

4348

Verdi, es.4

29 *AND<sup>te</sup> MOD<sup>to</sup>*

Musical score for Verdi, es.4. It consists of two systems. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The tempo is *AND<sup>te</sup> MOD<sup>to</sup>*. The first staff has a *Ped.* marking. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves. The expression *secondando il canto* is written above the second staff. The second system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The first staff has a *Ped.* marking. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves. The expression *P sotto voce* is written below the second staff.

Fumagalli, es.5

*Cantabile* M M  $\text{♩} = 58$

Musical score for Fumagalli, es.5. It consists of two systems. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The tempo is *Cantabile* with a metronome marking of  $\text{♩} = 58$ . The first staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves. The expression *con anima* is written above the second staff. The second system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The first staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. The second staff has a *Ped.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks (\*) above some notes in both staves.

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three flats and a common time signature. It includes dynamic markings such as *p*, *ff*, and *rit.*, along with performance instructions like "Ped." and an asterisk marker.

Fumagalli, es. 6

Musical score for the second system, titled "Fumagalli, es. 6". It consists of two systems of a grand staff. The first system includes "Martellato" and "ff" markings. The second system includes "Dim.", "Ped.", "ff Preste", and "Martellato" markings. Performance instructions include "Ped. Sempre pp" and an asterisk marker.

Fumagalli, es. 7

Musical score for the third system, titled "Fumagalli, es. 7". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Sotto voce" and "ff". The piano part includes "Deciso il Basso" and "rinf." markings. Performance instructions include "M. M. d = 88" and "All? con fuoco."

Czerny, es.8

Molto allegro. (♩ = 96.)

No. 17

Fumagalli, es.9

4348

Pollini, es.10

Thalberg, es.11

Golinelli, es.12

Doehler, es.13

Verdi, es.14

A

Si!.....

Deh per.

NAB.

affettuoso

21 ALL.<sup>o</sup> MODERATO

ff

p

N

- do - na, deh per. do - na ad un pa - dre che..... de - li - ra! Deh la

N

fi - gliami ri - do - na, non or - bar - nei gen - tor! Te re -

allarg.

a tempo

col canto

a tempo

N

- gi - na, te si - gno - ra chiami pur..... la gente assi - ra; questo

col canto

Fumagalli, es. 15

M. M. ♩ = 88

Moderato.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The tempo is marked 'Moderato.' with a metronome marking of ♩ = 88. The piano part is characterized by dense, arpeggiated chords and frequent use of the sustain pedal, indicated by 'Ped.' and asterisks (\*). The vocal part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is divided into five systems. The first system includes a 'crescendo' marking. The second system includes 'rall.' markings. The third system includes 'a tempo' and 'mf' markings. The fourth system includes 'a tempo' and 'm.d.' markings. The fifth system includes 'a tempo' and 'm.d.' markings. The score concludes with a final cadence in the piano part.

volante 8<sup>va</sup>  
rall.  
pp

Fumagalli, es. 16

M. M. ♩ = 132

Ben distinto il canto

pp marcato

m.s. m.s.

Ped. \*

7

Var. 4<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

Ped. Canto \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

8<sup>va</sup>

Ped. \*

rit. \*

Ped. \*

a

Ped. \* Ped. \* *rall.*

8<sup>a</sup> 1<sup>ma</sup> 8<sup>a</sup> 2<sup>da</sup>

F Ped. FF Martellato \*

Fumagalli es. 17

Moderato assai *Pianissimo gli abbellimenti*

M. M.  $\text{♩} = 96$

Var: 2<sup>a</sup>

3

F Ped. Ben marcato il canto \*

\* Colla sola mano sinistra tutta la Variazione \*

3

p Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. cres. \* Ped. p Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Fumagalli. es.18

M.M.  $\text{♩} = 460$   
Var. 3.<sup>a</sup>

Vivace

8<sup>a</sup>

*pp Brillante*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

8<sup>a</sup>

*p con eleganza*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

8<sup>a</sup>

4548

Three Etudes, Op. 104, Part II (1834-1838)

Original publisher: Bartholf Senff, Leipzig.

Mendelssohn, es.19

I.

Presto sempre pp

*f*

*sempre Ped.*

Doehler, es.20

Var. 3.

marcato

pp

legg.

il tema sempre ben marcato.

3 1

8

Fumagalli, es.21

Andantino

da lontano

pp

ritenuto

8<sup>o</sup> Primo tempo

Deciso

p

Con fuoco

Gadenza

*f* *p* *pp*

8ª

8ª

*p* *pp*

*a piacere* *Velocemente* *Rit. assai* *Rall.*

Ped. \*

Fumagalli, es. 22

Adagio M. M.  $\text{♩} = 63$

*p* *pp*

*Con grand'anima a tempo*

Ped. \*

*affrettando il tempo* *Ritard. assai.* *morendo*

Ped. \*

# PROFEZIA - FINALE TERZO

ZACCARIA

ZACCARIA

Oh chi piange? di femmine imbel.li chi sol.le.va lamenti all'E.

RECITATIVO

Z

- ter - no? Oh sor.ge - te, an-goscia.ti fra.tel - li, sul mio

Z

lab - bro fa - vel - la il Si - gnor!

Verdi, es. 23

Z

30 ANDANTE MOSSO

Del fu - tu - - ronel bu - - jo di -

z  
- scer - - no... ecco rot - - ta l'in.de - - gna, l'indegna ca.

z  
- te - na!... Piomba già sul..la per - fida a - re - - na del le -

z  
- o - ne di Giuda, di Giuda il furor! A po - sa.re sui crani, sul -

O  
Oh fu - tu - ro!

R  
Oh fu - tu - ro!

J  
Oh fu - tu - ro!

C

31 Oh fu - tu - ro!

z  
- l'os - - sa qui ver - ran - no le je - ne, i ser -



Fumagalli, es.25

POCO PIÙ MOSSO M. M. ♩ = 80  
GRANDIOSO E DECISO

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score includes various performance instructions and markings:

- System 1:** The piano part begins with a *Ped.* marking. The vocal part has a *Sempre FF* marking and an asterisk (\*) at the end of the first phrase.
- System 2:** The piano part has a *Stacc.* marking and the instruction *Marcato il canto*. The vocal part has an *8<sup>a</sup>* marking and a dashed line indicating a melodic line.
- System 3:** The piano part has an *8<sup>a</sup>* marking and a dashed line indicating a melodic line.
- System 4:** The piano part has a *Ped.* marking and an asterisk (\*) at the end of the phrase.

Fumagalli, es.26

M.D. 8

*f marc.*

M.S. M.D. M.S. M.D. M.S. M.D. M.S.

Pollini, es.27

M.M. ♩ = 84.

*ALLEGRETTO.*

*p* *sffz*

3. (UN SOSPIRO)

Liszt, es.28

Allegro affettuoso [♩ = 96-100]  
armonioso

*legatissimo*

*p*

*poco agitato*

*Red.*

*cantando*

*dolce con grazia*

*simile*

*\* Red. \**

# STUDIO

IN RE MAGGIORE

Golinelli, es.29

*ANDANTE MOSSO*  
*leggero*  
*p*

*mercato*

Schumann, es.30

## II.

Einfach. (♩ 100.)

*p*

*p*

Q.W.



## CAPITOLO V: LA MUSICA "DESCRITTIVA"

Nelle opere di Fumagalli, scritte nel breve arco compositivo di nove anni, è difficile poter rilevare dei mutamenti stilistici che permettano di dividerle in diversi periodi creativi. Concordiamo però con Filippi nel ravvisare, a partire dagli anni 1849/50, uno stile meno enfatico e una maggiore maturità (penso in particolare alle op.39, 40, 41, 44 e 50)<sup>1</sup>. A detta di Filippi ciò fu dovuto anche all'influsso dell'ambiente culturale di Parigi, dove Fumagalli si era trasferito nel 1849 e dove <<aveva perfezionato il gusto e la scienza del comporre, in modo d'acquistarsi un'individualità sua propria>><sup>2</sup>.

A nostro avviso però il salto qualitativo più evidente si ha soltanto con la *Ecole Moderne du Pianiste* op.100, che fu certamente il saggio compositivo più maturo dell'autore. Non manca però d'interesse la produzione precedente alla op.100, e anzi, per dirlo ancora con Filippi, <<fa somma meraviglia il vedere quali bellezze s'incontrino ad ogni piè sospinto nelle sue prime opere e quale sapienza d'armonia e modulazione>> (pensiamo ad esempio a composizioni come la *Fucina di Vulcano* op.8, al *Pensiero patetico* op.16, alle mazurke op.39 e 78)<sup>3</sup>.

Dopo aver preso in esame le fantasie d'opera, intendiamo ora continuare la nostra analisi procedendo per generi:

questa scelta è motivata dalla constatazione che ogni diverso genere compositivo, dal notturno alla fantasia, dalla mazurka al brano descrittivo, ha sempre mantenuto nella produzione di Fumagalli precise caratteristiche individuative, formali e stilistiche.

Le opere "descrittive" (Filippi dà anche la definizione *musica di genere*) di cui ci occuperemo ora presentano per esempio dei caratteri ricorrenti: sono tutte brillanti o virtuosistiche, con dei temi non più di matrice vocale o operistica, ma semmai imparentati con la danza (frequentissimi i metri binari affini al galop, il veloce saltarello in 2/4 che aveva fatto la sua prima comparsa attorno al 1825).

Queste composizioni, dando vita ad atmosfere vagamente allusive, nascono da un generico assunto extramusicale (anche se non seguono un reale programma descrittivo)<sup>4</sup>, che può essere ad esempio l'imitazione della caccia, l'arrivo del carro postale, l'evocazione delle streghe o la danza dei diavoli<sup>5</sup>.

Ad una scena di caccia richiama ad esempio la figurazione che apre *La chasse* op.80 (composta nel 1851), dove nella tonalità di mi bem. magg. è evocato il suono e il melodizzare di due corni da caccia, d'apprima in vicinanza, poi in eco (batt.8<sup>a</sup> e sgg.: es.1)<sup>6</sup>. Secondo un simile intento descrittivo si apre il brano intitolato *Le Postillon* op.47 (dedicato all'amico Golinelli e scritto nell'agosto del 1850), che imita l'arrivo del carro postale con una sola linea melodica: può voler richiamare alla

mente quel cosiddetto "corno da postiglione" che utilizzavano i conducenti delle vetture di posta per annunciare il loro arrivo<sup>7</sup>, mentre l'ostinato ritmico della sinistra fa pensare al galoppo del cavallo (batt.11<sup>a</sup>-12<sup>a</sup>: es.2)<sup>8</sup>.

L'assunto descrittivo è evidente anche nel brano per pianoforte intitolato *Le streghe* op.51 (1850c.), che genericamente vorrebbe condurre l'immaginazione dello spettatore ad atmosfere demoniache e notturne (nell'es.3 vediamo ad esempio lo *staccato misteriosamente* affidato al settore più scuro del pianoforte, intitolato *Sortilegio*: la scrittura ha uno staccato che potrebbe essere violinistico e paganiniano)<sup>9</sup>, mentre il *Galop dei Diavoli* op.3, composto nel 1847, vorrebbe "descrivere" la *danza di Plutone* (es.4).

Similmente potremmo riconoscere all'inizio del brano *La Cloche* op.88 (scritto nel gennaio 1852) i rintocchi d'una campana (Fumagalli scrisse infatti *cloche* accanto alle prime battute: es.5)<sup>10</sup>, mentre *Il Genio della danza* op.13 (marzo 1848), lo *Spirito folletto, il saltarello* op.53 (1850c.) e *La baccante* op.69 (pubbl. 1851) sono improntate al più generico descrittivismo, evocando danze sfrenate e gioiose (*La baccante* ad esempio richiama col titolo al furore delle baccanti durante i culti orgiasitici dell'antichità greco-romana: la realizzazione sonora risulta però del tutto generica, con un carattere brillante in 2/4 affine al galop)<sup>11</sup>.

Studiando queste opere descrittive abbiamo notato che i brani del genere brillante (op.13, 47, 53, 69, 80) vanno

nettamente distinti da quelli che hanno invece un intento più visionario e fantastico (op.3, 8, 51; dei brani facenti parte della *Ecole Moderne du Pianiste* ci occuperemo più avanti). Questi due gruppi di composizioni hanno infatti precise caratteristiche distintive.

Le opere brillanti, dal carattere garbato (diremmo salottiero), sono a nostro avviso le meno interessanti (sono molto ripetitive, un pò banali, in genere monotematiche)<sup>12</sup>: Fumagalli ottenne migliori risultati invece quando si ispirò a tematiche più visionarie, che fanno da assunto iniziale per le già citate *Le Streghe*, il *Galop dei Diavoli* e *La fucina di Vulcano*, ossia il canto dei Ciclopi.

Per queste tre composizioni si può davvero parlare di virtuosismo "demonico", volto ad "illustrare" contenuti satanici: in tutte è evidente non a caso la matrice lisztiana, erede a sua volta della lezione paganiniana<sup>13</sup>. Gli schemi formali sono dei più vari: la op.3 ad esempio si apre con una sezione ad effetto fortemente modulante, degna del Liszt più visionario (il Liszt degli anni Trenta, affascinato da Paganini e dalla *Symphonie fantastique* di Berlioz, da lui trascritta per pianoforte nel 1833): essa fa da introduzione ad un tema scandito dal ritmo del galop, ma con un carattere "infernale" (il *galop dei diavoli* appunto: rispettivamente es.6 e 7). Dalla sezione iniziale in re magg. si passa poi alla *danza di Plutone* (la min.: es.4) dove una movimentata figurazione in fortissimo,

fortemente ritmata e suddivisa tra le due mani, vorrebbe evocare un quadro infernale<sup>14</sup>.

<<Nel Galop dei Demoni>>, scrive in merito Filippi, <<non manca certo la foga diabolica, il concitamento della frase, lo spirito satanico, insomma quella tinta locale che nessuno ha veduto, ma che pur scosse l'immaginazione di Virgilio, Dante, Tasso, Goethe e Meyerbeer: la introdottavi danza plutonica in tono di la minore è composta ad imitazione con bell'artificio: i pensieri sono vivi e brillanti, la condotta, come sempre, irreprensibile, eleganti le forme>><sup>15</sup>.

L'architettura formale di questo brano (che è arricchita da alcuni elementi tematici secondari) è una struttura tripartita trattata con una certa libertà: per motivi di equilibrio dopo la seconda sezione viene riesposto il motivo d'apertura (in staccato, con una serrata successione di pianissimi e sforzandi). Il carattere del primo tema può ricordare alcuni dei *Capricci* paganiniani e più in generale lo staccato violinistico (es.6, alla 18<sup>a</sup> batt. e sgg.)<sup>16</sup>.

Il brano *Le Streghe* si apre col rintocco funebre della campanella da morto (esemplare l'utilizzo della campana in orchestra fatto da Berlioz nella già citata *Sinfonie Fantastique*, che fu un esempio di descrittivismo molto imitato in tutto l'Ottocento), seguito poi da rapidissime scale cromatiche ascendenti, frequentissime sia in Thalberg che in Liszt (accordi dissonanti come alle batt.5<sup>a</sup>/6<sup>a</sup> - es.8 - trilli e tremoli nei bassi, cromatismi, accordi martellati fanno parte del ricco patrimonio tecnico

lisztiano, spesso volto a evocare concetti inquietanti quali la morte, il male...) <sup>17</sup>. Sul successivo tema in re bem. magg., che potrebbe essere esposto da un violoncello (es.3), si basa l'intera composizione.

L'opera più bella del genere descrittivo che Fumagalli abbia mai composto è a nostro avviso la *Fucina di Vulcano* op.8, un'opera giovanile composta nel 1847, che ora analizzeremo brevemente <sup>18</sup>.

Qui il discorso compositivo si fa più trasparente, più attenta la scelta ed elaborazione del materiale tematico. L'architettura formale segue liberamente lo schema della introduzione, tema e variazioni, una strutturazione frequentissima nella musica dei virtuosi primottocenteschi.

L'introduzione presenta due opposti elementi tematici, il primo fortemente modulante e basato su un'accordo di settima diminuita <sup>19</sup>, il secondo invece più pesantemente accordale e scandito ritmicamente (rispettivamente es.9 e 10): l'uno è di chiara matrice lisztiana (richiama l'inizio di *Feux follets*, il quinto degli *Etudes d'execution transcendante*, pubblicati a Milano da Ricordi nel 1839: es.11), mentre l'altro non è lontano dallo spirito delle *Polonaises* chopiniane (nell'es.12 proponiamo il confronto con la *Polonaise op.40 n.1*, del 1838). In questa sezione introduttiva, tonalmente instabile, si alternano repentinamente il re min. e il fa magg., il la min. e il do magg.

Il tema principale della composizione è esposto in re min. (es.13): le sue continue metamorfosi e le

riesposizioni conferiscono a questa composizione continuità discorsiva e coerenza formale. Da esso sono derivate ad esempio due successive figure tematiche, rispettivamente in re min. e in si bem. min. (l'es.14 le comprende entrambe: rispettivamente batt.1<sup>a</sup> e sgg., batt.15<sup>a</sup> e sgg.). Il tema principale torna poi in pianissimo, variato ed esposto in re magg. (la scrittura pianistica ha la trasparenza di alcuni rapidi movimenti orchestrali di Mendelssohn o Berlioz: es.15)<sup>20</sup>, seguito da una breve apparizione della seconda idea tematica (tonalmente si oscilla tra do diesis min. e mi magg., una terza sopra rispetto alla prima esposizione che abbiamo presentato nell'es.10).

Dal considerevole campionario di diverse soluzioni e varianti tematiche presenti in questo brano, è ancora interessante osservare una successiva riesposizione del tema in re min. perché presenta una disposizione pianistica ancora diversa: il tema è posto nella zona centrale del pianoforte, con un l'accento di imitazione, con rapide figurazioni ascendenti e discendenti che conferiscono alla scrittura uno spessore sonoro in continuo movimento (alla varietà dinamica si aggiungono le varianti timbriche dovute ai diversi modi di attaccare il tasto prescritti dal testo, dal legato allo staccato, dal martellato al moto dolcemente arpeggiato: es.16).

La *Fucina di Vulcano* si conclude in seguito ad una nuova modulazione a re magg.: questa tonalità e la tessitura più acuta conferiscono un carattere più sereno e luminoso al

ritorno della seconda idea tematica (è anche lievemente modificata rispetto all'inizio: es.17).

Segue, come frequentissimo nelle opere del genere brillante (si pensi alle fantasie melodrammatiche), una coda grandiosa: dei continui cambi di posizione della mano le conferiscono anche una gestualità coinvolgente (es.18). Queste conclusioni ad effetto, di prammatica nella musica virtuosistica ottocentesca, volevano toccare emotivamente lo spettatore, coinvolgerlo con le più stupefacenti difficoltà tecniche, e insieme ottenere un'applauso ammirato ed immediato dal pubblico.

Alla forte unitarietà di questa composizione contribuisce la scelta di Fumagalli di fare ritornare di continuo alcuni frammenti tematici, tutti derivati dal tema principale. E' il caso ad esempio del breve raccordo presente sia nell'es.13 che nell'es. 14 (rispettivamente alle ultime due batt., alla 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> batt.), come in altri punti dell'opera. Di tutte le composizioni che abbiamo presentato fino ad ora, la *Fucina di Vulcano* è certamente la più matura ed interessante, efficace nell'avvicendamento tematico e nell'equilibrio compositivo.

Come già nelle fantasie d'opera, anche in queste opere descrittive Fumagalli non abbandona una netta quadratura metrica del periodo e della frase musicali (formati sempre da gruppi di due e quattro battute: si vedano ad esempio l'es.6, 10 e 13).

Si allontana invece dal melodizzare di matrice operistica e tipicamente italiana che caratterizza le

fantasie operistiche e che è così frequente nella maggior parte delle sue composizioni.

Il discorso qui impostato sulla presenza dell'elemento extramusicale verrà ulteriormente sviluppato quando prenderemo in esame la *Ecole Moderne du Pianiste* op.100.

#### NOTE

<sup>1</sup> In merito a queste composizioni Filippi scrive: <<Proseguendo nell'esame cronologico delle opere di Fumagalli, si scorge sempre un perfezionamento nella parte plastica e formale delle sue composizioni: l'idee diventano sempre più originali, la loro orditura più semplice e castigata. La difficoltà per quanto astrusa non è un superfluo, gli ornamenti non sono nè ricercati nè posti ad intarsio con quella profusione di cui peccano molte delle odierne opere per clavicembalo. Le composizioni di Fumagalli sono tutte di un sol getto, hanno perfezione nella misura, nelle forme, unità nel concetto, a cui nuocerebbe il togliere l'aggiungere od il mutare...>> (F. Filippi, *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, p.37)

<sup>2</sup> F. Filippi, op.cit., p.40. Parigi è a detta di Filippi la città dove <<...un artista di genio può fare incetta di cognizioni, e coll'attrito di tante capacità eminenti sviluppar maggiormente il suo talento>> (op.cit., p.32). C. A. Gambini scrivendo nel 1853 sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> era dello stesso parere: <<Tutti i nostri più eminenti artisti che visitarono la capitale della Francia e che, guidati da sano criterio ed amore dell'arte, vollero far tesoro delle molte cognizioni che possono attingersi in un paese che offre immense risorse artistiche, ebbero a ricevere una sensibile modificazione nel loro stile come nella loro essenza. Anche il nostro Fumagalli ha sentito quest'influenza, ed un genere più ragionato, grazioso, melodico ed espressivo è subentrato ai focosi slanci di rimbombante sonorità, alle trascendentali difficoltà>> (14 agosto 1853, p.143). Sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 10 febbraio 1850 (p.22) si legge inoltre: <<...I suffragi che ora da illuminati conoscitori ei va ottenendo

a Parigi, e le dotte musiche che là udrà, in ispecie ai concerti del Conservatorio ed a quelli della Società dell'Unione (...) non è a dubitare che lo stimoleranno a vieppiù aver in pregio le classiche opere ed a coltivare viemmaggiormente quell'eletto genere derivante dalla mente, dal cuore e dallo studio, e così a contribuire al risorgimento della musica che persuade e commuove nel mentre alletta e sorprende>>. Questa e le successive sottolineature sono nostre.

<sup>3</sup> F. Filippi, op.cit., p.19.

<sup>4</sup> Non si tratta infatti di vera musica <<a programma>>, essendo le opere di Fumagalli che stiamo per prendere in esame del tutto prive delle complesse motivazioni filosofico-musicali che guidarono compositori come Schumann e Liszt. Il rapporto con un testo precedente si farà più sottile ed interessante nelle composizioni facenti capo alla op.100: per alcuni approfondimenti in merito all'elemento extramusicale nella musica di Fumagalli si veda il cap.VII alle note n.8, 26 e 29.

<sup>5</sup> Ecco come Filippi presenta le opere descrittive di Fumagalli: <<Quella musica per Piano che ha per scopo principale di tradurre un'idea bizzarra, effetti nuovi e singolari, o qualsiasi imitazione più materiale che ideale, quella musica che non mira tanto ad allettare colla soavità de' pensieri e commuovere col sentimento, quanto ad abbagliare con titoli stravaganti, con effetti di sonorità, con rapidità ed arditezza di esecuzione, la diremo (ci sembra a proposito) *musica di genere*, come si dice della pittura quando va nel realismo assoluto. Non mica che questo sia un cattivo genere, tanto più che il genio può dar sempre belle forme ed attrattive alle più bizzarre concezioni: pure nella Musica è difficile l'escirne con onore, e senza cadere nel falso e nel manierato, a meno che non soccorrano delle effettive rappresentazioni esteriori, come nel melodramma. Occorre sempre di aver in mente che nell'arte figurativa la rappresentazione della natura viva e materiale è la prima condizione del suo essere, mentre all'opposto l'essenza della musica sta nel soggetto, nell'idea, nel sentimento, e la parte imitativa v'è sempre accessoria. Adolfo Fumagalli ebbe sempre una irresistibile tendenza al genere fantastico ed imitativo, e non ebbe un gran torto, essendoci riuscito a meraviglia anche colle inevitabili pecche che vi si accompagnano>> (op.cit., p.20).

<sup>6</sup> Lo spunto iniziale di questa composizione è stato preso da una precedente opera giovanile facente parte della *Lira d'Orfeo*, un quartetto vocale col pianoforte intitolato *I cacciatori*. La stessa tonalità di mi bem. magg. richiama inequivocabilmente al corno (la maggior parte delle composizioni per corno sono infatti in questa tonalità, come anche in fa magg. e la bem. magg., essendo il corno e la cornetta accordati nelle tonalità di fa, si bem. e mi bem.). La stessa linea melodica richiama questo strumento, basata come è sugli armonici di mi bem. magg., le note "naturali" del corno (eseguibili anche da uno strumento

sprovvisto di pistoncini). Anche Paganini aveva evocato la caccia col suo *Capriccio* op.1 n.9, detto appunto *la caccia* <<...per il ritmo da richiamo di caccia, la presenza di intervalli di terze, quinte e seste che risuonavano appunto durante le battute di caccia ma soprattutto per l'imitazione di "flauti" (sulla tastiera) e "corni" (sulla terza e quarta corda)>> (A. Cantù, *I 24 Capricci op.1 per violino solo*, in: AA. VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S.p.A., Comune di Genova, Genova 1984, p.51). Un'evidentissima allusione al corno da caccia è anche presente all'inizio del brano di Schumann intitolato *Jägerliedchen* op.68 n.7 (1848).

<sup>7</sup> Si potrebbe anche pensare a una gioiosa fanfara affidata ad una tromba, vista la didascalia *Trompette* apposta dall'autore e la luminosa tonalità di sol maggiore. Per Filippi si tratta dello <<squillo della cornetta>> (op.cit., p.38: si veda anche la nota n.7).

<sup>8</sup> Per Filippi *Le Postillon* <<...è un pezzo brillante, d'ardita esecuzione, e del genere imitativo: vi s'ode lo squillo della cornetta, il sibilo e lo scoppiettare della frusta, la corsa dei cavalli>> (op.cit., p.38). Analogo intento illustrativo aveva guidato Schubert del Lied *Die post* (tredicesimo brano del ciclo *Die Winterreise*, del 1827), dove l'arrivo del postino era similmente evocato con una sinuosa figurazione melodica, staccata e con un ritmo puntato. Il testo non a caso si apriva con le parole: <<Von der Strasse her ein Posthorn klingt>>, cioè <<Per la via risuona la cornetta postale>>. Si veda in merito: V. Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder*, Garzanti, Milano 1989, p.103.

<sup>9</sup> Questo spunto mostra anche qualche parentela con la prima variazione degli *Studi sinfonici* op.13 di R. Schumann, del 1837.

<sup>10</sup> <<E' da notarsi l'ostinazione di quell'accompagnamento quasi indistinto e mormorante il quale produce un bel contrasto con l'insistenza della quinta che rappresenta i tocchi d'una campana>>: sono parole di C. A. Gambini, da un'articolo apparso il 6 giugno 1852 sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>>.

<sup>11</sup> <<Ti par d'udire lo scalpito leggero delle gambe e d'aggirarti nelle vorticose carole>>, scrive Filippi in merito all'op.13 (op.cit., p.24). Curiosa nell'op.53 la commistione di elementi folklorici italiani (il saltarello, la danza popolare dell'Italia centrale affine alla tarantella) con tematiche tipicamente nordiche quali quello *spirito folletto* che fa da titolo all'opera (può ricordare il coro degli gnomi e silfidi della *Damnation de Faust* di Berlioz, o *Feux follets* di Liszt, pubblicato a Milano da Ricordi sin dal 1839).

<sup>12</sup> Le op.13 e 53 sono assai ripetitive anche nell'aspetto ritmico, essendo entrambe basate su una figura puntata; similmente l'op.47 non si distacca mai dall'andamento binario del galop. In 2/4 è anche *La Baccante* op.69, che è certamente la migliore tra queste composizioni: si basa su

di una struttura un poco più varia, uno schema tripartito e bitematico A-B-A' (A è in la min. e B in la magg.).

13 S. Martinotti trattando del <<dato deteriore dell'Ottocentismo macabro>>, in merito soprattutto alla settima delle *Armonies poétiques et Religieuses*, intitolata *Funerailles* (1849), parla di <<...quel potere di continua sollecitazione che Liszt esercitò su tanta cultura europea (...) seguito da certo pianismo del tempo, a ricordare anche l'italiano Adolfo Fumagalli>> (*Il pianoforte di Liszt e del suo tempo*, <<VIII Festival Pianistico Internazionale>>, Brescia e Bergamo, dal 3 maggio al 12 giugno 1971, p.56). Il titolo del brano di Fumagalli *Le streghe* non è escluso che sia nato da una suggestione paganiniana, avendo il grande genovese scritto una serie di variazioni per vl. e pf. su un'aria del balletto *Il noce di Benevento* intitolate proprio *Le streghe*.

14 Ovvio il ricorso al settore grave della tastiera, che può rinviare l'immaginazione dello spettatore a cose scure e basse, all'inferno in questo caso, così come, al contrario, <<...per suggerire cose leggere, si utilizzerranno note acute, rapide e staccate...>> (si veda: J. Jacques Nattiez, *Musicologie générale et semiologie*, Christian Bourgois éditeur, Parigi 1987; trad. it.: *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989, p.94). In merito alla tematica dell'extramusicale è interessante citare un giudizio di Quirino Principe, col quale ci troviamo in pieno accordo: <<...Così non è illecito pensare che il linguaggio della musica, con l'ausilio di una simbologia essenziale (alto-basso, veloce-lento, figurazioni ascendenti o discendenti, ciclo di tonalità in successione ascendente di quinta o discendente di quarta, cadenza perfetta o sospesa o d'inganno, consonanza o dissonanza, timbro particolare di questo o quello strumento), fornisca suggerimenti "descrittivi", ossia, in relazione ai simboli enunciati: cielo-terra, attività o riflessività meditativa, redenzione o dannazione (oppure, gioia o mestizia), sublimazione o quotidianità, stabilità o attesa o sorpresa, benessere o tensione, prevalenza di questo o quel colore e di questa o quella sensazione. Tutto lecito. Illecito è invece il successivo e incauto passaggio logico: credere che la combinazione di tutti questi elementi semantici possa costituire un romanzo in musica, o mimare un dramma shakespeariano, o riprodurre una scena di natura nei minimi dettagli. E' un imperdonabile errore, dalla forte carica diseducativa.>> (Q. Principe, *I quartetti per archi di Beethoven*, Edizioni Anabasi, Milano 1993, p.62).

15 F. Filippi, op.cit., p.21.

16 Citiamo qui il giudizio di C. A. Gambini, che scrive: <<...quelle ottave ribattute dalle due mani nell'introduzione e nel decorso del pezzo possono esprimere con bella verità i colpi d'incudine della fucina di Vulcano...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 12 gennaio 1848, p.14). Che il cosiddetto staccato forte violinistico potesse essere associato nel primo Ottocento ad atmosfere

demoniache non era nè infrequente nè casuale (si veda ad esempio la prima variazione nella *Totentanz* di Liszt), visto che, come abbiamo già detto in precedenza, il violino di Paganini incarnava il "diabolico" in musica e l'idea, cara ai romantici, del superamento del limite. Plantinga scrive in proposito: <<Since Paganini, the idea of the virtuoso had taken on a special coloring that appealed to this taste for the terrifying. The violinist implausible technical feats seemed, in a kind inversion of the old notion of supernatural inspiration, to hint a sinister otherworldly connections...>> (L. Plantinga, *The Piano and the Nineteenth Century*, in: AA. VV., *Nineteenth-Century piano music*, Edited by R. Larry Todd, Schirmer Books, New York-Toronto 1990, p.7). E' interessante citare in merito alla fama "diabolica" di Paganini alcuni passi dalle *Notti fiorentine*, un racconto del 1836 dove Heine tenta di tradurre in immagini le impressioni avute ascoltando il grande virtuoso genovese. Si legge ad esempio: <<... "quel che tutto il mondo crede è vero: egli, cioè, si è venduto al diavolo anima e corpo per diventarlo il miglior violinista, per guadagnar milioni...>>; in merito al momento più propriamente esecutivo si legge: <<...il suono del violino si faceva sempre più impetuoso e mordace, e negli occhi dello spaventoso suonatore scintillava una tale beffarda gioia distruggitrice, e le sue labbra fini si muovevano in così rapido e pauroso modo da sembrar quasi ch'egli mormorasse antichissime e nefande formule magiche con cui esorcizzare la tempesta e scatenare gli spiriti malefici imprigionati nei fondi abissi del mare>> (H. Heine - traduz. di E. Rocca - *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1962, p.168, p.176).

17 Un vasto campionario di queste figure che potremmo quasi definire "retorico-musicali", è presente ad esempio nel *Mephisto walzer*, in *Funerailles* e nella *Totentanz* (per pianoforte e orchestra) di Liszt, dove si trovano proprio quei cromatismi, tremoli e trilli cui si è accennato. Per fare un altro esempio, anche se successivo, nel *Preludio sul basso ostinato della Cantata di Bach* <<Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen>>, <<Il passaggio ideologico lisztiano tipico - lamento-trionfo - (...) viene simboleggiato nel parallelo lamento-cromatismo, trionfo-diatonismo>> (P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, p.193). Fumagalli, anche se privo di queste sottili motivazioni concettuali, utilizzò spesso figure cromatiche, virtuosismi e dissonanze per evocare i quadri fantastici delle op.3, 8 e 51, poi di alcuni brani della *Ecole Moderne du Pianiste*.

18 Vale anche la pena di citare l'impressione che ne ebbe Filippi, che scrive: <<...anche quivi col severo carattere dei pensieri e colle forme bizzarre si vogliono esprimere tutti gli apparati dell'officina ciclopica, non eccettuate le incudini e i martelli (...) Suonato con franchezza e calore, egli è uno de' più belli in questo genere, e d'un effetto stupendo>> (op.cit., p.22).

19 Si confronti questo inizio *Precipitato* col *Tumultuosamente* che aveva aperto il *Galop dei diavoli*, entrambi improntati all'immediatezza, secondo il carattere tipicamente romantico dell'inizio "di slancio" che vuole coinvolgere immediatamente lo spettatore. Entrambi questi incipit sono nettamente lisztiani. Inizi del genere, così frequenti nella musica del periodo romantico, volevano anche superare o evitare la convenzionalità di tanti incipit delle composizioni del secolo precedente.

20 Si pensi ad esempio al *Saltarello* finale della quarta sinfonia di Mendelssohn, o agli ultimi due movimenti della *Sinfonia Fantastica* di Berlioz.

# LA CHASSE

## Fumagalli es.1

ALLEGRO.

First system of the piano score for 'Fumagalli es.1'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The music begins with a dynamic marking of *mf* and a first finger fingering '1'. The piece concludes with a fortissimo *ff* dynamic and a final chord marked with a '7'.

Second system of the piano score for 'Fumagalli es.1'. It includes a 'lunga.' (long) marking above the treble clef. The dynamic markings are *pp* and *p*. A '2 Ped. (eco)' instruction is present above the treble clef. The system ends with a fermata over a note.

## Fumagalli es.2

VIVACE.

First system of the piano score for 'Fumagalli es.2'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp), and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte *f* dynamic. The instrument is identified as 'Trompette.' (Trumpet).

Second system of the piano score for 'Fumagalli es.2'. It includes a 'lunga.' (long) marking above the treble clef. The dynamic markings are *sf* and *pp*.

Third system of the piano score for 'Fumagalli es.2'. It includes a 'p staccato.' (piano staccato) marking above the treble clef. The dynamic marking is *mf*.

Fourth system of the piano score for 'Fumagalli es.2'. It includes a 'lunga.' (long) marking above the treble clef. The dynamic marking is *mf*. Fingerings are indicated: '2' for the second finger, '4 2 3 5' for the fourth, second, third, and fifth fingers, and '2' for the second finger.

Fumagalli es.3

And.<sup>te</sup> mosso quasi allegretto

Sortilegio

pp staccato misteriosamente

staccato pp

Detailed description: This musical score is for exercise 3, titled 'Sortilegio'. It is written for piano in G major and 4/4 time. The tempo is 'And.<sup>te</sup> mosso quasi allegretto'. The piece begins with a piano (pp) dynamic and a staccato articulation, described as 'misteriosamente'. The right hand plays a simple melody, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score concludes with a final staccato (pp) dynamic marking.

Fumagalli es.4

III.<sup>o</sup> FEROCO ma non troppo presto.

DANZA DI PLUTONE.

FF pesante.

Detailed description: This musical score is for exercise 4, titled 'Danza di Plutone'. It is written for piano in G major and 4/4 time. The tempo is 'III.<sup>o</sup> FEROCO ma non troppo presto'. The piece is marked 'DANZA DI PLUTONE.' and 'FF pesante.' (fortissimo, pesante). The score features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a heavy, rhythmic accompaniment. The exercise ends with a final chord.

Fumagalli es.5

And.<sup>mo</sup> mosso.

Cloche.

sf

legatissimo e quasi indistinto.

ff

Detailed description: This musical score is for exercise 5. It is written for piano in G major and 4/4 time. The tempo is 'And.<sup>mo</sup> mosso.'. The piece is marked 'Cloche.' and 'sf' (sforzando). The instruction is 'legatissimo e quasi indistinto.' (legatissimo and quasi indistinto). The right hand plays a melodic line with a 'Cloche' (bell-shaped) articulation. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The exercise ends with a final chord.

Fumagalli es.6

TUMULTUOSAMENTE.

QUASI PRESTO.

ff

Detailed description: This musical score is for exercise 6. It is written for piano in G major and 4/4 time. The tempo is 'QUASI PRESTO.'. The piece is marked 'TUMULTUOSAMENTE.' and 'ff' (fortissimo). The score is highly technical, featuring many slurs, accents, and dynamic markings. The right hand has a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The exercise ends with a final chord.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *sf*. A *ritard.* (ritardando) marking is present above the staff. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *pp*, *sf*, and *pp*. A *PESANTE.* (PESANTE) marking is present above the staff. The system concludes with a fermata over the final notes.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *sf*, *pp*, and *pp sotto voce.* A fermata is placed over the final notes of the system.

Fumagalli es. 7

H 20654 H

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *pp* and *p*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *v* and *v*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *v* and *f*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fumagalli es.8

Allegro a capriccio

INVITO

GRAVE

Fumagalli es.9

( M.M.  $\text{♩} = 408.$  )

ALLEGRO VIVACE.

Fumagalli es.10

Fuocoso e deciso. (♩=108)

fuocoso.

Musical score for Fumagalli exercise 10, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sempre ff*, and *sf sempre con calore*. It also contains fingering numbers (2, 5) and accents (>).

20228 C.C.

Liszt es.11

Allegretto (♩=120-126)

Musical score for Liszt exercise 11, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *p leggero*, *dolce*, and *pp leggerissimo*. It also contains a *senza ped.* instruction and a fingering sequence: 8 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1.



Fumagalli es.13

Allegro moderato. (♩. = 100.)

*Cantando con robustezza.*

8<sup>va</sup>

*pp stacc. marcato il canto.*      *scherzevole*

*lunga.*      *deciso.*      *pp*      *p*      *ff*

*m.s.*      *pp*      *lunga.*      *p*      *ben distinto il canto.*

Fumagalli es.14

*CANTANDO.*

*misterioso.*

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system includes the tempo markings *CANTANDO.* and *misterioso.* and dynamic markings *p* and *f*. The second system continues the piece. The third system features dynamic markings *ff*, *f*, *p*, *Red. pp*, and *\* mf*. The fourth system has a *ff* marking. The fifth system includes *pp* and *pp* markings. The sixth system is marked *saltellante.* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the end of the sixth system, there are some fingerings: 2, 4, 5, 3, 4.



Fumagalli es.15

Maggiore. *sempre sotto voce.*

*saltell.* *8<sup>a</sup>*

*fff. stacc.*

*8<sup>a</sup>*

*sempre sf.*

*8<sup>a</sup>*

*8<sup>a</sup>*

*rit.* *sf sempre* *esitante* *arrabbiato*

*8<sup>a</sup>*

*cres.* *ed accel.* *fff. stacc.*

*sf* *fff* *sf* *sf* *sf. stacc.*

*accel. assai il movimento.*

*sf* *sf* *sf* *fff martellato* *fff*

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is in the key of D major. The score includes various dynamics such as *fff*, *sf*, *sf sempre*, *esitante*, *arrabbiato*, *cres.*, *ed accel.*, *fff. stacc.*, *sf*, *sf. stacc.*, *sf*, *sf*, *sf*, *fff martellato*, and *fff*. Performance instructions include *saltell.*, *8<sup>a</sup>*, *sempre sotto voce.*, *rit.*, *esitante*, *arrabbiato*, *accel. assai il movimento.*, and *fff martellato*. The score is marked with accents and slurs throughout.

Fumagalli es.16

1° gli abbellimenti

marcato il canto m.s. m.t. volante.

sf m.s. m.t.

deciso.

Fumagalli es. 17

Presto assai e con fuoco.

(♩ = 126)

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo and performance instructions are "Presto assai e con fuoco." and "ff strepitosamente." followed by "stacc." in several places. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some markings like "8va" and "3 2 1 2 1" above notes. The piece concludes with a final cadence.

Fumagalli es.18

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes a triplet of eighth notes in both hands. The second system features an accent (>) and a dynamic marking of *fff furioso* 1. The third system continues with melodic lines in the right hand and accompaniment in the left. The fourth system is marked *Prestissimo. martellato* and includes a dynamic marking of *fff*. The fifth system concludes with a *martellato* marking and a final cadence. A circular stamp is visible in the lower right area of the page.

## CAPITOLO VI: LE MAZURKE

Fumagalli si accostò a questo genere musicale dopo essersi trasferito a Parigi, dal 1849: tra le opere del genere lirico, le sue quattro mazurke sono a nostro avviso quelle di maggior interesse.

Nel panorama della musica strumentale italiana della prima metà dell'Ottocento Fumagalli fu a nostro avviso il compositore che scrisse le mazurke più belle (in Italia per altro questo genere era quasi del tutto trascurato).

Se il capitolo sulla musica descrittiva avremmo potuto intitolarlo *Fumagalli e Liszt*, questo potrebbe intitolarsi *Fumagalli e Chopin*: le mazurke rappresentano infatti nel catalogo di Fumagalli un importante avvicinamento alle composizioni chopiniane, che a Parigi erano notissime e stampate da tutti i più importanti editori musicali.

Le polonaises e le mazurke erano poi tra le opere di Chopin quelle più suggestive per il pubblico occidentale, che vi riconosceva immediatamente l'emblema della sua Polonia, ed era affascinato dal loro stesso <<esotismo>><sup>1</sup>.

I due più sostanziosi capitoli della biografia di Chopin scritta da Liszt non a caso vertono proprio sulle mazurke e le polacche. Le seconde vengono così descritte: <<I ritmi energici delle *Polacche* fanno trasalire e galvanizzano i torpori della nostra indifferenza. I più nobili sentimenti

tradizionali della vecchia Polonia vi sono raccolti; e un sentimento di ferma determinazione ci colpisce subito, unito alla gravità che, come si dice, era l'appannaggio dei suoi grandi uomini di un tempo. Marziali per lo più, il coraggio e il valore vi sono resi con semplicità d'accento, tratto saliente delle doti di quella nazione guerriera. Esse spirano una forza calma e meditata, sembra scorgervi qualcosa di quegli antichi polacchi, quali ce li dipingono le loro cronache: poderosi, di un'intelligenza vivida, di una devozione profonda e commovente, e ragionata insieme, di un coraggio indomabile...>><sup>2</sup>.

Liszt si può dire che inaugurasse così l'interpretazione in chiave romantica di Chopin (elaborata non a caso a partire dai dati biografici), dell'«esiliato testimone di una nazionalità antica, nobilissima oppressa»<sup>3</sup>, dell'artista che «...ha terminato i suoi giorni in una terra straniera, di cui non fece giammai la patria adottiva, fedele all'eterna vedovanza della sua»<sup>4</sup>.

Fino all'anno della morte Chopin aveva letteralmente affascinato l'Europa e soprattutto Parigi: presto «...la sua vita divenne, o perlomeno apparve, romantica - come avvenne per Heine - non tanto per quello che egli fu, quanto per quello che egli soffersse: la sua malattia, l'esilio dalla patria...»<sup>5</sup>.

Le sue mazurke, che a noi interessano per i palesi legami con quelle di Fumagalli, erano, ancor più delle polonaises, eseguite frequentemente nei salotti nobiliari della città. A detta di Liszt in queste danze polacche

trionfava l'elemento femminile: <<...quasi tutte sono piene di quello stesso vapore amoroso che aleggia come un fluido intorno ai suoi *Preludi*, ai *Notturmi*, agli *Improvvisi*, in cui si rintracciano a una a una tutte le fasi della passione: attraenti lusinghe della civetteria; insensibili legami dell'amore; fronzoli capricciosi che disegna la fantasia...>><sup>6</sup>.

Fu proprio basandosi sulle mazurke e le polonaises che la storiografia vide in Chopin il primo compositore <<nazionale>> (idea cara al movimento romantico e già elaborata da Liszt)<sup>7</sup>; non fu un caso che questi due generi restarono quasi lettera morta per i maggiori compositori occidentali: Schumann e Mendelssohn evitarono di comporne<sup>8</sup> mentre Liszt scrisse solo due *Polonaises*, una sola *Mazurka* poco dopo la morte di Chopin<sup>9</sup>.

Ci si chiede se ci siano dei precisi motivi che indussero Fumagalli a comporre delle mazurke, se sia un caso che vi si dedicasse solo dopo essersi trasferito a Parigi, la città di Chopin, e se sia casuale che scrisse la sua prima mazurka ad uno o due mesi dalla la morte di Chopin, con la città ancora in lutto.

La sua prima opera di questo genere, intitolata *Amorosa, mazurka sentimentale* op.39 venne scritta tra il novembre il dicembre del 1849<sup>10</sup>, e l'impronta chopiniana vi è evidentissima. E' probabile che Fumagalli abbia pensato questa e alcune successive mazurke come un omaggio allo scomparso Chopin, anche se non si possono escludere motivazioni di ordine economico<sup>11</sup>.

E' anche probabile che a Parigi egli abbia riconosciuto nelle mazurke di Chopin elementi a lui congeniali, che ne sia stato in qualche modo colpito, o semplicemente si sia accorto che il pubblico dei concerti gradiva ascoltare qualche composizione che ricordasse lo stile del grande autore polacco<sup>12</sup>.

E' comunque certo che l'impronta chopiniana caratterizza tutte le mazurke di Fumagalli che, ancora di più delle fantasie e dei brani descrittivi, sono state concepite seguendo idee e modelli precisi, e risultano molto omogenee stilisticamente.

Alle più o meno esplicite allusioni a Chopin si uniscono però anche diversi elementi linguistici, desunti in particolare dalle composizioni pianistiche di Liszt. Nettamente lisztiane sono, come vedremo, le sezioni d'apertura della op.39 e op.100 n.16 e ancora di più la cornice introduttiva e conclusiva del *Souvenir di Chopin* op.63.

La *Amorosa, mazurka sentimentale* op.39, definita da Filippi <<carezzevole, graziosa, sentimentale>><sup>13</sup>, è a nostro avviso la sua migliore composizione di questo genere, la più originale e riuscita, con una strutturazione calibrata e compatta. L'opera si apre curiosamente con un *Andantino mosso* (19 batt.) che funge da libera introduzione alla mazurka vera e propria: l'idea non è chopiniana (le sue mazurke sono tutte prive di introduzioni del genere), ed è semmai frutto di una concezione lisztiana (es.1). Dopo l'apertura sospensiva della prima battuta (che si basa

sulla settima di dominante di si maggiore), tutta l'introduzione nasce come una successione cromatica di accordi di settima diminuita (tipico stile lisztiano).

Questa sezione, molto efficace, si basa su di un pedale di si, dove i due do della prima batt. sono appoggiature superiori dei si bassi della seconda. La cellula melodica ripetuta (di due battute) anticipa il tema per l'aspetto diastematico e fraseologico, e dalla 14<sup>a</sup> battuta anche nell'aspetto ritmico: il si ripetuto è la dominante del successivo primo tema in mi minore, che apre la mazurka vera e propria.

L'accumulo di energia necessario per sottolineare l'inizio della mazurka è ottenuto con tre battute di crescendo, con un'intensificazione motoria e dinamica che culmina su di un trillo acuto (sul do naturale, la stessa appoggiatura patetica della prima battuta, il sesto grado abbassato di mi min.), seguito da una rapidissima figurazione arpeggiata e cromatica (in *Presto, pianissimo*).

Il tema principale della mazurka (di 8 batt., con cellule di 2 batt.) è tipicamente chopiniano (anche se la tonalità di mi min. è rara in Chopin: solo le mazurke op.17 n.2 e op.41 n.2 sono in questa tonalità; es.2), e richiama in particolare la *Mazurka op.6 n.1 (es.3)*<sup>14</sup>.

Del tutto estranei allo stile della mazurka chopiniana sono i frammenti di quasi recitativo, enfatizzati da corone (batt. 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) che rendono più espressive le ansiose interruzioni del decorso melodico<sup>15</sup>; lo sdoppiarsi della

cellula melodica (2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> batt.) è un elemento rarissimo nelle mazurke di Chopin<sup>16</sup>.

Gli accordi di accompagnamento sono utilizzati da Fumagalli soprattutto in stato fondamentale, raramente in rivolto (cosa invece frequentissima in Chopin) e vengono trascurati nell'aspetto ritmico (sono davvero un puro accompagnamento per il canto: diremmo che sono più "italiani"). Si profila poi il secondo tema della mazurka (ancora per gruppi di 2 batt., al relativo maggiore, il sol magg.), che è diverso dal primo perché nasce come una melodia continua, svolta per unità tematiche consequenziali (anche se è ritmicamente affine al primo; può ricordare il tema della *Mazurka* op.7 n.3 di Chopin, batt. 9 e sgg.: es.4): ha anche la funzione di accelerare un flusso melodico che nel primo tema era interrotto di continuo da corone. Le ultime sette batt., che vogliono preparare il terreno per la riesposizione del primo tema, si basano, come nell'introduzione, su un pedale basso di si: questo sostiene ora un dolce moto cromatico discendente (anche qui la scrittura è più lisztiana che chopiniana).

Ancora una volta al primo tema si sfocia dopo un accumulo di tensione dinamica e armonica, ottenuto con un trillo di un do acuto sulla dominante di mi min. (questa volta è aggiunto uno sforzando: la figurazione di raccordo è nettamente chopiniana: es.5)<sup>17</sup>. Al tema principale (ora privo di ritornello) si allaccia poi un terzo motivo in do maggiore (si noti ancora l'assenza di modulazione, come

vengano accostate repentinamente e senza mediazione le due tonalità lontane di mi min. e do magg.).

Ancora una volta Fumagalli utilizza a fini di varietà il carattere contrastante dei temi: questo terzo motivo (costruito su due semifrasi di 4 batt.) ha un profilo melodico molto nuovo, un carattere più sereno e brillante conferito dalle terze staccate nel settore acuto, dalla vivacità ritmica; fa da cornice ad un breve episodio più delicato e lirico (4+4 batt.), nel carattere quasi della berceuse (in *legato*, negli acuti, ritmicamente ostinato: es.6). Dopo una corona, viene riesposta tutta la prima parte della mazurka, costituita dalla Introduzione, I tema, II tema.

La forma della mazurka è infatti rigidamente tripartita: Introduz., A - I tema, II tema - B - III tema - Introduz., A I tema, II tema. Nell'ultima riesposizione vengono soltanto modificate le ultime otto battute (col tema in mi min., reso più profondo dal raddoppio all'ottava), e a sorpresa vengono isolate con corone le sestine di raccordo (di carattere vocale: in *pp.*, *mancando*, es.7). Seguono tre battute conclusive assai curiose, di cui la prima in *Lento* (ancora si gioca sull'espressività dell'appoggiatura do-si, come nell'introduzione, in *ff.*), e la seconda nel curioso metro di 5/4 (*pp.*, *rall.*).

Una chiusa del genere, giocata sulle opposte indicazioni dinamiche e ritmiche, non ha riscontri in nessuna mazurka di Chopin: a noi sembra più vicina al carattere di alcuni dei suoi notturni.

La commistione di elementi stilistici chopiniani (che hanno comunque l'assoluta prevalenza) con introduzioni lisztiane virtuosistiche è ancora più evidente nella *Yelva mazurka* op.100 n.16 (l'ultima dell'autore, ma non certamente la migliore, del 1853/4: fa parte della *Ecole Moderne du Pianiste*). Anche in questa mazurka, che si apre quasi come una polacca, l'introduzione (come già nella op.39) preannuncia il primo tema (es.8, alle batt.11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup>).

Qualche elemento può anche ricordare i movimenti d'apertura delle arie d'opera italiane del primo Ottocento (le batt.10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> possono far pensare ad un pizzicato degli archi, così come le batt. 5<sup>a</sup>-9<sup>a</sup> potrebbero essere affidate ai fiati), anche se la scrittura è sostanzialmente lisztiana (ad esempio nelle quartine rapidissime ed accentate della *cadenza*)<sup>18</sup>. Il carattere del primo tema è il più salottiero e brillante tra tutte le mazurke di Fumagalli (forse anche il meno bello: es.9): ricorda alla lontana il profilo melodico di due mazurke di Chopin (della *Mazurka* op.67 n.1, batt.45 e sgg. e della *Mazurka* op.6 n.3, batt.21 e sgg.: rispettivamente es.10 e 11).

Nessuna delle mazurke di Chopin è, come la *Yelva* di Fumagalli, nella tonalità di la maggiore: come vedremo anche più avanti, Fumagalli scelse sempre per le sue mazurke delle tonalità che sono rare in quelle chopiniane<sup>19</sup>.

Più interessante è a nostro avviso l'opera *Un Lamento*, *Seconda Mazurka sentimentale* op.78, scritta tra il 1851 e il 1852. Diversa dalle altre, è anche quella che, curiosamente, sembra avvicinarsi più al carattere del Valzer chopiniano che a quello della Mazurka: questo perché è priva di quel ritmo puntato così caratteristico della Mazurka, e ha quella fluidità melodica che è frequente nel Valzer (es.12).

*Un lamento* è davvero un titolo appropriato al carattere malinconico di questa composizione, che non a caso è l'unica totalmente sprovvista di stilemi lisztiani. Le quattro battute introduttive, incantevoli, vaghe, sognanti, (le due appoggiature espressive, il fa bemolle nella prima batt., il re naturale nella terza, fanno tornare alla mente l'inizio della op.39) non sono un aspetto caratteristico delle mazurke chopiniane (proponiamo il confronto con le rare - otto batt. introduttive della *Mazurka* op.50 n.2: es.13).

Questa è l'unica mazurka di Fumagalli che rinuncia all'introduzione ad effetto. Anche la tonalità di la bem. min. ha pochi riscontri in Chopin (una sola sua mazurka, la op.33 n.1, è in sol diesis min., l'equivalente enarmonico di la bem. min.), anche se il profilo melodico del primo tema richiama alla mente le mazurke chopiniane op.41 n.4 e soprattutto la op.30 n.1 (rispettivamente es.14 e 15)<sup>20</sup>. Il secondo tema in do bem. magg., ancora in una tonalità "arcana" (è costruito con due semifrasi di 4 batt.: es.16), è tra i pochi in Fumagalli ad abbondare di cromatismi di

passaggio, analogamente allo Chopin della *Mazurka* op.63 n.2 (batt.13-16, es.17).

Vengono poi esposti altri due elementi tematici (rispettivamente in mi magg. e do diesis min.: es.18) che, come già il secondo, sono strettamente legati al primo. Il carattere mesto dei quattro temi e la loro stretta parentela conferiscono una forte unitarietà alla *Mazurka* op.78, che s'avvicina al carattere del valzer triste chopiniano: come l'esordio poteva ricordare le prime battute del *Grande Valse Brillante* di Chopin op.34 n.2, il tematismo è affine a quello del *Valzer* op.70 n.2<sup>21</sup>.

La struttura è identica a quella della *Amorosa, Mazurka sentimentale* op.39, con una suddivisione tripartita che qui contiene a sua volta tre sezioni tripartite: A - tema I, tema II, tema I - B - tema III, tema IV, tema III - A tema I, tema II, tema I (I è in la bem.min., II in do bem. min., III in mi magg., IV in do diesis min.).

La mazurka con cui vorremmo chiudere questo capitolo, e che permette di comprendere alcune precise scelte stilistiche dell'autore, è certamente la più curiosa tra le sue quattro, e anche quella meno sua! Si tratta del *Souvenir de Chopin* op.63 (1850/51).

Qui la commistione di elementi lisztiani e chopiniani si fa quanto mai evidente: possiamo davvero affermare che una introduzione e una coda alla Liszt facciano da cornice a una mazurka alla Chopin! La danza polacca, dai toni delicati (nelle dinamiche prevale il piano e il pianissimo), viene aperta da una grandiosa sezione alla

Liszt, dal carattere volutamente contrastante. L'esordio, in *fortissimo*, è degno di una polonaise di Chopin (si pensi alla *Polonaise* op.26 n.1: un inizio simile l'abbiamo notato anche nella *Yelva mazurka* op.100 n.16, es.8), ma stilisticamente è lisztiano, in particolare per l'idea di accostare due brevi frasi dal carattere tra loro nettamente diverso (es.19).

Qui alle due prime battute (nei bassi, in *staccato*, in *FF.*, con moto ascendente) corrispondono altre due a modi risposta (negli acuti, in *pp.*, discendenti), secondo una costruzione "per elementi opposti" molto frequente in Liszt, in particolare nelle fantasie di concerto (penso ad esempio alle introduzioni libere e "preludianti" di opere come le *Réminiscences de Lucia di Lammermoor*, pubbl. nel 1840, o dell'*Hexaméron*, pubbl. nel 1837), ma anche in altre sue composizioni per pianoforte (basti qui ricordare l'inizio del settimo dei suoi *Etudes d'exécution transcendante*, pubblicati da Ricordi a Milano nel 1839).

Le prime dodici battute sono costruite su accordi di settima diminuita sulla dominante di si bem. (la tonalità principale della mazurka, secondo un procedimento analogo a quello dell'introduzione dell'op.39), seguite poi da altre quattro battute modulanti (ancora su settime diminuite staccate e rapide scalette di raccordo, ancora elementi tipicamente lisztiani). Si sfocia quindi in si bem. min., e finalmente viene esposto, anche se alterato, un tema che farà parte della mazurka, già parzialmente anticipato (soprattutto ritmicamente) dalle prime due battute

dell'introduzione. Nella sesta battuta (es.20) appare invece una premonizione del primo tema della mazurka (intervallo sol bem.- do bem.), che poi emerge ancora e con maggior chiarezza (alla 13<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> e 17<sup>a</sup> batt.). La scrittura si basa ancora su accordi di settima diminuita e il polo armonico gravita attorno alla dominante di si bem. min.; l'elemento che porta al primo tema della mazurka, basato su una sola nota ripetuta, sembra più vicino al linguaggio del melodramma italiano del primo Ottocento che a quello di Chopin (anche se può ricordare la sua *Ballata n.2*, batt.46; è analogo a quello che Fumagalli utilizzò per la mazurka op.100 n.16, batt.19<sup>a</sup>/20<sup>a</sup>: es.8).

Il tema successivo, in si bem. min. (es.21)<sup>22</sup>, è desunto dalla *Mazurka* op.33 n.4 (originariamente in in si min.: es.22), ma è considerevolmente alterato: il carattere polacco, legato soprattutto alla varietà e vitalità dei ritmi, si perde del tutto in questa rivisitazione di Fumagalli.

Gli accompagnamenti si fanno più monotoni e talora banali, e spesso vengono "normalizzati" utilizzando per gli accordi la posizione fondamentale invece che il rivolto (alla 2<sup>a</sup> battuta ad esempio).

La melodia della mano destra perde la sua varietà ritmica, non inizia in levare (con accento) come in Chopin ma in battere, sostituisce il trillo (più dolce) al mordente (ritmicamente più incisivo) e rende il carattere più brillante con frequenti indicazioni di staccato (viene anche aggiunto un ritmo puntato nella 2<sup>a</sup> battuta).

Fumagalli cambia poi la settima ed ottava battuta (sostituite con una chiusa), eliminando le sei originalissime battute di Chopin (dalla 7<sup>a</sup> alla 12<sup>a</sup>: es.22). Qui interviene anche un'elemento davvero curioso, l'inserimento a sorpresa di un tema tratto da un'altra mazurka di Chopin (la *Mazurka* op.33 n.2, in re magg., es.23), esposto in re bem.magg.

Si notano ancora delle varianti banalizzanti come l'eliminazione della voce interna (i fa diesis e sol) presente in Chopin e soprattutto l'eliminazione di quegli accenti spostati sul terzo tempo che rendevano così vitale la mazurka nelle veste originaria (che era inoltre dal carattere *Vivace* e in *forte*, mentre Fumagalli pone la didascalia *piano, dolce e legato*). Dopo la ripetizione di questo secondo tema, viene riesposto brevemente il primo (si bem. min., es.24), cui si lega una coda *dolente* (appare il frammento che in Chopin - es.22 - era alle batt. 7<sup>a</sup>/8<sup>a</sup>: in Fumagalli è alla 5<sup>a</sup> batt. e sgg. dell'es.24) dove ritmicamente, mentre il polo armonico si ferma sulla dominante di fa magg., viene preannunciato il tema successivo (quello già intravisto nell'Introduzione)<sup>23</sup>.

Anche questo tema (tratto dalla *Mazurka* op.7 n.1: es.25) viene impoverito ritmicamente (perde molti dei ritmi puntati presenti nell'originale; alla 3<sup>a</sup> battuta Fumagalli non riporta la variante chopiniana di sostituire con una pausa l'accordo sul terzo tempo): vengono però anche aggiunti degli elementi nuovi, come gli accordi di ripieno (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> batt.) e alcune figurazioni di raccordo (3<sup>a</sup>

batt.). La tonalità di si bem. magg. è questa volta quella originale: il tema viene ripetuto due volte e ha due battute cadenzanti composte ex novo (un po' banali, come erano già quelle aggiunte al primo tema: vedi l'es.21).

Anche il secondo elemento tematico (tratto sempre dalla *Mazurka* op.7 n.1, es.26) ha una chiusa composta ex novo da Fumagalli (8<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> batt.): vengono utilizzate delle figurazioni fluide e rapide pressoché assenti nelle mazurke chopiniane (in particolare la *roulade* della ottava batt.)<sup>24</sup>. Curiosamente anche altre figure di raccordo (batt. 12<sup>a</sup> e 16<sup>a</sup>) sembrerebbero più affini al carattere del Notturmo chopiniano che a quello della *Mazurka*<sup>25</sup>. Dopo il terzo tema viene riesposta tutta la mazurka (tranne l'introduzione, chiaramente): viene poi presentato a sorpresa un nuovo motivo (es.27) derivato, come già il terzo, dalla *Mazurka* op.7 n.1 (11<sup>a</sup> batt. e sgg.: es.28).

La citazione è quanto mai libera (la polo tonale, sul sesto grado abbassato di si bem. magg., è però mantenuto, e anche le quinte di bordone alla sinistra): la veste ritmica è totalmente stravolta e addolcita con brevi melismi (che abbiamo già notato in precedenza, presenti nella *mazurka sentimentale* op.39 e nella *mazurka sentimentale* op.78, a conferma della coerenza stilistica ed espressiva di queste opere).

Il tema è tra i più folklorici di Chopin, quelli che più richiamavano alla mente dell'ascoltatore la lontana ed <<esotica>> Polonia<sup>26</sup>: ancora una volta l'elemento di raccordo delle varie sezioni è di nuova invenzione,

costituito da due accordi con corona (sulla tonica il primo, una settima di dominante il secondo), legati da figurazioni quasi da recitativo (come già all'inizio della op.39)<sup>27</sup>. Dopo un breve riapparire del terzo tema (si bem. magg.), si apre senza soluzione di continuità una coda di matrice lisztiana (anche per il ricorso alla tecnica, a lui cara, delle ottave alternate: es.29): riemerge a tratti il terzo tema (in particolare nella 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> batt.).

Questa coda sarebbe stato forse più logico utilizzarla per una composizione d'effetto, e stona un poco come conclusione per una mazurka.

La struttura, tritematica e rigidamente tripartita (come già quella della op.39 e op.78), è qui arricchita da una ampia coda di 31 battute: anche l'introduzione è la più lunga tra tutte le mazurke di Fumagalli (40 batt.).

Rispetto ai modelli chopiniani, le mazurke di Fumagalli sono tendenzialmente più ripetitive e più lunghe: in Chopin la durata è di cento battute circa (molte sue mazurke sono anche più brevi), mentre la op.39 è di 140 batt. (senza i ritornelli), la op.78 di 172 batt. e la op.100 n.16 di 146 batt. Il *Souvenir de Chopin* op.63 è lungo addirittura 231 batt.

Chopin scrisse mazurke certamente più varie, sia ritmicamente che negli accompagnamenti, nelle armonie e nell'accentuazione: raramente hanno la proliferazione tematica di Fumagalli (tre-quattro temi) e soprattutto non hanno quella nettezza strutturale.

Fumagalli predilesse, come si è visto, la struttura molto netta, chiusa, tripartita, dove anche le figurazioni d'abbellimento tornano quasi sempre identiche (a differenza di Chopin che le varia ad ogni ripetizione) e la differenziazione ritmica tra le due mani è ridotta al minimo.

Concludendo, ci sembra di poter affermare che nelle sue mazurke Fumagalli ha imitato Chopin, l'ha talora contaminato con Liszt (è evidentissimo nella op.63 e op.100 n.16), ma ha anche portato un suo personale apporto "allontanandole", per così dire, dalla Polonia, rendendole poi più "italiane" e più affini al suo stesso stile.

Chopin viene "italianizzato" con la netta simmetria che assumono le frasi musicali (cui non viene mai a mancare la quadratura metrica, sempre articolata con gruppi di 2, 4, 8 battute), la semplicità degli accompagnamenti, la semplificazione delle asprezze ritmiche e armoniche, il prevalere del canto.

Il ricorso a stilemi chopiniani, evidentissimo, è poi molto libero, e viene anche contaminato con elementi desunti da altri generi come il Notturmo e il Valzer.

Spesso il carattere originario della mazurka chopiniana viene alterato: nel *Souvenir de Chopin* abbiamo notato che è proprio vero che <<...Fumagalli imitò Chopin, cercò il rubato dello stile, ma senza abbandonare il suo...>><sup>28</sup>.

Filippi riporta una lettera di grande interesse che Fumagalli scrisse all'editore Canti, una preziosa testimonianza della coscienza delle scelte che

presiedettero alla *Mazurka* op.63, dove si legge: <<Le vostre istanze sono sì vive perché vi faccia la cessione del mio piccolo pezzo intitolato *Souvenir de Chopin*, che mal s'addirebbe all'amicizia che vi professo se non v'acconsentissi. Eccovi pertanto l'originale da me firmato che ve ne fa assoluto proprietario; è d'uopo però che a giustificazione della mie coscienza artistica non ometta di farvi osservare che questo mio breve componimento non è che una confusa ricordanza di due patetiche mazurke del celebre Chopin, sommo in tal genere di lavori, ch'io fusi in una sola e che serbava unicamente per eseguirla in privati convegni senza che mai fosse mai passato in pensiero di farla un dì di pubblica ragione, sapendo inoltre non essere l'ortografia musicale quale la dettò l'autore. E ciò bramerei che nel darla in luce faceste conoscere ai cultori della musica a scanso o di accuse o di critiche che mi potrebbero apporre gli incoscienti, che nel permettervi di eseguirne l'edizione altro non fo che cedere ai desiderj della vostra pregiata amicizia. Vimercate, 11 giugno 1851>> (sottolineatura nostra)<sup>29</sup>.

Questa operazione di fusione ci sembra che sia davvero interessante, curiosa e insieme unica nel panorama del primo Ottocento europeo.

Un omaggio, un ricordo, un *souvenir* di un celebre autore morto da pochi anni, che fonde tre sue mazurke dal carattere molto differente, che paiono quasi riassumere i principali atteggiamenti espressivi delle sue composizioni <<nazionali>>, dal malinconico (es.21) al grandioso (es.24) al folklorico (es.27).

Un modo quello di Fumagalli di cogliere l'esempio chopiniano molto libero ma anche a suo modo profondo, che fa additare in lui l'unico compositore italiano della prima metà Ottocento che seppe recepire il messaggio del grande compositore polacco, che seppe capirlo ma anche adattarlo alle proprie esigenze espressive.

La modestia delle due mazurke di Golinelli, scritte rispettivamente nel 1852 e 1860, non fa che confermare il nostro assunto: la prima, brevissima, è davvero musica da salotto della più semplice (è brevissima, di 56 batt.: es.30), mentre la seconda, che inizia come un valzer, si basa su di un elementare e un pò monotono temino cantabile (stucchevole la scrittura per ottave della destra: es.31). Queste opere furono probabilmente scritte per il mercato dei pianisti dilettanti italiani, e non guardano né agli esempi chopiniani né a quelli lisztiani. Certamente Golinelli nella prima metà del secolo fu stimolato maggiormente da altri generi di musica (si è già accennato alle sue *Sonate* e *Preludi*), nei quali raggiunse traguardi creativi di ben altro rilievo.

Nel primo Ottocento italiano lo spirito della Mazurka chopiniana poteva rivivere soltanto nelle mani di Adolfo Fumagalli.

<sup>1</sup> Non a caso Rattalino scrive in merito che le mazurke di Chopin <<vennero accettate perché soddisfacevano il gusto dell'esotico>> (P. Rattalino, *Fryderyk Chopin, ritratto d'autore*, EDT, Torino 1991, p.67). Sulla presenza di Liszt e Chopin a Parigi, M. Bortolotto scrive: <<...Chopin e Liszt, arrivarono all'epicentro da regioni lontane, che, ai contemporanei, figuravano quasi paesi mitologici...>> (M. Bortolotto, *Liszt, o della coscienza romantica*, in: AA. VV., *Il pianoforte di Liszt e del suo tempo*, <<VIII Festival Pianistico Internazionale>>, Brescia e Bergamo, dal 3 maggio al 12 giugno 1971, p.40). Anche le successive sottolineature sono nostre.

<sup>2</sup> F. Liszt, *Chopin, vita e arte*, B.U.R., Milano 1963, pp.52/3. Si trattò dapprima di diciassette articoli pubblicati a puntate, tra il 6 febbraio e il 17 agosto 1851, sulla <<France Musicale>> (ed. Escudier, col titolo *Chopin*), che vennero riuniti, ampliati e pubblicati nel 1852 (col titolo *Frédéric Chopin*). Questa e tutte le successive sottolineature sono nostre.

<sup>3</sup> Si veda: *Chopin secundum Liszt*, in: P. Rattalino, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, p.343.

<sup>4</sup> F. Liszt, *op.cit.*, p.195.

<sup>5</sup> A. Einstein, *Music in the Romantic Era*, Norton, New York 1947 (trad. it. di A. Bartolini, *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1978, p.301).

<sup>6</sup> F. Liszt, *op.cit.*, p.85. Certamente la fama della Polonaise e della Mazurka a Parigi fu indissolubilmente legata al nome di Chopin; a detta di Tomicich <<introdusse in Francia la mazurka>> (F. Tomicich, *Almanacco enciclopedico-universale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.160). E' più preciso Belotti quando scrive: <<Quando Chopin, nella terza decade del settembre 1831, giunse a Parigi, la Mazurka non vi era certo sconosciuta (anche se non era tanto diffusa, il ballo più comune essendo il Valzer)...>> (G. Belotti, *L'asimmetria ritmica nella Mazurka chopiniana*, <<Nuova Rivista Musicale Italiana>>, V, 1971, pp.667/8). In effetti prima di Chopin a Parigi erano già apparse le 24 mazurke di Maria Agata Szymanoska (1789 - 1831), <<...from her Parisian debut in 1810 a well-known figure on European concert stages>>: la loro popolarità fu però abbastanza limitata, mentre quella delle opere chopiniane costituì un fenomeno di maggior rilievo (L. Plantinga, *Romantic music. A history of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, Norton, New York 1984, p.359).

<sup>7</sup> Liszt scrive: <<Chopin potrà essere posto nel numero dei primi musicisti che hanno così individualizzato in loro stessi il senso poetico di una nazione, il ritmo delle

Polacche, delle Mazurke e delle Cracoviane...>> (F. Liszt, op.cit., p.149). Einstein scrive un secolo dopo: <<E' innegabile che Chopin fu forse il primo e certamente il più grande dei compositori nazionali: lo spirito della Polonia è incorporato nella sua musica più chiaramente che nell'opera di alcun altro artista; e in tutti i tempi di sciagure nazionali per la Polonia (...) questa musica è assurta a significato patriottico>> (A. Einstein, op.cit., p.304/5). Anche Belotti scrive: <<Chopin fu certamente il primo musicista artista che si sia profondamente interessato alla musica popolare e che ne abbia assorbito lo spirito trasferendolo nelle proprie composizioni...>> (G. Belotti, art.cit., pp.843/4).

<sup>8</sup> Non a caso Filippi scrive in merito: <<Nelle mazurke il solo tipo originale è Chopin...>> (op.cit., p.36).

<sup>9</sup> Furono probabilmente concepiti da Liszt come omaggio all'amico scomparso: non fu un caso che egli abbia composto la sua unica Mazurka nel 1850, e le sue due Polacche nel 1851, nel periodo in cui scriveva la biografia di Chopin, ulteriore e sicuro omaggio per l'amico scomparso. D. Pesce conferma questa ipotesi, scrivendo delle Ballate, Polonaises e della Mazurka di Liszt: <<Their concentrated appearance in Liszt's oeuvre after Chopin's death in 1849 suggest to some that his previous relative neglect of these genres reflected his uneasy relationship with Chopin. It may be that Liszt intended an homage to Chopin, a view corroborated by the appearance of Liszt's Chopin biography in 1852>> (D. Pesce, *Expressive Resonance in Liszt's Piano Music*, in: AA. VV., *Nineteenth-Century piano music*, Edited by R. Lary Todd, Schimer Books, New York-Toronto 1990, p.393).

<sup>10</sup> Fu composta tra il novembre e il dicembre, visto l'accenno che dello stesso autore nella lettera del 28 dicembre 1849, dove si legge: <<Ordinariamente andando in qualche società, faccio il mio debut con qualche pezzo d'importanza (...), indi sono tutte cose leggere il resto, e sono appunto queste che hanno il maggior successo, e specialmente due mie nuove composizioni: cioè una Mazurka Amorous Sentimentale, e l'altra Capricciosa-Tyrolienne: e tutto perché?... per esservi un motivo facile all'orecchio, chiaro e facile il variato>>. L'autore stesso ci conferma così che lavori <<leggeri>> del genere erano molto apprezzati dal pubblico dei concerti, ed era cosciente della loro elementarietà di struttura.

<sup>11</sup> E' probabile che molti editori musicali pubblicassero volentieri musiche alla Chopin, la cui morte aveva sollevato una vastissima eco: opere del genere potevano di certo attirare il pubblico degli acquirenti. Le mazurke in particolare s'adattavano all'esecuzione salottiera e dilettantesca per la loro stessa facilità esecutiva ed immediatezza melodica.

<sup>12</sup> Sulla notorietà della Mazurka chopiniana a Parigi citiamo G. Belotti, che scrive: <<...fu merito delle eccezionali serate tenute dal compositore nei più

aristocratici ed eleganti salotti della capitale se lo spirito della mazurka cominciò a diffondersi negli ambienti più colti e raffinati>> (G. Belotti, art.cit., p.668).

13 F. Filippi, op.cit., p.36.

14 Il carattere di questo primo tema di Fumagalli non è lontano anche dall'esordio della chopiniana *Mazurka* op.41 n.2. L'incipit può anche richiamare alla mente l'inizio (3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> batt.) della *Polonaise* op.40 n.2 di Chopin.

15 Viene alla mente un carattere melodico che è frequente nei notturni di Chopin, come ad esempio nel *Notturmo* op.37 n.2, alla batt.10.

16 Questo procedimento è rarissimo, e lo abbiamo trovato solo nella *Mazurka* op.33 n.2, batt.58.

17 Si può confrontare ad esempio con altre composizioni di Chopin, come il *Notturmo* op.9 n.3 (batt.79), l'*Improvviso-Fantasia* op.66 (batt.8), l'*Improvviso* op.29 (batt.71). A Parigi Fumagalli ebbe modo di leggere e ascoltare certamente tutti i maggiori capolavori di Chopin, di cui molti comunque erano pubblicati in Italia sin dagli anni 1830-40. Basti qui ricordare alcune delle pubblicazioni chopiniane di Ricordi a Milano: 1837, *Variations brillantes* op.12, *Rondò* op.16; 1839 *12 Studi* op.25, *Trois valse brillantes* op.34, *Scherzo* op.31; 1840, *Improvviso* op.29; 1841, *Sonata* op.35, *Ballata* op.38; 1844, *Improvviso* op.51.

18 Le cadenze delle altre mazurke di Fumagalli risentono invece dello stile di Chopin, e prevale l'intenzione puramente espressiva.

19 E' probabile che lo facesse per evitare l'imitazione pedissequa, che comunque non fece mai, dello stile chopiniano (lo vedremo con l'op.63); forse cercò anche di conferire alle sue mazurke un "colorito" armonico nuovo e personale.

20 La op.78 è per Filippi <<...come l'altra una reminiscenza di Chopin, o almeno composta su quell'ideale>> (op.cit., p.50).

21 La mazurka op.100 n.16 si basa sull'avvicendamento di quattro temi, e vi prevale il tono brillante: è certamente la più difficile da eseguire, tecnicamente la più ambiziosa, ma compositivamente la meno riuscita.

22 Il si bem. min. è una tonalità rarissima nelle mazurke di Chopin, presente solo nella *Mazurka* op.24 n.4.

23 La stessa cellula ritmica era presente anche nella *Mazurka* op.33 n.4, batt.50 e sgg.

24 Una figurazione analoga si trova soltanto nella *Mazurka* Op.17 n.4 a batt.15. Si tratta di rapide scale ed arpeggi che sono frequenti nei primi notturni di Chopin, come il *Notturmo* op.9 n.3, o anche in composizioni più brillanti come l'*Improvviso* op.29. La quintina della sedicesima batt. ha assomiglia molto alla quintina del *Notturmo* di Chopin op.32 n.2, batt.9. Tutte questi abbellimenti in Chopin sono comunque sempre molto più vari, più difficili, spesso più lunghi.

25 Possono ricordare in particolare il *Notturmo* op.32 n.2 (batt.9), l'*Improvviso-Fantasia* op.66 (batt.57). Qualche assonanza mostrano invece con le fluide figurazioni della prima mazurka di Fumagalli, la op.39 (nel primo tema, come mostra l'es.2).

26 Lo spunto è paragonabile a quello di altre mazurke di Chopin, come la *Mazurka* op.17 n.3 e *Mazurka* op.68 n.3.

27 Anche questi frammenti di melodia sono assenti nelle mazurke di Chopin, anche se il secondo può ricordare l'inizio della *Sonata* op.58 n.3.

28 F. Filippi, op.cit., p.36.

29 E' inevitabile ravvisare qui una piccola imprecisione o distrazione di Fumagalli, che scrive d'aver fuso insieme <<...due patetiche mazurke...>> quando invece ne ha riunito tre, la op.33 n.4, la op.33 n.2 e la op.7 n.1. Filippi scrive in merito alla lettera dell'autore: <<Era tale la modestia di Adolfo, che, al momento di accordarne al Canti la pubblicazione, volle accompagnare il manoscritto con una lettera, la quale fu stampata in fronte alla *Mazurka*, e che noi riportiamo siccome prova di un amore per l'arte e di un rispetto alla propria dignità che ne onorano l'ingegno e il carattere>> (op.cit., p.47).

Fumagalli, es.2

MAZURKA.

*pateficamente.* *Meno a capriccio*  
*mf* *pp*

*deciso* *rall. assai.* *1<sup>a</sup>* *2<sup>a</sup>* *a tempo.*  
*rall.*

*rall. Meno.*

*incalzando.* *ritardando.*

# MAZURKAS

Chopin, es.3

Fr. Chopin, Op.6 N° 1

M.M. ♩ = 132.)

1.

First system of musical notation (measures 1-4). The treble clef staff contains a melody with triplets and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are present below the bass staff.

Second system of musical notation (measures 5-8). The treble clef staff continues the melody with slurs and fingerings. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *decresc.* and *legato*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are present below the bass staff.

Third system of musical notation (measures 9-12). The treble clef staff features a *rubato* marking and a *cresc.* dynamic. The bass clef staff continues the accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The treble clef staff includes a *ritenuto* marking and a *pp* dynamic. The bass clef staff continues the accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are present below the bass staff.

Chopin, es.4

Op.7 N° 3.

7. *pp sotto voce*  
*m.d. 2*  
*legato*

*smorzando*

*p con anima*

*con forza*

*rubato*

Fumagalli, es.5

The musical score is arranged in five systems, each with a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following performance instructions and dynamics:

- System 1:** *veloc.* (above the violin staff), *a tempo.* (above the violin staff), *(lunga.)* (below the piano staff), *pp* (piano), *mf* (mezzo-forte).
- System 2:** *Meno.* (above the piano staff), *rall: assai.* (above the violin staff).
- System 3:** *F* (piano), *p* (piano), *con garbo.* (above the piano staff).
- System 4:** *F* (piano), *sf* (piano), *8<sup>a</sup>* (above the violin staff).
- System 5:** *8<sup>a</sup>* (above the violin staff), *1<sup>a</sup>* (above the violin staff), *2<sup>a</sup>* (above the violin staff), *P* (piano).

Fumagalli, es. 6

*legato.*

*p*

*a tempo.*

*pp*

*con garbo.*

*f* *p* *p*

*rall.*

*I. Tempo.*

*poco agitato.*

*f* *p*

*rit.*

*rit.* *rit.*

Fumagalli, es. 7

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. It features a series of chords and melodic lines, primarily using eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. It includes the instruction *incalzando.* above the treble staff. The bass staff has a *ritard.* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs.

The third system shows a change in tempo and dynamics. It includes the instruction *veloce.* above the treble staff and *(lunga.)* below the bass staff. The music becomes more rhythmic with eighth notes.

The fourth system includes the instruction *animandosi.* below the bass staff. It features a *Meno.* marking above the treble staff and a *pp* dynamic marking below the bass staff. The music is characterized by slurs and a *mancando.* instruction at the end.

The fifth system concludes the piece. It starts with a *pp* dynamic marking. The tempo is marked *Lento.* above the treble staff. The system ends with a *pp rall:* marking. The music features a final cadence with sustained chords.

N° 16.

Y E L V A.

MAZURKA.

„ Son pied s'élève au moindre son :  
„ .....  
„ Avec son pied blanc elle chante,  
„ Et parle avec sa blanche main. ....

Fumagalli, es. 8

Andantino

Presto

*f* *f* deciso

*p* dolce

*riten.*.....

*pp*  
Ped..

Ped.

*ppp*  
*inf.* *rall.* *p. stent.*

8<sup>a</sup>

9<sup>a</sup> *cadenza*

Fumagalli, es.9

Allegretto spiritoso.

MAZURKA

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *legg.* (leggiero) marking and a *sf* (sforzando) marking. The third system includes a first finger (*1*) marking. The fourth system includes a *legg.* marking and a *sf* marking. The score contains various musical notations including slurs, accents, and fingerings.



# UN LAMENTO

AD. FUMAGALLI

Seconda Mazurka sentimentale

op. 78.

Fumagalli, es. 12

*Lamentevole*      *rall.* ..... *a piacere* ..... *a tempo*

Moderato.

Library stamp:



Chopin, es.14

Allegretto.

Op.41 No 4.

29.

*dolce*

Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*



Fumagalli, es.16

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the middle of the system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the system. A tempo marking of *allarg.* (allargando) is placed in the middle of the system, and a tempo marking of *p a tempo* (piano a tempo) is placed at the end of the system.

Chopin, es. 17  
Lento.

Op. 63 No 2.

40.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Lento'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ped.* and *p*. Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, and 49 are visible. The piece concludes with a *poco rit.* marking in the final system.

Fumagalli, es.18

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The first system begins with a piano (*p*) and dolce marking. The second system includes a crescendo (*cres.*) leading to fortissimo (*ff*). The fourth system is marked *piangendo* (tearfully) and begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth system starts with a small 'a' in the bass staff. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

# SOUVENIR DI CHOPIN

ADOLFO FUMAGALLI

op. 68.

Fumagalli, es. 19

Tempo di Mazurka

A CAPRICCIO

*ff staccato*

*p*

*rall.*

*pauza*

*portando la mano*

Proprietà di Gio. Cantù. — Milano.

2004 pr

Fumagalli, es.20

The musical score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked *p dolce*. The third system includes a *string.* section and a *Ped. scherzoso* instruction. The fourth system features *Ped.* markings with asterisks. The fifth system concludes with *stiracchiate*, *riten. molto*, and *Adagio* markings.



25.

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 25-26) shows a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a *Ped.* marking. The second system (measures 27-28) features a forte (*f*) dynamic in the treble and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass, with a *dim.* marking. The third system (measures 29-30) returns to a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 31-32) includes a *sotto voce* marking and a *dimin.* marking. The fifth system (measures 33-34) has a piano (*p*) dynamic. The sixth system (measures 35-36) features a forte (*f*) dynamic. The score includes various ornaments (trills and mordents), slurs, and fingerings throughout.

5 45 4 5 4 b 4 rit. 45 4 5 a tempo

*p* *dim.* *p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

84 5 8 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

Ped. \*

1 2 5 4 34 4 5 4 5 4 5 4 1 4 3 5 4 34

Ped. \*

Chopin, es.23

Vivace.

Op.33 No.2.

23. *f*

2 3 4 5 4 35 4 5 1 3 4 3 2 1 2

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

1 3 4 5 4 35 4 5 1 3 4 3 2 1 2 3 4 5 4 35 4 5

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

1 3 4 3 2 1 3 4 5 4 35 4 5 1 3 4 3

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Fumagalli, es.24

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. A dynamic marking of *md* is present in the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking of *md*. The left hand accompaniment is also marked *md*.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand accompaniment is marked *f*. The tempo marking *Imperioso* is placed above the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *ff*. The left hand accompaniment is marked *p*. The tempo marking *esitando* is placed above the right hand.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *deciso*. The left hand accompaniment is marked *deciso*. The system concludes with two first endings, labeled *1º* and *2º*.

Chopin, es.25

Vivace. (♩ = 50.)

Op.7 N° 1.

5.

*f* *cresc.* *ff* *fz* *p scherzando*

Ped. \*

*f* *cresc.* *ff* *fz* *p*

Ped. \*

*f* *cresc.* *ff* *fz* *p*

Ped. \* *Ped. simile*

*f* *cresc.* *ff* *fz* *p*

Ped. \*

*p* *stretto*

*legato e senza Ped.*

*poco rall.* *f* *b* *cresc.*

*Ped. come sopra*

Fumagalli, es. 26

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of eighth-note patterns in the right hand, often beamed together, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the piece. It includes performance instructions: "ritard." (ritardando) in the first measure, "sempre" (sempre) in the second measure, "a piacere" (ad libitum) in the third measure, and "rall." (rallentando) in the fourth measure. The right hand features a long, flowing melodic line with many slurs.

The third system begins with a fermata over a note in the right hand, followed by the instruction "lunga" (long). A dynamic marking of "f" (forte) is present. The right hand has a complex, rapid passage with many slurs. The instruction "deciso" (deciso) appears in the second measure of this system.

The fourth system features a dynamic marking of "ff" (fortissimo) and the instruction "ril. assai" (rallentando assai). The right hand continues with complex, rapid passages, while the left hand provides a steady accompaniment.

The fifth system includes a dynamic marking of "sf" (sforzando) and the instruction "p dolce" (piano dolce). The right hand has a complex, rapid passage with many slurs. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fumagalli, es.27

*con. mistero*

Ped.

ritard

decho

ff

p

rit. assai

Coda

sf

Chopin, es.28

ff fz p

pp sotto voce rubato

pp sotto voce rubato

poco rall. a tempo f cresc.

ff fz p scherzando

fz

Fumagalli, es.29

The image displays a musical score for a piano exercise titled "Fumagalli, es.29". The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is divided into five systems. The first system begins with a dynamic marking of *sf* and an accent (>). The second system includes a first ending bracket labeled "8<sup>va</sup>" and dynamic markings of *sf* and *sf* with an accent. The third system also features a first ending bracket labeled "8<sup>va</sup>". The fourth system includes a first ending bracket labeled "8<sup>va</sup>" and a dynamic marking of *ff*. The fifth system concludes with a first ending bracket labeled "8<sup>va</sup>" and contains triplets in both the treble and bass staves. The piece ends with a final cadence in the bass staff.

S. GOLINELLI.

Golinelli, es. 30

MAZURKA.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *dolce.* marking. The third system features a *cres.* marking and a triplet of eighth notes. The fourth system includes *m.s.*, *m. d.*, and *Fp* markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

# MAZURKA

DI

S. GOLINELLI.



Mus. G. Resolini.

Golinelli, es. 31

MAZURKA



## CAPITOLO VII: LA <<ECOLE MODERNE DU PIANISTE>>

Sotto il titolo di *Ecole moderne du Pianiste* Fumagalli raccolse diciotto sue composizioni per pianoforte, che Filippi descrisse come <<...una serie di pezzi tutti originali, che formano una preziosa collana incastonata di brillantissime gemme>><sup>1</sup>.

Di questo album, la sua opera centesima, che doveva comprendere in origine ventiquattro brani, <<il povero Fumagalli>>, ancora a detta di Filippi, <<...non poté scriverne che diciotto, i quali si dividono in tre libri>><sup>2</sup>.

La raccolta risulta infatti suddivisa in tre cahiers, e venne composta tra il dicembre 1852 e l'ottobre del 1855<sup>3</sup>; Ricordi la pubblicò in tre tempi, corrispondenti alle diverse fasi che ne richiese la composizione.

I primi sei brani (*Souvenirs, mélodie; Les Trobadours, ballade; Solitude, nocturne; La Senora, boléro-caprice; "Pourquoi je pleure?", réverie; Le Papillon, étude de salon*) vennero stampati nel maggio del 1853; il secondo cahier (*Le Cloître, prière du matin, Villanelle, Près de Flots, Le reveil des ombres, Berceuse, réverie-etude, La fête du village*) fu pubblicato nel 1854, e il terzo (*A' une fleur, réverie, La fille de l'air, caprice de légèreté, Regrets, étude en ré mineur, Yelva mazurka, La Roche du Diable,*

*agitato-étude de bravoure, La Serenade, barcarolle*) nel 1855.

L'*Ecole Moderne du Pianiste* fu tra le opere di Fumagalli quella che forse godette di maggior popolarità, anche all'estero: venne infatti pubblicata dall'editore Chabal a Parigi, da Schott a Londra e da Hofmeister a Lipsia<sup>4</sup>.

Rispetto a molte delle precedenti composizioni, l'autore compose questa raccolta nello spazio di circa due anni e mezzo, dedicandovisi nel poco tempo in cui era libero dagli impegni delle tournées concertistiche di quegli anni (che lo portarono dalla Francia al Belgio e all'Italia).

Fumagalli considerava l'*Ecole moderne* tra le sue opere più importanti, la curò fino ai minimi particolari, e richiese a Ricordi nel pubblicarla <<una scrupolosa osservanza, soprattutto delle nuances>><sup>5</sup>; con l'editore non esitò anche a difendere le esigenze dell'arte e dell'ispirazione<sup>6</sup>. Di fatto una cura maggiore che in precedenza traspare anche solo a guardare le attentissime indicazioni dinamiche, agogiche ed espressive<sup>7</sup>.

La raccolta è a nostro avviso un'opera di grande rilievo, anche per l'importanza ed il peso che vi assume l'elemento extramusicale, legato alla musica con ben altra profondità che nei precedenti brani caratteristici (da noi descritti nel cap.V)<sup>8</sup>.

Fumagalli stesso esprime in merito l'intenzione <<che ciascun pezzo porti in fronte alcuni versi esprimenti la qualità e il carattere del pezzo>><sup>9</sup>, e l'intento <<di

appropriare a ciascun pezzo il vero carattere del rispettivo titolo>><sup>10</sup>.

Similmente Filippi scrive in merito: <<Ciascheduno di questi pezzi, quasi a dinotare l'intimo pensiero che lo informa, porta per epigrafe un breve squarcio di prosa o pochi versi tolti dai più rinomati scrittori di Francia: vi figurano fra gli altri Lamartine, Victor Hugo, Mery e E. Torquety>><sup>11</sup>.

La scelta di basarsi esclusivamente su autori del romanticismo francese mostra forse un'apertura da parte dell'autore alle molteplici suggestioni letterarie ed artistiche dell'ambiente parigino<sup>12</sup>; la concezione poetico-musicale che fa da struttura portante è viceversa debitrice delle raccolte lisztiane degli anni Trenta, pregne <<di contenuti caratteristici, descrittivi, pittorici e persino filosofici...>><sup>13</sup>, ma con una complessità ideologica che fu certamente estranea sia Fumagalli che a tutti i compositori italiani della prima metà del secolo<sup>14</sup>.

Non è peraltro da escludere che da Liszt e dal suo <<romanticismo fondamentalmente francese>><sup>15</sup> sia derivata anche la scelta di autori quali Lamartine e V. Hugo<sup>16</sup>, una scelta per nulla gradita dal critico Gambini<sup>17</sup>. Se Liszt nelle *Consolations* (1849-59) aveva preso spunto dal secondo volume dei poemi di Sainte Beuve, nelle sue *Harmonies poétiques et religieuses* (1833, rivedute e pubbl. nel 1835) e per il poema sinfonico *Les Preludes* (1854) si era ispirato ai poemi di A. de Lamartine, così come per *Mazeppa* (1850) lo spunto letterario fu desunto da V. Hugo.

Il diciassettesimo brano della raccolta, il difficilissimo studio *La Roche du Diable* costituisce un duplice omaggio al compositore ungherese: sia nella scelta dei versi di V. Hugo (che fu l'autore più ammirato da Liszt) che stilisticamente, nella scrittura musicale di stampo virtuosistico e trascendentale.

L'estetica del caratteristico e della musica a programma che ispirò Fumagalli in questa raccolta (forse non fu un caso che i brani della *Ecole Moderne* che egli spedì a Liszt gli siano piaciuti tanto) ne fa certamente un unicum nel panorama del pianismo italiano del primo Ottocento, dove l'intento descrittivo non supera mai il generico assunto dato dal titolo (così è anche per i brani di Fumagalli descritti nel cap.V)<sup>18</sup>.

Le motivazioni del titolo *Ecole Moderne du Pianiste* e delle finalità dell'autore vengono spiegate dallo stesso Filippi, che scrive: <<Fumagalli non intese offrire agli studiosi un'opera didascalica che servisse a perfezionare il meccanismo e a migliorare il gusto e la coltura (sic.) della musica con quell'estensione ed eclettismo che abbraccia tutti i generi e scuole, ma piuttosto un'opera puramente estetica, originale, scevra da pastoie scolastiche, scritta collo scopo di educare i suonatori esclusivamente al suo stile ed al suo genere>><sup>19</sup>. Per Filippi infatti <<Fumagalli è uno dei pochi tra i modernissimi che per frutto della eccellente istruzione e dello splendido ingegno possa arrogarsi il diritto

d'erigersi a maestro e di proporre le sue opere a studio e modello>><sup>20</sup>.

Volendo dunque Fumagalli educare <<al suo stile>>, egli strutturò la raccolta quasi essa fosse una antologia dei generi musicali cui si era sino ad allora dedicato, dal notturno (n.3) alla mazurka (n.16), dallo studio (n.6, 9, 14, 15) alla barcarola (n.18) e al brano lirico (n.5, 13).

La logica musicale che regge l'*Ecole Moderne du Pianiste* non è quella di una serie concatenata di tonalità (come è per i *Preludi* e gli *Studi* di Chopin, per citare un autore certamente noto e stilisticamente non lontano da Fumagalli), ma quella dell'accostamento di brani di genere e carattere diverso, spesso contrastante.

Scrivendo ancora Filippi: <<V'hanno tutti i generi: nel melodico la graziosa Romanza intitolata *Souvenir*, la *Berceuse*, e la *Réverie A une fleur!* nel genere romantico la magnifica Ballata *Les Troubadours*, lo studio marittimo *Près de flots*, e l'altro dedicato a Thalberg *Regrets*. Nel genere sentimentale avvi il Notturmo *Solitude*, l'altra *Réverie Pourquoi je pleure?* e la deliziosa *Barcarola* che chiude il terzo libro. Nel genere brillante v'ha un *Papillon* che vola leggero leggero spruzzando dall'ali variopinte atomi dorati, v'ha la vaporosa *Fille de l'air*, che turbinando trascina con sé il profumo de' fiori, e ripete le misteriose parole della natura coi ruscelli, coi venti, colle fronde; indi la scherzevole *Mazurka Yelva*: nel genere religioso la *Prière du matin* che cantano le monache nel chiostro al suono della mattutina *Ave Maria*: nel genere

pastorale la semplice ingenua *Villanella*, nel campestre la *Fête du Village* colle sue danze vivaci e le caratteristiche canzoni: nel genere fantastico (...) la *Roche du Diable*, vero studio indemoniato, degno degnissimo di essere dedicato al più fantastico dei moderni compositori Francesco Liszt>><sup>21</sup>.

In merito alle epigrafi poetiche apposte ad ogni brano si legge ancora: <<E' una leggiadra e saggia idea di disporre l'animo di chi suona o di chi ascolta con questa specie di esordio parlato, in cui si contengono alcune delle tante aspirazioni od allusioni che la musica con la sua comprensione infinita può abbracciare, specialmente se la parola è di un poeta vago e immaginoso, che fantasticando spazia nell'infinito e nelle infinite cose che la natura gli rappresenta. Qui la parola precede la musica, ne spiega il concetto a larghi tratti, sinteticamente, a differenza della musica lirica, in cui la parola è simultanea colla melodia, serrate tra loro con vincoli indissolubili, e alle volte non troppo omogenei nè fortunati. - Il titolo di un pezzo del Fumagalli vi dà un concetto generale indeterminato, l'epigrafe che vi sta in fronte allarga la sfera delle idee, le precisa ancor più, quasi le localizza>> (questa e le successive sottolineature sono nostre)<sup>22</sup>.

Filippi prende a mò di esempio il nono brano, intitolato *Près de Flots* (composto nel gennaio del 1853: es.1).

Se non avesse titolo e versi, potremmo definirlo un puro studio sui tremoli e gli arpeggi: per Filippi si tratta di

<<...uno Studio marittimo, il quale potrebbe nello stile descrittivo e imitativo dipingervi la maestà e la calma dell'immenso mare, le bellezze d'un cielo sterminato che lo copre, irradiato dal sole, baciato dall'amorosa brezza o sbattuto dalla tempesta>>. <<Leggendo dipoi l'epigrafe>>, continua il critico, <<il concetto è spiegato dalle parole di E. Torquety. *J'aime à voir l'Océan troublé dans son sommeil, .....le voilà! ses flots grondent encor, Sa lutte avec le vent lui laisse un sourd accord;* E infatti nel grandioso studio del Fumagalli havvi tutta la voce irata, sorda o fremente dell'Oceano che ruggisce fra le tenebre, slancia sulle immobili scogliere la spuma scintillante, e al di sopra del turbine domina lo straziante grido del naufrago, e la melanconica nota di un poeta che sta sulla sponda rimirando>><sup>23</sup>.

Ad una lettura fatta oggi, sembra evidente come l'autore abbia scelto tremoli ed arpeggi per evocare le onde del mare, utilizzando anche delle leggere scale cromatiche (spesso con dinamica "ad onda", a mò di <<messa di voce>>: es.1, batt. 5<sup>a</sup>): come si è aperto, suggestivamente (*pp.*, *misterioso*), così il brano si chiude (*morendo*, *rall.*, *ppp.*: es.2).

In modo simile Filippi interpreta l'altro studio intitolato *la Roche du Diable*, <<...ispirato alle stesse idee di tristezza, di grandiosità, che ripete, non gli echi del mare, ma quelli delle montagne inaccessibili, col capo fra le nubi e i piedi sull'orlo di un vortice, è il potente verso di Victor Hugo che parla prima che la musica intoni

il suo cantico: *D'où vient que sur ta tete chauve/ Planent incessamment des aigles à l'oeil fauve?..... Pourquoi dans les flanes noirs tant d'abimes pleins d'ombre?.....Quel orage eternes te bat d'un éclair sombre?.....>>*<sup>24</sup>.

Ancora un volta siamo di fronte ad uno "studio trascendentale": la scrittura musicale è nettamente lisztiana, a partire dalle più caratteristiche figurazioni tecniche (moti arpeggiati a mani alternate, ottave, cromatismi: es.3).

Appartiene a questo stesso genere anche il *Reveil des ombres* che, <<...quantunque sia di quel genere fantastico che pecca d'effetti troppo convenzionali, è composto con tanta arte, creato con forme sì appropriate al soggetto, ricco di tali pensieri nuovi ed eleganti, da doverlo porre tra i migliori esciti dalla ferace fantasia del Fumagalli>>.

Filippi continua con una descrizione tanto suggestiva quanto soggettiva: <<...le ombre evocate nel mezzo della notte sorgono dagli avelli, si pongono in ridda, e danzano al suono di una musica così lieve, aerea, misteriosa, che ti par d'avvero di vederle, senza sentirle, apparire e disparire spaventate da uno stormire di fronda e dal lontano martellar di una campana>><sup>25</sup>.

Non a caso questo brano dal tono e carattere "diabolici" è quello della raccolta che s'avvicina maggiormente alle precedenti composizioni op.3 e op.8, anch'esse alla Liszt: già l'esordio ad ottave staccate, costruite su intervalli di settima diminuita e continui cambi di metro, mostra

influssi lisztiani (es.4). Dopo una lunga sezione introduttiva, emerge un misterioso tema in mi min.: si vorrebbe evocare la *danse des ombres* (con le mani all'unisono nei settori bassi della tastiera e didascalìa *melanconico*: es.5), quei fantasmi che erano già stati presentati sia dal titolo che dal testo.

Del gruppo di questi studi visionari, tutti monotematici (ma basati su una tecnica varia, come quelli di Liszt) fa parte anche *Regrets*, dedicato a Thalberg: qui l'alternanza di leggerissimi ribattuti (*a capriccio*) a dolci moti accordali (*preludiando*) può voler alludere al moto ondeggiante dei pensieri descritti dal testo di Lamartine (<<...Revenez, revenez, o mes tristes pensées!...>>: es.6)<sup>26</sup>.

Una delle opere più interessanti della raccolta, e anche quella che coglie con maggiore profondità l'esempio lisztiano, è a nostro avviso *Le Cloître, prière du matin*, pubblicata da Ricordi nel 1854.

Poichè si tratta forse dell'unica composizione di uno strumentista italiano del primo Ottocento che sia pervasa da tematica religiosa, misticheggiante, tratteremo il tema con un certo respiro.

Come si sa, in seno al movimento romantico, soprattutto tedesco, il motivo religioso assunse presto un rilievo considerevole: sull'onda di queste idee sorse attorno al 1830 quel movimento "ceciliano" che, in Italia, Francia e Germania, cercò di restituire dignità alla musica sacra col ricondurla al severo ideale palestriniano.

Tra i primi letterati ad occuparsi del legame tra l'arte e la spiritualità cristiana fu F. R. Chateaubriand (1768-1848), che scrisse nel 1802 *La génie du Christianisme*: se in quest'opera si accennava brevemente dell'«Effetto del Cristianesimo nella Musica»<sup>27</sup>, ad E. T. A. Hoffmann dobbiamo il fondamentale saggio intitolato *Musica religiosa antica e moderna* (1814).

A detta di Liszt, che aveva meditato sin dal 1832 sui suoi scritti, Chateaubriand «...aveva gloriosamente instaurato in Francia una nuova letteratura; dal cristianesimo aveva fatto scaturire una poesia sconosciuta e piuttosto dimenticata. Facendo risuonare simultaneamente queste due corde che vibrano eternamente nell'umanità, l'amore e la religione, aveva trovato celesti armonie per soggiogare le anime prigioniere...»<sup>28</sup>.

Non sappiamo se Fumagalli ebbe modo di conoscere questi scritti, o se abbia letto composizioni lisztiane "arcaicizzanti" quali *Chapelle de Guillaume Tell*, *Les Cloches de Genève* e *Psaume*, facenti parte dell'*Album d'un voyageur* (pubblicate a Parigi sin dal 1839)<sup>29</sup>.

Sappiamo solo che nel brano *Le Cloître*, conformemente a titolo e versi, Fumagalli optò certamente per uno stile arcaicizzante; nell'intestazione pose i seguenti versi di Torquety: «Oh! toujours prisonnière, et toujours élancée Vers ce monde idéal qu'invoque sa pensée. L'ame ici plane sur les temps; Et, quand l'orgue a gémi, de sa plainte divine Mon regard s'epouvante et ma tete s'incline, Je sens que Dieu passe et j'attends».

Abbiamo sottolineato *orgue* perché, come vedremo, Fumagalli si ispirò al suono dell'organo, come anche alla campanella che richiama i frati e ad alcuni stilemi della musica polifonica corale sacra (lo stesso titolo *Prière du matin* lo suggerisce).

Con questi elementi egli voleva certamente richiamare l'uditore alle atmosfere claustrali, alle solitudini monastiche<sup>30</sup>.

Vengono alla mente le parole dello stesso Chateaubriand quando scrive in merito alla musica sacra: <<...la religione cristiana è essenzialmente melodiosa, per la sola ragione ch'ella si diletta della solitudine; (...) ella è dessa una celestial Filomela che ama gli ascosi recessi (...) laonde il musico che seguir voglia la religione nelle sue consonanze, ha mestieri d'apprendere ad imitare le armonie della solitudine (...) ed è d'uopo ch'egli abbia udito il fischio del vento per entro i chiostri (...). Il cristianesimo ha inventato l'organo, ed ha insegnato a sospirare al bronzo medesimo>><sup>31</sup>.

L'organo era uno tra gli strumenti più apprezzati dal movimento romantico francese; L. Guichard scrive in merito: <<L'orgue, c'est l'instrument-roi que les romantiques ont écouté et exalté comme une des voix les plus puissantes de l'art, capable, et seule capable, de rivaliser avec celles de la Nature...>><sup>32</sup>.

Alla battuta 10<sup>a</sup>-13<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup>-20<sup>a</sup> Fumagalli (con didascalie *legato, religioso*) evoca proprio quelle sonorità organistiche che così vennero descritte nel 1864 dal

musicologo F. Tomicich: <<L'armonia vuole essere nell'organo sostenuta e legata, cioè a dire, uno o più suoni devono rimanere immobili nel passaggio da uno ad un altro accordo, e così l'armonia rimanendo unita e collegata, acquista quella maestosità e gravità che non si ottiene nel pianoforte, perché ivi il suono non può essere a sufficienza prolungato>><sup>33</sup>.

Abbiamo citato questo passo perché Fumagalli in *Le Cloître* fa delle scelte musicali che sono perfettamente in linea con le idee esposte da Tomicich: all'inizio del brano la scrittura è accordale, con due voci ferme e due in movimento, e la scura tonalità di re bem. min. le conferisce una maggiore gravità (es.7)<sup>34</sup>; gli accordi vengono inoltre posti nei settori medio-bassi del pianoforte che, come è noto, possono meglio sostenere e prolungare i suoni (per la maggior lunghezza delle corde), ancora ad imitare la lunga durata del suono organistico.

La linea accordale discendente può ricordare il severo tema d'apertura degli *Studi sinfonici* op.13 di Schumann (pubbl. nel 1837)<sup>35</sup>, o ancor più pare avvicinarsi all'inizio della quarta delle *Consolations* di Liszt (che è anche nella stessa tonalità, in re bem. magg.: vi si legge non a caso la didascalia *cantabile con divozione*. Venne scritta nel 1848 e pubblicata nel 1850: es.8).

Se i tremoli alle batt. 14<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup> vogliono dare l'illusione del suono che cresce, della messa di voce, tipicamente lisztiana è la contrapposizione di due diversi momenti, uno che evoca il suono della campanella, la *cloche*

(giustamente nasce da intervalli di quarte e quinte, essendo questa la intonazione delle campane: batt.1<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>) e l'altro che richiama ad un corale organistico. Questi saranno i due elementi base per tutta la composizione, le cellule germinali: seguendo l'assunto del testo, Fumagalli evita qui quel facile melodismo che, come si è visto, caratterizza tante delle sue composizioni.

Come l'organo, anche la campana aveva assunto, particolarmente nel periodo romantico, un forte potere suggestivo ed evocativo<sup>36</sup>.

L'intima connessione con lo spunto letterario di Torquety fa di questa composizione un unicum nella produzione dell'autore perché l'elemento extramusicale funge davvero da base ispiratrice per la musica (in questo, si è detto, coglie a fondo la lezione di Liszt).

All'atmosfera mistica che pervade il brano contribuisce anche l'utilizzo di stilemi desunti dalla polifonia vocale sacra, come il ritardo 4-3 (alla batt.13<sup>a</sup> e 20<sup>a</sup>) e l'utilizzo di una scrittura imitativa a quattro voci (basata su quell'intervallo di quarta che aveva generato già l'iniziale spunto con le campane): possiamo immaginarci un'entrata dei soprani, poi dei contralti, tenori e bassi (batt.1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>, es.9). La stessa cellula riappare poi ad intervalli rovesciati, partendo dai tenori e svolgendosi, all'opposto, dalle voci basse alle acute (batt.7<sup>a</sup>-13<sup>a</sup>).

Dopo questa prima parte in stile, diremmo, "severo" (che nella musica pianistica di metà Ottocento non poteva che

suonare come "citazione", per un deliberato stile arcaicizzante), il brano assume un carattere un poco più sereno, diremmo più "pianistico", con delle leggere volate che scendono dai settori acuti: la scrittura resta però parca e per nulla virtuosistica (anche questo è un aspetto abbastanza raro nella produzione di Fumagalli: es.10). Ricompare anche il motivo della campanella accompagnato alla mano sinistra da dolci seste (batt.8<sup>a</sup> e sgg.).

E' da notare ancora l'economia dei mezzi impiegati, l'assenza totale di quelle divagazioni virtuosistiche e decorative che spesso abbiamo trovato in precedenza: a chiudere il brano troviamo dei leggeri arpeggi negli acuti, seguiti da trilli oscuri. Questi ultimi si basano sulla figurazione organistica dell'inizio, mentre ad un tremolo basso in *morendo* viene anche sovrapposta la *cloche* (es.11): riappaiono insomma i due elementi su cui si è basato tutto il discorso musicale, che emergono alla fine del brano con funzione riepilogante.

La coerenza della scrittura musicale, la concisione dei mezzi utilizzati e la pregnanza con cui è "illustrato" il testo fanno di *Le Cloître* uno dei più riusciti brani della raccolta.

Per quanto riguarda il resto della *Ecole moderne* i numeri più interessanti sono a nostro avviso quelli di impronta, diremmo, popolare-folklorica: di questi fanno parte *La Senora*, *boléro-caprice*, la *Villanelle* e *La fête du village*, simili per alcune soluzioni compositive ad opere precedenti dello stesso genere come la *Chanson espagnole*

op.41, la *Serenata spagnuola* op.44 e la *Sérénade napolitaine* op.50.

Una delle caratteristiche più evidenti dei brani di questo tipo è l'interesse primario che vi assume l'elemento melodico e forse ancor più la veste ritmica, la cui vivacità è il fattore spesso più caratterizzante della composizione.

Spesso in apertura viene presentata una linea melodica isolata, dal carattere vicino alla danza popolare: così è ad esempio l'inizio della *Serenata Spagnuola* op.44 (es.12). L'esordio della *Chanson Espagnole* op.41 (es.13), con una linea cromatica discendente, ricorda un poco il tema d'apertura del *Boléro-Caprice*, quarto brano della *Ecole Moderne* (es.14); la *Villanelle* assume una ancor maggiore varietà ritmica ed imitativa (es.15).

La composizione più interessante tra queste è a nostro avviso *La Fete du Village*, la dodicesima della raccolta, presentata con i versi: <<Déjà l'aube s'éveille, et avec elle se font entendre les sons des cloches qui annoncent la fete du village. La nature a une haleine de rose; tout aux délices conspire; et le gai refrain du ménétrier nous invite à la danse>>.

L'alba del villaggio viene "trascritta" musicalmente con una linea melodica in 6/8 isolata, volutamente circolare e danzante, secondo la prescrizione dei versi (*danse* è anche la didascalia apposta alla musica; il tema prima è in *mf.*, poi in *eco*: es.16). Sostenuta da quinte di bordone, ancora per richiamare la festa popolare, ricompare poi sovrapposta

ad un controcanto per moto contrario: la diteggiatura, che richiede l'uso esclusivo del pollice, serve ad accentuare la percussione e l'effetto da *cloches* (es.17).

Se la lettura alla luce dei versi di Torquety appare illuminante per il carattere danzante della composizione (si leggeva nei versi: <<...le gai refrain du ménétrier nous invite a la danse>>), è anche utile leggere una descrizione che Liszt ci dà delle feste di paese italiane, che ci permette di meglio capire l'impressione che Fumagalli voleva rendere.

Liszt scrive a Louis de Ronchaud nel 1838: <<Vi ho parlato delle feste del villaggio, che generalmente hanno luogo nei giorni consacrati alla Madonna. Fin dalla vigilia esse sono annunciate dagli incessanti rintocchi d'una piccola campana dal timbro chiaro, che chiamano "campanella di festa", e le cui note ripercosse su un ritmo capriccioso e variato all'infinito, riempiono l'aria di gioiosa allegrezza...>><sup>37</sup>.

Nel brano della *Ecole Moderne* noi abbiamo proprio trovato questa gioiosa <<campanella di festa>>, così come quel <<ritmo capriccioso e variato all'inifinito>> trova un corrispettivo musicale nel lavoro sulla vivacizzazione ritmica che qui Fumagalli approfondisce e cura in modo particolare.

La struttura è quella di un rondò: A (la magg.), B (fa diesis min.), A (la magg.), C (re magg.), A (la magg.). Il tema A quando torna dopo la sezione B, è presentato con una veste nuova, per dare ulteriore varietà: l'accompagnamento

si fa più fluido e legato, mentre alla destra ricompare in Sf. il rintocco della campana (es.18, 4<sup>a</sup> batt.)<sup>38</sup>. La parte B ha un carattere contrastante, diremmo da staccato violinistico (es.19); la forte accentuazione accordale della parte C ha viceversa una scrittura nettamente lisztiana (es.20).

Chiude la composizione una ampia e vivace coda ad accordi alternati quasi schumanniani (in particolare si può pensare alla conclusione delle *Variazioni sinfoniche* op.13; es.21).

Filippi descrive la *Villanelle* come <<...un pezzo di forme semplici e di fattura mirabile, purissima>>, che con il Bolero la Senora <<...sono caratteristici al sommo, e il primo ornato di modulazioni stupende>>; di *La Fete du village* elogia il carattere <<brillante, esprime a meraviglia il soggetto, senza dare nel triviale o nel ricercato>><sup>39</sup>.

Per l'unitarietà e coerenza del discorso musicale, per la raffinatezza dell'elaborazione formale e l'equilibrio compositivo raggiunto, l'*Ecole Moderne* appare alla luce di queste analisi davvero come l'opera più matura di Fumagalli: il compositore stesso scrisse di aver cercato per questa raccolta <<...uno stile più calmo e sereno>><sup>40</sup>; similmente la critica vi ravvisava <<una musica più severa, meglio ideata e ben fatta, dove tutte le risorse dello strumento sono impiegate con ottimo senno>><sup>41</sup>.

Ancora una volta a Fumagalli interessa lavorare prima di tutto sulla bellezza e varietà melodica, sulla varietà

ritmica, e meno sulla ricerca armonica (limitata all'utilizzo abbastanza frequente, anche in composizioni precedenti, della sesta napoletana). In brani quali *Le Cloître*, "*Pourquoi je pleure?*", *La berceuse* e *La serenade* viene anche raggiunta una concisione discorsiva, una sintesi espressiva che raramente abbiamo trovato nelle composizioni precedenti.

Concordiamo pienamente col giudizio di Filippi, che annota: <<In generale è osservabile che in tutti questi pezzi tanto svariati di soggetto, oltre il mantenimento e la giustezza del carattere, v'è abbondanza di pensieri melodici, spontaneità, facilità di condotta, e nello stesso tempo una estesa conoscenza dell'armonia, un raro talento di modulare frasi, d'armonizzarle, e soprattutto di variarle con passi di effetto, elegantissimi. - Il buon gusto, il brio, la grazia, doti supreme del Fumagalli, sono ancor più apprezzabili nelle sue ultime composizioni perché si accompagnano alla vera e pura elevatezza dello stile. Quanto poi ad originalità, la vi è più che mai marcatissima, palese, tale da non poter assimilare le opere di questa raccolta a nessun'altra di differente autore o d'altro genere. E per questo il Fumagalli non fece atto d'orgogliosa ed inopportuna velleità quando pubblicò sotto quel titolo tutti i pezzi di cui abbiamo discorso, e li offerse per modello a chiunque voglia diventare artista provetto>><sup>42</sup>.

Dalle frasi di Filippi da noi sottolineate emergono anche alcuni dei metri di giudizio della critica italiana

in merito alle composizioni pianistiche del tempo: se Filippi lodava oltre alla <<abbondanza di pensieri melodici>> e alla <<facilità di condotta>> anche la <<estesa conoscenza dell'armonia>>, Gambini, entro orizzonti forse più limitati, lodava della *Ecole Moderne* soprattutto <<...un genere più ragionato, grazioso, melodico ed espressivo>><sup>43</sup>.

Gambini e la critica italiana più in generale, secondo linee ancora conservatrici, pone infatti in primo piano la bellezza e cantabilità della linea melodica: <<...ogniqualevolta il pianista italiano cerchi di elevarsi alla contemplazione del vero genere formale>>, scrive in merito Villanis, <<si troverà il modo di gridare all'abbandono delle nostre tradizioni, all'imitazione straniera>><sup>44</sup>.

Non deve quindi stupirci che alcuni brani della *Ecole moderne* venissero anche considerati come "poco italiani", soprattutto quelle (in verità assai rare) <<pagine eminentemente cromatiche, con frequenti ed incessanti modulazioni>>, che avrebbero finito per creare <<tinte non tutt'affatto secondo il gusto italiano>><sup>45</sup>.

L'esempio più lampante in merito è nella *Ecole Moderne du Pianiste* l'inizio della ballata *Les Trobadours*, ricca di modulazioni improvvise (si vedano in particolare la 4<sup>a</sup> battuta e sgg.: es.22)<sup>46</sup>.

Anche il brano *Le Cloître* era certamente considerato dai critici italiani come appartenente ad un genere

"straniero", sia per la tematica misticheggiante, sia per l'assenza di melodie cantabili<sup>47</sup>.

Alla luce di questi giudizi e delle nostre analisi, pensiamo sia lecito sostenere che l'*Ecole Moderne du Pianiste* fu tra le migliori opere di Fumagalli, e quella che maggiormente risentì del clima letterario e cosmopolita della Parigi di metà Ottocento: nella città dove si incontravano i maggiori pianisti e compositori di tutta Europa, anche Fumagalli era alla ricerca di uno stile compositivo più internazionale.

#### NOTE

<sup>1</sup> F. Filippi, <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 1° marzo 1857, p.65.

<sup>2</sup> F. Filippi, *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, p.58. Fumagalli inizialmente definì l'*Ecole moderne* <<...album de' 20 pezzi caratteristici>> (lettera a Ricordi del 6 dicembre 1852); pochi mesi dopo cambiò però idea, e scrisse ancora a Ricordi: <<Voi mi dite che la raccolta che sto per intraprendere è di 24 pezzi, vi prevengo dello sbaglio perché è di 20. Ma ponderate bene le cose, ho divisato di comporlo di 24 e dividerlo in 4 Cahiers, che pubblicherà di mano in mano a suo tempo>> (lettera del 6 marzo 1853).

<sup>3</sup> Lo stesso Fumagalli scrive a Ricordi il 23 gennaio 1853: <<Vi spedisco un altro numero del mio album: *Prés de flots: marinaresque-étude*>>. Dalla lettera a Ricordi del 6 marzo 1853 veniamo a sapere che aveva già concluso i primi sei brani della raccolta (da poco aveva scritto quelli op.100 n.3, 4, 6). Da quella del 1° aprile 1853 si evince che a quella data erano conclusi anche *Villanelle* (n.8), *Le Cloître, prière du matin* (n.7), *Le reveil des ombres, danse*

*fantastique* (n.10). Da quella dell'8 ottobre 1855 veniamo a sapere della conclusione anche degli ultimi sei brani, e si legge: <<A quest'ora l'amico Rocco deve avervi consegnato il mio terzo Cahier dell'Ecole Moderne du Pianiste...>>.

<sup>4</sup> In merito l'autore stesso scrive: <<Ho venduto qui a Parigi la proprietà della mia raccolta di 24 pezzi a Chabal ed a Londra a Schott>> (lettera a Ricordi del 12 luglio 1853). Ricordi ripubblicò la raccolta nel 1866 e 1876; quattro numeri (op.100 n.6, 10, 16, 18) vennero anche inclusi nell'antologia *L'arte antica e moderna, scelta di composizioni per pianoforte solo*, edita da Ricordi e curata da Stefano Golinelli (l'intero Vol. XII, l'ultimo, è dedicato alle musiche di Fumagalli).

<sup>5</sup> Lettera del 1° aprile 1853.

<sup>6</sup> A Ricordi, che l'aveva sollecitato a comporre più velocemente, Fumagalli replica stizzito: <<...ritenete una volta per tutte ch'io non desidero essere punzecchiato quando si tratta di materia d'ingegno>>. E' una chiara testimonianza della coscienza artistica del nostro giovane compositore (lettera del 6 dicembre 1852). Questa e le successive sottolineature sono tutte nostre.

<sup>7</sup> Precise quanto mai le indicazioni dei due pedali, le indicazioni agogiche tipo *riten.*, *rall.*, *stringendo il movimento*, e ancor più le indicazioni espressive, di cui riportiamo le più particolari, tipiche dell'indirizzo terminologico del pianismo del tempo: *religioso, dolcissimo, giocoso, con trasporto, dignitoso, con abbandono rapido, focoso, scherzevole, dignitoso, ben pronunciato l'accompagnamento, sotto voce, con dolore, perdendosi, da lontano, volante, sussurrando, allontanandosi, quasi niente, sommesso, concitato, ardente, melanconico, interrompendo, declamato, tremolando, burrascoso, legato sotto voce, mormorando.*

<sup>8</sup> Come già per il cap.V porre l'accento sulla presenza dell'elemento extramusicale non vuole assolutamente negare che il brano viva di una sua specifica ed autonoma logica musicali. Si vedano qui anche le note n.26 e 29.

<sup>9</sup> Lettera a Ricordi del 6 dicembre 1852.

<sup>10</sup> Lettera a Ricordi del 1° aprile 1853.

<sup>11</sup> F. Filippi, op.cit., p.59.

<sup>12</sup> Una conferma giunge da Confalonieri, che scrive in merito: <<La Parigi romantica, che nel 1830 aveva subito il doppio colpo della Rivoluzione di luglio e della "prima" di Hernani, era però un posto dove anche un pianista alla moda finiva per trovarsi coinvolto nelle dispute letterarie, politiche e filosofiche...>> (G. Confalonieri, *Il minuto prima di ascoltare*, Società del Quartetto, Milano 1976, p.80). In merito si legge sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 1° ottobre 1854: <<...Lo stile del Fumagalli (...) ha subito una notevole trasformazione dopo che l'autore ha stabilito la sua dimora in Francia; e se dal lato dell'arte ha migliorato di molto, ha risentito tuttavia in alcune parti di questo suo Album (la Ecole

Moderne appunto, ndr.) un tantino d'influenza di quel paese per quanto riguarda il gusto e la melodia>>

<sup>13</sup> <<Analogamente il pianoforte di Liszt volle non soltanto riprodurre gli effetti della voce umana, degli strumenti musicali e dell'intera orchestra, ma imitare il fruscio dei venti e dei ruscelli, il tumulto del mare e della tempesta, la calma dei laghi, la campana del villaggio, insomma tutti i motivi del "pittorresco" sia visivo che auditivo>>. Questo si legge in: B. dal Fabbro, *Il crepuscolo del Pianoforte*, Einaudi, Torino 1851, pp.88/9. Viceversa Confalonieri ci presenta con efficacia il complesso quadro della formazione culturale e musicale di Liszt a Parigi, scrivendo: <<...Liszt entrò ben presto in contatto con gli esponenti massimi del pensiero francese: vogliamo dire Victor Hugo, Alfonso de Lamartine, Alfredo de Musset, l'abate Lamennais, George Sand, Alexandre Dumas padre e via via. Per fatalità o per effetto di naturale inclinazione, anche la donna cui si unì ben presto in istretti legami era una scrittrice, anzi una infatuata dello scrivere, una fanatica della vita cosiddetta intellettuale. Codesta donna, la contessa Maria d'Agoult, esercitò influenza grandissima sul giovane artista ungherese. Un suo complicato concetto dell'arte come impegno sociale, come missione religiosa, come messaggio profetico (...) affascinò indubbiamente il maestro in cerca di un ideale. Quando si aggiunga a tutto questo la simultanea presenza in scena di un Berlioz e di un Weber, poi subito di uno Schumann e di un Wagner (...) ecco noi possiamo comprendere come la meta artistica di Liszt cambiasse, da quella del semplice virtuoso, del semplice interprete, a quella del creatore, e come, nella sua mente, la creazione musicale acquistasse, conseguentemente, l'obbligo di rivestire un contenuto, di esprimere idee determinanti, di essere condizionata da una precedente emozione poetica, emozione dichiarata, proclamata, pubblicata nella sua essenza e tale da imprigionare nella propria febbre l'immaginazione degli ascoltatori>> (G. Confalonieri, op.cit., p.80). Vogliamo aggiungere che la Francia aveva una secolare tradizione di musica "descrittiva" o comunque attratta dall'elemento e dallo spunto extramusicale, a partire da autori come Couperin e Rameau fino alla importantissima figura di H. Berlioz (che Fumagalli conobbe, come si è visto, personalmente). Non è escluso che anche il peso di questa tradizione abbia influito sulle scelte "descrittive" del nostro autore.

<sup>14</sup> Liszt elaborò un proprio concetto della musica intesa, e così le arti in generale, come l'unico mezzo utile per

comprendere gli aspetti enigmatici e nascosti del mondo: già il suo primo ciclo pianistico-narrativo che prende corpo negli anni 1835/6 col titolo di *Album d'un voyageur* intende rappresentare musicalmente fatti, paesaggi, impressioni provenienti dalla natura, l'arte o le meditazioni religiose. Egli espresse con chiarezza la sua elaborata concezione della nuova musica in una lettera alla G. Sand pubblicata sulla <<Gazette Musicale>> di Parigi il 12 febbraio 1837. Vi si legge: <<Il musicista soprattutto che trae ispirazione dalla natura, ma senza copiarla, traduce in suoni i più intimi pensieri del suo destino. Egli pensa, sente, parla in musica; ma poichè il suo linguaggio, il più arbitrario e meno definito degli altri, si piega a una moltitudine d'interpretazioni diverse (...) non è inutile e tanto meno ridicolo, come si sente ripetere, che il compositore tracci con poche linee lo schizzo psichico della sua opera, dica ciò che ha voluto fare, e senza addentrarsi in spiegazioni puerili, in dettagli minuziosi, esprima l'idea fondamentale della sua composizione...>> (F. Liszt, *Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno Ed., Roma 1979, p.58).

15 L'espressione è tratta da: A. Einstein, *Music in the Romantic Era*, Norton, New York 1947 (trad. it. di A. Bartalini: *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1978, p.295).

16 Soltanto in una composizione precedente a questa raccolta, il notturno *Una notte d'estate* op.38, Fumagalli pose dei versi accanto al titolo, forse per preparare l'esecutore ad uno stato d'animo adeguato al carattere della musica. Vi si leggono i versi: <<Quando dall'alta torre la campana batte la mezzanotte, quando la morente vibrazione dell'ultimo squillo si perde dolcemente nella calma: allora il silenzio soavemente spiega intorno le ali, e cullando la terra in braccio al sonno, versa pace su' campi, pace nel cuor de' sopiti>> (il tono è leopardiano, vicino a liriche come *Il passero solitario*, ma la poesia è di autore anonimo). Questo brano, parzialmente modificato, venne poi inglobato col titolo *Notte al campo* nella *Gran Fantasia Militare* op.60.

17 C. A. Gambini scrive infatti sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 14 agosto 1853 (p.144): <<...I bei versi del Turqueti, che stanno per epigrafe a capo di ciascun

pezzo, avranno contribuito non poco ad ispirare il Fumagalli; ma noi, gelosi come siamo delle nostre glorie patrie, ci permettiamo d'osservargli, che abbiamo anche noi i nostri sublimi poeti ai quali gli artisti italiani dovrebbero esclusivamente ispirarsi...>>.

18 Filippi ad esempio definì l'*Ecole moderne* una <<musica fuori del comune>> (op.cit., p.57).

19 F. Filippi, op.cit., p.57.

20 F. Filippi, op.cit., p.58.

21 F. Filippi, op.cit., pp.58/9.

22 F. Filippi, op.cit., p.59.

23 F. Filippi, op.cit., pp.59/60.

24 F. Filippi, op.cit., p.60.

25 F. Filippi, op.cit., p.60.

26 Voglio precisare che ancora una volta (come già nel cap.V) parto da osservazioni su specifiche caratteristiche musicali, qui dalla alternanza di moti veloci (i ribattuti) e lenti (la scrittura ad accordi). A supporto della leggittimità della lettura di questi opposti momenti come "illustrazione" di un fluttuare di pensieri, riportiamo alcune righe tratte dal celebre scritto di Hanslick del 1854, che non era contrario a "pitture musicali" così generiche da non contraddire l'idea dell'autonomia logica del linguaggio musicale. Egli scrive: <<...La musica può imitare il moto di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo...>>; precisa poi <<La musica può cercare di imitare soltanto il fenomeno esteriore, non il sentimento specifico da esso suscitato. Io posso dipingere musicalmente il fioccare della neve, lo svolazzare degli uccelli, il sorgere del sole, solo producendo impressioni acustiche analoghe, affini per la dinamica a questi fenomeni. Nell'altezza, intensità, rapidità, ritmo dei suoni si offre all'orecchio una figura, la cui impressione acustica ha con la determinata impressione visiva quell'analogia, che può esistere fra sensazioni di natura diversa (...). Poiché fra il movimento nello spazio e quello nel tempo, fra il colore, la finezza, la grandezza di un oggetto e l'altezza, il timbro, l'intensità di un suono esiste un'analogia ben fondata, possiamo effettivamente dipingere musicalmente un'oggetto; ma voler rappresentare con i suoni il "sentimento" che suscita in noi la neve che cade, il gallo che canta, il guizzare del lampo, è semplicemente ridicolo>> (trad. it. a cura di Mariangela Donà: E. Hanslick, *Il bello musicale*, Giunti Martello, Firenze 1978, p.24, p.37)

27 R. Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, Stabilimento Tipografico Fontana, Torino 1843, p.315.

28 Si tratta della lettera scritta a Louis de Ronchaud il settembre 1837 (F. Liszt, op.cit., p.94).

29 Liszt approfondirà la tematica religiosa nella seconda metà del secolo, anche se già nel 1834 le aveva dedicato un saggio intitolato *Sulla musica da chiesa dell'avvenire*. Scrive in merito Confalonieri: <<Lamennais era poi anche un grande appassionato di musica, e nella sua casa (...), dove Franz si recò a visitarlo, espose al giovane certe sue idee di un De Profundis, da lui vagheggiato, il quale unisse ai "ritrovati" della tecnica moderna la forza antica del canto gregoriano e del "Falso bordone". Il saggio lisztiano Sulla musica da chiesa dell'avvenire (1834) e la produzione sacra lisztiana di molt'anni dopo, tengono stretto calcolo di questi progetti accarezzati dall'abate Lamennais>> (G. Confalonieri, *Storia della musica*, Edizioni Accademia, Milano 1968, p.557).

30 Questa è tra tutte le composizioni di Fumagalli quella che cerca un più stretto rapporto col testo, un caso raro in cui la lettura dei versi apposti alla composizione può essere davvero interessante. Queste osservazioni non vogliono però dire che la musica non viva indipendentemente dal testo, e che non si regga completamente su di una sua specifica logica.

31 R. Chateaubriand, op.cit., pp.316/7.

32 <<Meme Hugo>>, continua, <<si peu catholique et si peu musicien, en fut frappé. Lorsqu'il entra dans l'"humble église au cintre surbaissé" des *Chants du crépuscule*, L'ardent musicien qui sur tous à pleins bords/ Verse la sympathie,/ L'homme-esprit n'était plus dans l'orgue, vaste corps/ Dont l'aime était partie>>.

E ancora: <<L'orgue et l'orchestre sont rois tous les deux, reconnaît Berlioz dans son *Traité d'instrumentation*, on poutot, l'un est empereur et l'autre pape...>> (L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955, p.77).

33 F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico-Musicale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.43. Che Fumagalli conoscesse a fondo lo stile organistico è cosa certa, dato che il suo primo insegnante, Gaetano Medaglia, era proprio un organista.

34 E' una tonalità usata raramente, che diremmo "arcana", questa di re bemolle minore, scelta da Fumagalli secondo evidenti finalità espressive. Schumann scriveva nel 1835 in merito alla <<caratteristica delle tonalità>>: <<...Sentimenti semplici hanno tonalità semplici: quelli complessi si muovono di preferenza in una tonalità dissueta che l'orecchio ode più raramente.>> (L. Ronga, a cura di, R. Schumann. *La musica romantica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1950, p.58).

35 Anche l'inizio degli *Studi sinfonici* hanno una scrittura, diremmo, "severa", come conferma anche G. Abraham quando scrive: <<...Intorno al 23 settembre (Schumann, ndr.) scrisse alcune variazioni "patetiche" su un "Thema quasi marcia funebre" di Do diesis minore composto dal barone von Fricken, che era una flautista dilettante; queste variazioni furono poi ampliate

nell'opera comunemente nota come *Etudes symphoniques* op.13...>> (N. Temperley, G. Abraham, H. Searle, Chopin, Schumann, Liszt, Ricordi/Giunti 1988, p.78).

36 L'effetto della *cloche* fu spesso utilizzato da Fumagalli, che lo aveva già sperimentato nelle precedenti composizioni facenti capo alle op.21, 33, 51, 88; nella *Ecole Moderne* è anche sfruttato nei brani n. 2 (*Les Troubadours*), n.10 (*Le reveil des ombres*) e n.12 (*Le fete du Village*). E' qui importante ricordare che insieme all'organo, la voce delle campane era molto apprezzata dal movimento romantico, e segnatamente francese: <<...les romantiques ont écouté et exalté la grande voix de l'orgue comme celle des cloches...>> scrive in merito L. Guichard (op.cit., p.76). Anche Senencour, Vigny, fino a Verlaine, Laforgue e Apollinaire furono affascinati dal suono della campana; Chateaubriand scrive in merito alla sua forza di suggestione sull'animo umano: <<...Considerata poscia dal lato dell'armonia, la campana ha senza dubbio una bellezza di primo grado, ha ciò che gli artisti dicono grandioso (...). L'anima può essere intenerita dagli accordi di una lira, ma non ne sarà compresa dall'entusiasmo, siccome quando è risvegliata dalla folgore de' combattimenti, o quando il forte suono di più campane, proclama nella regione delle nubi i trionfi del Dio delle battaglie.

Eppure non era già questo il carattere più notevole nel suono delle campane; questo suono aveva un gran numero di segrete correlazioni con noi. Quante volte nella tranquillità delle notti, il tintinno d'una agonia, somigliante alle lente pulsazioni d'un cuore che spira, non sorprese l'orecchio di un'adultera moglie! Quante volte non giunse quel suono perfino all'ateo, mentre nell'empia sua veglia ardiva forse di scrivere che non v'ha Dio! Allora gli sfugge di mano la penna; ascolta con ispavento il suono della morte, che sembra dirgli: *E non vi ha dunque alcun Dio?*>> (R. Chateaubriand, op.cit., p.416).

37 La lettera venne scritta da Liszt a Bellagio il 20 settembre 1838, e fu pubblicata sulla <<Gazette Musicale>> di Parigi del 22 luglio 1838 (F. Liszt, op.cit., p.111).

38 Qualche affinità si può notare tra queste battute con effetto di *cloche* e la scrittura della *Romanza senza parole* op.67 n.1 di F. Mendelssohn, del 1843.

39 F. Filippi, op.cit., p.60.

40 Si tratta della lettera del 1° aprile 1853, nella quale Fumagalli definisce con orgoglio la sua *Ecole Moderne du Pianiste* come <<...una raccolta artistica di tutto interesse>>.

41 Sono parole di C. A. Gambini, da un articolo apparso sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 14 agosto 1853, p.144. Sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 15 gennaio 1854 si legge anche: <<Adolfo Fumagalli, il giovane e brillante pianista, cui il pubblico parigino ha preso tanto a prediligere, è di ritorno a Parigi dalla sua escursione in Italia. La Revue et Gazette Musicale lo chiama pianista distinto tra i più distinti, e accennando al suo Album,

dedicato all'imperatrice Eugenia (...) dice che i sei pezzi di cui è composto portano a diritto il titolo di caratteristici: che v'è omogeneità, e metodo puro e classico in queste composizioni (...). Quest'Album, soggiunge il citato foglio, è una raccolta di studi eccellenti, graziosi e brillanti, che torneranno graditi sì agli artisti come ai dilettanti>> (A. Maccapani, *I Fumagalli*, Cassa Rurale e Artigiana di Inzago, Inzago 1990, p.55).

<sup>42</sup> F. Filippi, op.cit., pp.60/1. Per Filippi era necessario per eseguire bene l'*Ecole Moderne* essere dei grandi esecutori, sia tecnicamente che per intelligenza e cultura. Scrive infatti: <<Chiunque voglia adunque eseguire le belle composizioni che formano l'opera centesima del Fumagalli deve essere ormai impraticato di tutte le difficoltà materiali, possedere una certa erudizione musicale, ed avere innato il talento assai raro d'indivinare il modo, il colore le gradazioni, l'accento con cui deve suonarsi...>> (op.cit., p.57).

<sup>43</sup> C. A. Gambini, <<*Gazzetta Musicale di Milano*>>, 14 agosto 1853, p.143.

<sup>44</sup> Continuava Villanis: <<...Anzi, il distacco fra le tendenze melodrammatiche e le forme strumentali, cui il pianoforte si inchina, condurrà a poco a poco la gran massa degli scrittori dilettanti d'arte a dire "tedesco" tuttociò che si slanci alla ricerca delle forme pure>> (L. A. Villanis, *L'arte del Pianoforte in Italia da Clementi a Sgambati*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1907, p.96). Nel 1852 C. Vigna scriveva <<dell'incantevole effetto prodotto da una melodia spontanea ed immaginosa>>: identificando la melodia col sentimento e la comunicatività immediata, popolare, e legando l'armonia all'ammirazione dei soli dotti, egli concludeva sulla necessità <<di star bene in guardia di quel progresso, il quale, comunque mirabile sotto il rapporto scientifico, tendesse per propria natura a soffocare le genuine voci del sentimento, a deprimere lo slancio del genio ed a spegnere il fervido ed immaginoso linguaggio del cuore>> (si tratta di un articolo pubblicato sulla <<*Gazzetta Musicale di Milano*>> del 15 agosto 1852, e citato da: C. Steffan, a cura di, *Rossiniana, antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp.234/5). Ancora nel 1891 il critico Eugenio Pirani loda dello stile compositivo di Golinelli soprattutto <<le sue aspirazioni serene, semplici, melodiche>>, vestite di <<una forma elegante e aristocratica>>, trascurando l'aspetto della ricerca armonia, che pure non vi manca (E. Pirani, *Stefano Golinelli*, <<*Gazzetta Musicale di Milano*>>, n.2, Ricordi, Milano 1891, p.453).

<sup>45</sup> C. A. Gambini, art.cit., pp.143/4. Gambini ed altri critici italiani avevano notato elementi "poco italiani" anche in composizioni precedenti di Fumagalli; Gambini ad esempio scrive sulla <<*Gazzetta Musicale di Milano*>> in

merito alla *Laura polonaise* op.76: <<...Se in qualche sua recente composizione (come da altri fu giustamente osservato) sembrò volesse andare un grano d'incenso alla scuola oltremontana, ci provò ora con questa composizione di non aver dimenticato la bella condotta e classica fattura, per cui non esitiamo a collocare questa fra le migliori creazioni dell'autore>> (21 marzo 1852, p.52). Similmente il critico musicale F. Mirecki scrive: <<...io prediligo l'Italia, la sua musica, le sue belle arti, stimo assai gli artisti italiani, e per questo vorrei che l'arte musicale in Italia stesse sempre nei limiti della purezza tutta italiana e non avvenga per disgrazia che i fautori ed i fanatici della musica transalpina facciano tra breve crollare il bell'edifizio costruito da tre secoli per mano dei vostri innumerevoli ed illustri maestri italiani...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 15 febbraio 1852, p.28).

<sup>46</sup> Gambini ammetteva anche che <<...alla mancanza dei suoni sostenuti nella loro melodia, difetto sensibilissimo, debbasi supplire con bene svariati e nutriti numeri armonici negli accompagnamenti, onde renderla vieppiù efficace ed interessante>>. Gambini lodava in particolare <<l'armonia, sempre pura e corretta>>, che del brano, <<mentre ne nobilita il carattere, ne adorna la parte melodica in modo veramente lodevole>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 14 agosto 1853, p.144).

<sup>47</sup> Non bisogna però pensare che manchino alla raccolta brani tutti basati sulla ricerca e individuazione del motivo pregnante, anche con una evidente polarizzazione melodia-accompagnamento che vede demandarsi l'espressività tutta alla mano destra, basata su accompagnamenti talora di una semplicità disarmante (così è ad esempio l'inizio del brano intitolato *Pourquoi je pleure?*).

N<sup>o</sup> 9.  
PRÈS DES FLOTS

„J'aime à voir l'Océan troublé dans son sommeil „  
„...le voilà! ses flots grondent en cour,  
„Sa lutte avec le vent lui laisse un sourd accord ;

Fumagalli, es.1

E. Turquet.

*And<sup>te</sup> Solo*

*rit*

*pp misterioso.*

*pp tremolando.*

*legato.*

*ritf:*

Fumagalli, es.2

N° 17.

LA ROCHE DU DIABLE.

AGITATO-ÉTUDE DE BRAVOURE

À son ami  
Franz Liszt

Fumagalli, es.3

„..... D'où vient que sur la tête chauve  
„ Plangent incessamment des aigles à l'oeil fauve?.....  
„ Pourquoi dans les flancs noirs tant d'abîmes pleins d'ombre?.....  
„ Quel orage éternel te bat d'un éclair sombre?.....

Victor Hugo.

Allegro  
conciato.

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of staves. The first system includes dynamic markings *ff a capriccio* and *m.d.*. The second system includes *ff brusquement*. The third system includes *ff*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

N. 10.

LE REVEIL DES OMBRES

DANSE FANTASTIQUE.

A Monsieur le Duc de  
JOSEPH DE BOURBON-ULZÈS.

.. La lune venait à peine de paraître à  
.. l'horizon, lorsqu'une musique é-  
.. trange se fit entendre dans la forêt  
.. des grands chênes, et tout à coup, j'ap-  
.. perçus comme des formes blanches se  
.. dresser parmi les buissons; croyant  
.. reconnaître des ombres, j'en eufuis  
.. aussitôt glacé d'une frayeur mortelle.

Fumagalli, es. 4

ALL.<sup>mo</sup> NON TROPPO.

*a capriccio.*  
*pfp romnesso.*

*Cresc. poco*

*p*

*pp*

*legato.*

*cres.*

Fumagalli, es.5

DANSE DES OMBRES.

ALLEGRO PATETICO quasi ANDANTINO.

2<sup>a</sup> Ped. *melancolico* *rit.* *pp* *leggerissimo.* *a tempo.*

The score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in common time (C) and features a melancholic character. It includes dynamic markings such as *pp* and *leggerissimo*, and tempo markings like *a tempo*. There are also performance instructions like *2<sup>a</sup> Ped.* and *melancolico*.

Fumagalli, es.6

All.<sup>o</sup> mosso.

*p* *a capriccio.* *preludiando.* *p* *rit.* *come Rec.<sup>o</sup>* *smorz.* *rit.* *a tempo.*

The score consists of three systems of two staves each. The music is in common time (C) and has an allargando character. It features dynamic markings such as *p* and *pp*, and tempo markings like *a tempo*. Performance instructions include *a capriccio*, *preludiando*, *rit.*, *smorz.*, and *come Rec.<sup>o</sup>*.

N. 7.  
LE GLOÏTRE

PRIÈRE DU MATIN

M.<sup>lle</sup> la Marquise  
VICTOIRE CARANDINI, n.° TRIVULZIO.

« Où toujours prisonnière et toujours émue  
Vers le monde idéal que invoque sa pensée  
L'âme se plaint sur les temps;  
Et quand l'orgue a gémi de sa plainte divine  
Mon regard s'épouvante et ma tête s'incline.  
Je suis que Dieu passe et j'attends.

F. Turquet.

Fumagalli, es.7

Andantino.

Cloc.

a piacere  
p

p legato

p religioso

Cloc.

Duo

Cloc.

trem.

Liszt, es.8

IV.

Quasi Adagio

*cantabile con divozione*

*p* *pp*

2 3 3 3 3 3 3 3 \*

Fumagalli, es.9

*Lento*

*p* *pp*

Fumagalli, es.10

The musical score is arranged in five systems, each with a piano part (left and right staves) and a clarinet part (top staff). The piano part includes chord diagrams for the left hand. The clarinet part includes fingerings and breath marks.

**System 1:** Piano part features dynamics *pp* and *f*. Clarinet part includes fingerings 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5 and breath marks *8<sup>a</sup>*.

**System 2:** Piano part includes the instruction *f - e. cres.*. Clarinet part includes fingerings 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5 and breath marks *8<sup>a</sup>*.

**System 3:** Piano part includes the instruction *allargando* and dynamics *sf* and *p*. Clarinet part includes fingerings 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5 and breath marks *8<sup>a</sup>*.

**System 4:** Clarinet part includes the instruction *Cloche* and dynamics *mf*, *sf*, and *ten.*. Piano part includes the instruction *f. legato*.

**System 5:** Clarinet part includes dynamics *sf*, *ten.*, and *rall.*. Piano part includes dynamics *sf*, *ten.*, and *rall. Ped.*. There are asterisks (\*) and the word *trem.* at the end of the system.

Fumagalli, es.11

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

legg. p

Ped.

rall.

Ped. *leggermente*

1° grave

tremolando

rall.

morendo

Ped.

1° trem.

# SERENATA SPAGNUOLA

Pezzo elegante

Al Principe  
PONIATOWSKI.

A. FUMAGALLI

Op. 44.

Fumagalli, es. 12

*VIFACE* *p staccato*

Fumagalli, es.13

*pp e ben legato.*

ALL.<sup>o</sup> MODERATO.

The first system of musical notation for Fumagalli, es.13. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 5/8. The music is marked *pp e ben legato.* The notes are connected by long, flowing lines, indicating a legato style.

The second system of musical notation for Fumagalli, es.13. It continues the piece with two staves (treble and bass clefs) in 5/8 time. The music is marked *legato.* The notation shows a continuation of the flowing, connected notes from the first system.

N<sup>o</sup> 4.

LA SENORA  
BOLERO - CAPRICE

..La Senora lève son voile.  
 ..Pour regarder la blanche étoile;  
 ..Oh! les doux traits, oh! les beaux yeux.  
 ..L'étoile en pâlit dans les cieux.

*Ed. Turquet.*

Fumagalli, es.14

*Allegretto spiritoso.*

PIANO.

The first system of musical notation for Fumagalli, es.14. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 4/4. The music is marked *PIANO.* and *pp*. The notation includes some rests and dynamic markings like *stacc.*

The second system of musical notation for Fumagalli, es.14. It continues the piece with two staves (treble and bass clefs) in 4/4 time. The notation shows a continuation of the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

The third system of musical notation for Fumagalli, es.14. It continues the piece with two staves (treble and bass clefs) in 4/4 time. The notation includes a *sotto voce* marking and a dynamic marking of *pp*.

N° 8.

VILLANELLE

a. M.<sup>lle</sup> ANNETTA CATTANEO.

Tout à tour triste et joyeux,  
On la croirait presque heureuse,  
Mais on l'entend soupirer;

Fumagalli, es.15

Un songe, un rien l'intimide  
Et rend sa paupière humide;  
L'amour fait donc bien pleurer!

*Et. Turvety.*

TEMPO DOPPIO.

ALLEGRETTO.

1<sup>re</sup> remplie.

N° 42.

LA FÊTE DU VILLAGE.

M<sup>lle</sup> ADÈLE LAGNÉE.

Déjà l'aube s'éveille, et avec elle se font entendre les sonnettes cloches qui annoncent la fête du village. La nature a une haleine de rose; tout aux délices conspire; et le gai refrain du ménestrier nous invite à la danse.

Fumagalli, es. 16

Allegro.

*mf*

1° (eco)

sempre 1°

a Tempo.

*sf*

Fumagalli, es.17

Allegramente.

The musical score consists of five systems, each with a piano (p) and guitar (g) part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegramente.' and the dynamics include 'mf' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. A specific instruction '(ULOCHESS)' is present in the first system. The guitar part includes fret numbers (e.g., 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and a 'Ped.' (pedal) marking. The piano part features a '1<sup>st</sup>' marking in the final system. The guitar part has a '2<sup>nd</sup>' marking in the final system.

Fumagalli, es.18

Musical score for Fumagalli, es.18, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats. It includes dynamic markings such as *sf* and *1<sup>o</sup> e cres.*. The second system continues the piece with similar notation and dynamic markings.

n 25804 n

Fumagalli, es.19

Musical score for Fumagalli, es.19, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *a Tempo.* and includes dynamic markings such as *sf*, *rall.*, and *pp*. The second system features a treble and bass clef with a key signature of two flats and includes dynamic markings such as *f* and *1<sup>o</sup>*. The third system continues the piece with similar notation and dynamic markings.

Fumagalli, es.20

The musical score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *sf* dynamic marking and includes a *1<sup>o</sup> stacc.* instruction. The second system features a *8<sup>va</sup>* marking above the treble clef and a *ff* dynamic marking. The third system includes a *deces.* marking, a *1<sup>o</sup>* dynamic marking, a *1<sup>o</sup> stacc.* instruction, and a *rit.* marking. The fourth system concludes with a *rit.* marking. The score is filled with complex piano textures, including arpeggiated figures and dense chordal structures.

Fumagalli, es. 21

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and a section labeled *8<sup>m</sup>* with a dashed line above it. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It features dynamic markings like *f* and *ff*, and a section labeled *8<sup>m</sup>* with a dashed line above it. The music continues with intricate rhythmic figures.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and a section labeled *8<sup>m</sup>* with a dashed line above it. The notation shows a continuation of the complex rhythmic and melodic themes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings like *f* and *ff*, and a section labeled *8<sup>m</sup>* with a dashed line above it. The notation concludes with a *forte* marking and a final cadence.

N° 2.  
**LES TROUBADOURS**  
**BALLADE.**

A l'heure où s'éveille l'orfraie,  
 Où les tours de la Hunaudaye,  
 Comme trois fantômes des airs,  
 Enflamment leurs sommets déserts,  
 A l'heure où la nuit, tend son aile  
 Sur leur enceinte solennelle,  
 Voyageurs, voyageurs fuyez,  
 Car l'enfer gronde sous vos pieds!

Ed: Turquy.

Fumagalli, es. 22

*Semplice.*

MODERATO.

*mf con dolor*

*rall.*

*poco più accel. a Tempo.*

*lamentevole.*

*legato.*

*m.s.*

*ppp*

*rit.*

*Adagio.*

*m.d.*

*rall.*

*ff*

Ped.

## CAPITOLO VIII: UNA COMPOSIZIONE VOCALE

Se il progetto di Fumagalli di scrivere un'opera lirica, risalente al 1854, non ebbe mai una realizzazione, Fumagalli ci ha però lasciato alcune arie per voce e pianoforte: tra queste l'unica opera di un certo rilievo è la lirica per tenore intitolata <<Non t'accostare all'urna>>, composta probabilmente nel 1855/6 e pubblicata dall'editore F. Lucca nel 1857<sup>1</sup>.

La composizione è di pretta matrice verdiana, il che è almeno in parte spiegabile con la profonda conoscenza dello stile di Verdi che Adolfo ebbe modo di acquisire tra 1847 e 1856: in questo intervallo di tempo egli infatti scrisse varie fantasie per pianoforte su tutte le maggiori opere che Verdi compose tra il 1839 e il 1855<sup>2</sup>.

Il testo che Fumagalli scelse di musicare è una anacreontica di Jacopo Vittorelli (1749 - 1835), intitolata <<Non t'accostar all'urna>>, che fu pubblicata per la prima volta nel 1784.

Vittorelli era un poeta di formazione pariniana, assai apprezzato per la musicalità delle sue canzonette in quartine di settenari e per la tematica malinconica e contemplativa di alcuni dei suoi testi: l'anacreontica musicata da Fumagalli unitamente ad un'altra intitolata <<Guarda che bianca luna>> godettero tra Settecento e Ottocento di una discreta notorietà, anche per il loro tono

preromantico e certe delicate sfumature patetiche che le caratterizzano<sup>3</sup>.

Nella scelta di questo testo "cimiteriale" Fumagalli pare confermarci che sono i soggetti fantastici ad attirare maggiormente la sua fantasia, che pochi anni prima l'aveva portato a scegliere, per quell'opera che poi mai scrisse, il titolo *Il Vampiro* (e titoli simili li abbiamo trovati anche in molti suoi brani descrittivi)<sup>4</sup>. Anche Filippi è del nostro avviso, e scrive in merito: <<...nell'ultimo suo viaggio in Italia portò seco un libretto (...) intitolato *Il Vampiro*. Il soggetto, tratto da una leggenda alemanna e somigliante alcun poco a *Roberto il Diavolo*, si prestava molto alle tendenze del suo ingegno fantastico e amante del soprannaturale; quindi scene lugubri a chiaro di luna nei cimiteri, evocazioni, scongiuri, danze e cori di fantasmi>><sup>5</sup>.

Sfogliando tra le innumerevoli raccolte di liriche per canto e pianoforte del primo Ottocento italiano (un fortunatissimo quanto oggi trascurato genere musicale), abbiamo notato che nella sua produzione giovanile Verdi aveva posto in musica lo stesso testo di Vittorelli: la sua <<Non t'accostare all'urna>> era stata pubblicata dall'editore Canti a Milano nel 1838 come parte di una raccolta di sei romanze per canto e pianoforte<sup>6</sup>.

Non è escluso che Fumagalli conoscesse questa composizione verdiana e che ne abbia tenuto conto per la scelta del testo, ma, come vedremo, se ne discostò alquanto nell'elaborare la veste musicale.

Come vedremo, sembra che Fumagalli abbia piuttosto tenuto conto dei successivi sviluppi dell'arte verdiana nell'ambito del teatro d'opera, di quel cammino che sfociò nei capolavori *Trovatore* e *Rigoletto*. Il testo dell'anacreontica consta di quattro quartine di settenari (un metro e una strutturazione poetica prediletti da Vittorelli, frequenti anche nelle sue canzonette), dove si legge:

Non t'accostare all'urna/ che il cener mio rinserra/  
questa pietosa terra/ è sacra al mio dolor./ Odio gli  
affanni tuoi/ ricuso i tuoi giacinti/ che giovano agli  
estinti/ due lacrime o due fior?/ Empia! dovevi allora/  
porgermi un fil d'aita/ quando traeva la vita/ nell'ansia e  
nei sospir./ A che d'inutil pianto/ assordi la foresta?/  
rispetta un'ombra mesta/ e lasciala dormir.

Se Verdi aveva musicato l'aria optando per una forma abbastanza concisa, tripartita, caratterizzata da una scorrevole declamazione del testo (lunghezza: 60 battute), Fumagalli diede alla sua aria una dimensione più ampia, una più complessa e varia partecipazione strumentale (per un totale di 90 battute). Verdi aveva sottolineato con una doppia ripetizione il testo al punto <<che giovano due lacrime o due fior>>, facendo cantare per due volte la

parola <<empia>> e tre volte la frase <<rispetta un'ombra mesta e lasciala dormir>>.

Fumagalli andò molto oltre<sup>7</sup>, e addirittura fece aggiungere e sostituire delle parole al testo di Vittorelli per meglio adattarlo alla nuova veste musicale: per la cellula di due note di batt. 26<sup>a</sup>-27<sup>a</sup> egli fu costretto a sostituire la parola <<odio>> con <<udrò>> (nell'intonare il testo si sarebbe altrimenti sentito lo spiacevole accento odiò!: es.4).

Il testo posto in musica, se lo leggessimo, risulterebbe così (lo si confronti quello, precedentemente riportato, di Vittorelli: le ripetizioni sono sottolineate, e le parole aggiunte ex novo sono in corsivo): <<Non t'accostar, non t'accostare all'urna/ che il cener mio rinserra/ questa pietosa terra/ è sacra al mio dolor/ è sacra, questa pietosa terra/ è sacra al mio dolor./ Udrò gli affanni, gli affanni tuoi/ ricuso i tuoi giacinti/ che valgono agli estinti/ due lacrime e due fior/ udrò gli affanni tuoi/ ricuso i tuoi giacinti/ che valgono, che valgono, che valgono agli estinti/ due lagrime e due fior./ Empia! dovevi allora/ porgermi un fil d'aita/ quando traeva la vita/ nell'ansia e nei sospir/ quando traeva la vita/ nell'ansia e nei sospir/ empia dovevi allora/ porgermi un fil d'aita/ quando traeva la vita/ nell'ansia e nei sospir./ A che?... d'inutil pianto/ assordi la foresta?/... deh! lascia un'ombra mesta/ e lasciala dormire/deh! lascia un'ombra mesta/ e lasciala dormir.../Và mi lascia.....rispetta un'ombra mesta/, v`à.....ti scosta,

lasciala dormir/, rispetta un'ombra mesta/ e lasciala,  
lasciala dormir...>>.

Può apparire chiaro già da queste sottolineature testuali che Fumagalli rispetto a Verdi scelse di scandagliare più a fondo il significato e la struttura del testo, ponendone in evidenza in particolare alcune frasi, alcune parole: nel far questo finì inoltre per far assumere alla composizione una struttura piuttosto libera.

Se essa è riconducibile sostanzialmente allo schema Introduzione (Andante, 25 batt., sol min.) A (Poco agitato, 16 batt., sol min.) B (con passione, 19 batt., si bem. magg.) A' (Poco agitato, 14 batt., alla dominante di sol min.) più Coda (Come recitativo, 17 batt., sol min.), bisogna anche dire che la sezione A' deriva ad A soltanto per la scrittura sincopata affidata al pianoforte, mentre nella linea del canto, come poi nella coda e in tutta l'aria più in generale, prevale il principio del continuo rinnovamento tematico.

Per l'aspetto formale insomma potremmo anche considerare questo brano come *durchkomponiert*.

Rispetto alle sei battute introduttive di Verdi, con un moto cromatico discendente su di un tremolo di dominante (e accordi di settima diminuita), che vuole preparare un colore sonoro consono alla tematica cimiteriale (es.1)<sup>8</sup>, Fumagalli elabora un'introduzione di 11 battute dove coesistono tre elementi diversi e ben caratterizzati. Il primo è un movimento di ottave per grado congiunto che parte dai bassi e poi scende cromaticamente sulla dominante

di sol min. (1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> batt.: es.2); il secondo è costituito da una cellula dal severo ritmo puntato (5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> batt.); il terzo è una rapida figurazione discendente che serve per accumulare tensione e un senso di attesa prima dell'entrata della voce (10<sup>a</sup>-11<sup>a</sup> batt.).

Finalmente, alla 12<sup>a</sup> batt., subentra il canto, e subito con un gesto fortemente declamatorio, partendo, senza accompagnamento, da un re<sub>4</sub> e piombando per ottava su un basso re<sub>3</sub> (agli estremi della tessitura bassa del tenore, dove la scurezza del timbro è forse legata al quadro cimiteriale che viene evocato)<sup>9</sup>: se può ricordare alcuni spunti verdiani, a noi fa venire anche in mente l'inizio dell'aria di Donizetti *Una lacrima, preghiera* (pubblicata da F. Lucca a Milano nel 1841/2: es.3, batt. 5<sup>a</sup>).

Sulle parole <<non t'accostare all'urna>> la voce riprende la linea melodica con cui si era aperta la composizione, sovrapponendosi, sempre con una vocalità tesa e declamatoria, prima alla cellula con ritmo puntato, poi alla figurazione discendente (es.4, batt. 5<sup>a</sup>): per l'aspetto ritmico ricorda l'inizio dell'aria di Verdi, dove, a detta di V. Terenzio, <<...la melodia principale ha un taglio incisivo, un ritmo temprato>> (es.1, batt.7<sup>a</sup> e sgg.)<sup>10</sup>.

Un libero andamento cadenzante sfocia poi alla parola <<dolor>> in un *Poco agitato*, che sopraggiunge, verdianamente, senza soluzione di continuità: sulla sincopata figurazione del pianoforte (potrebbe essere affidata agli archi), si snoda un libero fluire della linea

vocale, ritmicamente cangiante a seguire da vicino i valori del testo.

Un breve raccordo ascendente del pianoforte porta poi ad un nuovo tema dal carattere contrastante, uno sfogo lirico in zone vocalmente più tese ed acute (*con passione*, in si bem. magg., relativo maggiore di sol min.: es.5): come già in precedenza una cadenza priva di accompagnamento (dal carattere e concisione verdiane) porta, senza soluzione di continuità, ad una nuova sezione. Qui riaffiora il ritmo sincopato ed una vocalità concitata, diremmo da recitativo accompagnato (es.6), che culmina, ed è il momento più intenso dell'aria, sul sol<sup>4</sup> (è un topos dell'opera romantica italiana che l'accompagnamento lasci sola la voce al suo liberarsi nell'acuto): la corona contribuisce ad isolare questo sfogo emotivo alle parole <<e lasciala dormir...>>.

La tonalità torna poi a stabilizzarsi in sol minore, e al pianoforte è riconoscibile una reminiscenza tematica della cellula iniziale che apre l'introduzione all'aria, che è però alterata nel ritmo e nell'articolazione: da legata essa diventa staccata, come in staccato sono i rintocchi da tamburo funebre affidati alla mano sinistra e sui quali le settime diminuite alla destra disegnano un cromatismo discendente pieno di pathos (in legato, per far meglio risaltare gli staccati della sinistra: es.7).

Su questo tessuto musicale la voce si muove liberamente, ancora nello stile del recitativo verdiano: questo punto può ricordare l'incipit dell'aria di Verdi, che aveva un

simile cromatismo discendente per settime (es.1, batt.1<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>).

Maggiori affinità legano però l'aria nel suo complesso ad opere come il *Trovatore* e il *Rigoletto*, soprattutto per la scrittura vocale. Ad esempio le brevi ed icastiche cellule di recitativo alle parole <<va mi lascia (...) va ti scosta>> (che furono fatte aggiungere da Fumagalli al testo di Vittorelli, e non si trovano nell'aria di Verdi) fanno venire alla mente le parole proferite da Rigoletto <<Ah, voi tutti a me contro venite>> (atto II, scena IV); similmente le batt. 76/7 dell'aria di Fumagalli possono essere ricondotte alle parole di Rigoletto <<Quel vecchio maledivami>> (atto I scena VIII).

La vocalità dell'aria più in generale, come anche molte figure d'accompagnamento (dal moto sincopato agli accordi ribattuti), sembra quasi rifarsi a quella di grandi e tragiche figure verdiane come Rigoletto e Manrico del *Trovatore*: in questo senso l'aria di Fumagalli, del 1855/56, sarebbe linguisticamente piuttosto aggiornata (il *Rigoletto* è del 1851, il *Trovatore* del 1853).

Alla scelta da parte di Fumagalli di un tono espressivo e di una tinta drammatica così intensi contribuì certamente lo stesso soggetto lugubre del testo di Vittorelli, che già a Verdi aveva suggerito una grande intensità vocale (e nella parte centrale uno stile tendente al recitativo: es.8, alle parole <<Empia! Empia!>> e sgg.).

Per quanto riguarda la scrittura affidata al pianoforte, Fumagalli scelse una complessità e varietà di

atteggiamenti, sconosciuti all'aria verdiana (dove prevalgono gli accordi ribattuti e sincopati): l'accompagnamento sembra quasi scritto avendo in mente i diversi timbri dell'orchestra. Per fare solo due esempi: la cellula alla 1<sup>a</sup> batt. e sgg. potrebbe essere affidata al settore degli archi (la scrittura musicale fa muovere chiaramente le quattro parti), così come la cellula puntata della 5<sup>a</sup> batt. e sgg., nella sua severità, potrebbe trovare una perfetta realizzazione sonora nell'ambito degli ottoni.

Se torniamo a guardare la struttura musicale, possiamo notare come essa sia caratterizzata da un ritorno continuo di alcuni elementi tematici, il che serve a dare alla composizione quella forte coerenza e unitarietà che la contraddistingue, la sua unità di "tono"<sup>11</sup>.

La prima figurazione dell'introduzione (batt.1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>) torna alle battute 14<sup>a</sup>-18<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup>, 74<sup>a</sup> e 75<sup>a</sup>; la seconda dal ritmo puntato (batt.5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) riaffiora alle batt.19<sup>a</sup>-21<sup>a</sup>, 70<sup>a</sup> e 72<sup>a</sup>, e la terza (batt. 10<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>) riappare alla 23<sup>a</sup> e 39<sup>a</sup> (ed è strettamente affine alle batt.26<sup>a</sup> e sgg., e 61<sup>a</sup> e sgg). Tra gli altri elementi, si può anche notare il ritorno alla batt.25<sup>a</sup> (nella linea vocale) del breve raccordo esposto da pianoforte alla batt.11<sup>a</sup>; similmente la cadenza ascendente della batt.24<sup>a</sup> riappare, lievemente modificata, alla batt.82<sup>a</sup>.

Queste osservazioni e le precedenti analisi non fanno che confermarci che Fumagalli, pur essendo soprattutto un compositore di musica per pianoforte, fosse anche in grado di scrivere musica vocale di ottima fattura, e a nostro

avviso di rilevante interesse. Quello che gli mancò nella sua breve carriera fu proprio e soltanto il tempo per dedicarvisi.

Non sapremo mai, se avesse potuto comporre ancora arie o addirittura opere (come fecero ad esempio Doehler e Thalberg)<sup>12</sup>, se egli si sarebbe saputo affrancare dallo stretto legame che ancora in *Non t'accostare all'urna* lo vincola alla vocalità verdiana, e se avrebbe potuto volgere ad un percorso veramente originale e personale.

#### NOTE

<sup>1</sup> Devo ancora ringraziare la gentilezza e i consigli utilissimi della dott. A. Zecca Laterza.

<sup>2</sup> Le opere sono (in ordine cronologico): *Nabucco*, *Oberto*, *conte di San Bonifacio*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *Jerusalem*, *La Battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *I Vespri Siciliani*.

<sup>3</sup> Non è escluso che la sua notorietà possa anche essere stata favorita dalla celebrità dell'arietta di Carpani <<In questa tomba oscura>> (1808), musicata da una sessantina di autori, tra cui figurava anche Beethoven. Molto probabilmente Carpani si era ispirato all'anacreontica di Vittorelli, col cui testo si trovano molte assonanze (così come nella stessa scelta del settenario). Si legge nel testo di Carpani: <<In questa tomba oscura/ lasciami riposar/ quando vivevo ingrata/ dovevi a me pensar./ Lascia che l'ombra ignuda/ godansi pace almen/ e non bagnar mie ceneri/ d'inutile velen>>. Appare evidente la parentela tra il <<lasciala dormir>> di Vittorelli e il <<lasciami riposar>> di Carpani, tra <<...dovevi allora/ porgermi un fil d'aita/quando traeva la vita/ nell'ansia e nei sospir>>

di Vittorelli e <<quando vivevo ingrata/ dovevi a me pensar>> di Carpani.

<sup>4</sup> Per i suoi brani descrittivi, Fumagalli spesso predilesse temi che ci viene da definire "satanico-diabolici": basti qui ricordare *Il galop dei diavoli* op.3, *La fucina di Vulcano* op.8, *Le streghe* op.51, *Spirito folletto* op.53, *Le reveil des ombres*, *Regrets* e *La roche du diable* (rispettivamente op.100 n.10, 15 e 17).

<sup>5</sup> Si veda: <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 28 giugno 1857, p.203. Questa e tutte le successive sottolineature sono nostre.

<sup>6</sup> Queste sei romanze costituiscono a detta di G. Tintori <<la prima opera di Verdi pubblicata dal Canti a Milano>>; Tintori è come noi dell'avviso che <<Non t'accostare all'urna su testo del poeta Jacopo Vittorelli ha nel testo reminiscenze della beethoveniana "In questa tomba oscura">> (G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia, Milano 1983, p.63). Noi vogliamo aggiungere a queste osservazioni che una tematica simile si ritrova nella quarta tra queste arie, intitolata *Nell'orror di notte oscura*, su testo di Carlo Angiolini. Su testo di Vittorelli sono anche l'anacreontica, terza della raccolta del 1838, *In solitaria stanza*; per il *Notturmo per soprano, tenore, basso, pianoforte e flauto obbligato* del 1839 Verdi scelse un'altra poesia di Vittorelli, intitolata <<Guarda che bianca luna>>. Vedi qui la nota n.3.

<sup>7</sup> Sia chiaro che non intendiamo esprimere giudizi di valore, a maggior ragione su composizioni scritte a più di quindici anni di distanza, con considerevoli differenze linguistiche e stilistiche.

<sup>8</sup> Scrive in merito a questa introduzione V. Terenzio: <<A imprimere subito alla composizione un tono cupamente doloroso e drammatico stanno cinque battute contenenti una successione di accordi di settima diminuita spostati in differenti tonalità>> (V. Terenzio, *La musica italiana dell'Ottocento*, Bramante Editore, Milano 1976, vol.II, p.665).

<sup>9</sup> Così si può anche spiegare l'inizio dell'aria, affidato ai settori bassi del pianoforte (batt.1<sup>a</sup> e sgg.). Verdi aveva fatto una scelta simile per le prime battute della sua aria.

<sup>10</sup> V. Terenzio, op.cit., p.665.

<sup>11</sup> Abbiamo notato nel capitolo V che un simile procedimento compositivo aveva già portato Fumagalli a buoni risultati artistici per *La Fucina di Vulcano* op.8 (1847).

<sup>12</sup> Scrivere un'opera lirica era nella prima metà dell'Ottocento la massima aspirazione anche per molti virtuosi del pianoforte: Thalberg scrisse due opere (*Florinda*, 1851 e *Cristina di Svezia*, 1855), Doehler una soltanto (*Tancreda*, composta nel 1846c.). Perfino Liszt scrisse da giovanissimo un'opera intitolata *Don Sanche*, dopo di che <<...ulteriori tentativi in campo operistico

non approdarono a nulla, a parte 111 pagine di abbozzi per un'opera in stile italiano, *Sardanapale* (1846-51)...>> (N. Temperley, G. Abraham, H. Searle, *Chopin, Schumann, Liszt*, Ricordi-Giunti, Firenze 1985, p.193).

Non t'accostare all'urna  
*Poesia Vittorelli*

Op. 1. Verdi, es. 1  
And<sup>te</sup> sostenuto

CANTO

PLANOFORTE

*con espress.*

Non t'accosta\_re all'ur\_\_\_\_na che il cener mio rin-ser\_\_\_\_ra

*con forza* *dim.*

questa pieto\_\_sa ter\_\_\_\_ra è sa\_cra al mio do\_lor. Oe\_lto gli affanni tuo\_\_si ri\_

*sf* *p*

cu\_so i tuoi gia\_cin\_\_\_\_ti che gio\_vano\_a gli e\_stin\_\_\_\_ti due lacrime o du\_e

# ANACREONTICA

PAROLE DI  
JACOPO VITTORELLI

*Non t'accostare all'urna*

Fumagalli, es.2

Andante

*pp* *legato*

*sf* *p* *pp* *pp* *p* *p*

*p* *lamentevole*

*p* *rall.*

Non - t'ac - - co -

- star non t'accostare all'ur - na che il cener mio rin - ser - ra

*pp* *p*

# Una lacrima

Donizetti, es.3

Largo non troppo (♩=108)

4

*fp* *fp* *f* *cresc.*

CANTO

*f* *pp*

Di . o Dio! che col cen . no mo . de . ri

*ff*

l'i . ra d'un marche fre . me Dio! che col cen . no a . gli uomi . ni

*p* *pp*

por . gi costanza e spe . me, stendi la man be . ne . fi . ca,

2 Fumagalli, es.4

que - sta pie - to - sa ter - ra è sa - cra al mio do - lor è.....

*sf* *p* *sf* *p*

sa - - cra questa pie - to - sa terra è sacra al mio do -

*rall.*

Poco agitato

- lor u - drò gli affanni gli affanni tuo - i ri -

*p* *b*

- eu - so i tuo - i gia - cinti che val - - go - no a - gli e -

- stin - - ti due la - gri-me e due fior udrò gli affanni

*allargando*

tuo-i ri-cuso i tuoi gia-cin - ti cheval - - go - no cheval - - go -

*molto ritenuto il tempo*

- no che val-gon a-glie-stin - - ti due la - gri - me e due

*rall.*

*secondando*

fior Em - pia doveial - lo - ra porgermi un fil..... d'a-

*a tempo*

*con passione*

*sf* *P*

k 41142 k

*rall.*

i - - ta quan - do tra e a la vi - - ta nell' ansia e nei so -

*a tempo*

- spir quando tra e a la vi - - ta nell' an - sia e nei so -

*f*

- spir ..... em - - pia dove via lo - - ra porgermi un fil d'a -

*rit.... il tempo* *rall.*

- i - - ta quan - do tra e a la vi - ta nell' an - sia e nei so -

*secondando*

Fumagalli, es.6

Poco agitato

- spir a che?... d'i-nutil pian - to as -

*p*

- sor - - di la fo - re - sta?..... deh! la - - scia un'ombra me - sta e

*pp*

la - - scia la dor - mi - re deh! la - - scia un'om - bra

*incalzando*

*incalzando*.....

me - - sta e la - - scia - la dor - mir.....

*rinforzando*

6

# Fumagalli, es.7

(Come Recitativo)

Va mi lascia..... ri - spet - ta un' om - bra me - - -

Adagio

*pp*

- sta va..... ti sco - - sta la - sciala dor -

*sf sotto voce*

*pp*

- mir ri - spet - ta un' om - bra me - - sta e la - - sciala la - sciala dor -

- mir.....

*morendo*

*pp*

sempre *pp* allontanandosi.....

Verdi, es.8

fior che giovano due lacrime o due fior che giovano due lacrime o due fior?

*Allegro*

Empia! Empia! dovevi al-lo-...-ria porgermi un fil d'a...i-...-ta

*un poco agitato*

quando tra-e-a la vi-ta nell'ansia e nei sos-pir quando tra-

-e-a la vi-ta nell'ansia e nei sospir. A



## ALCUNE CONSIDERAZIONI FINALI:

Cercheremo ora, rispetto alle parziali conclusioni dei precedenti capitoli, di elaborare un giudizio più complessivo sulla figura di Adolfo Fumagalli.

Limitatamente ad una accezione storico-sociologica, di costume, ci sembra di aver dimostrato la sua importanza: tra il 1848 e il 1856 egli tenne pubblici concerti nelle più importanti sale e teatri d'Europa (Francia, Belgio, Italia), fu elogiato dai più importanti giornali e critici (T. Gautier, F. Filippi, C. Gambini), stimato da grandi compositori (F. Liszt, E. Berlioz, G. Meyerbeer). Egli inoltre riscosse come esecutore favori incondizionati dal pubblico di tutta Europa (ma anche come compositore, dato che suonava soprattutto musica propria), e le sue opere vennero stampate da importanti editori francesi, inglesi, tedeschi ed italiani.

Per quanto riguarda invece la statura dell'artista, stabilire la quale è il nostro interesse primario, vogliamo rilevare prima di tutto che egli non fu soltanto <<il Paganini dei pianisti>> (come era stato definito dalla critica belga), ma anche un compositore di buon livello, sia nella sfera del pianoforte che nell'ambito vocale.

Se alcuni dei suoi brani appaiono a noi oggi troppo carichi di tecnicismi virtuosistici, in molti altri prevale

certamente la pura ricerca musicale (basta pensare alle mazurke e a molti brani della *Ecole Moderne du Pianiste*).

E' poi doveroso precisare che anche le sue composizioni tecnicamente più ardue non si riducono mai alla moda del pianismo brillante ed effettistico, ma ne traspare una precisa ricerca compositiva.

Inoltre, come si sa, la musica virtuosistica del primo Ottocento, di cui fan parte questi brani, svolse anche l'importante lavoro di una ampia ricognizione delle possibilità tecniche, sonore e timbriche ottenibili dallo strumento. Se quindi <<...nell'esercizio della tastiera la tecnica ed il virtuosismo richiedono e talora impongono il sacrificio di maggiori ideali>>, non si deve, annota Villanis, negare <<a questo virtuosismo una funzione utilissima>>, che <<...arricchisce il patrimonio generale delle nuove aspirazioni>><sup>1</sup>.

Pensando all'altissima qualità delle esecuzioni di Fumagalli, siamo i primi ad ammettere un limite del presente studio: se noi abbiamo spesso letto al pianoforte le sue composizioni, non abbiamo potuto però cogliere appieno il loro effetto come si avrebbe ascoltandole in sede concertistica, nella oggi totale assenza di registrazioni (si tenga conto della estrema difficoltà di molti di questi pezzi)<sup>2</sup>.

Se la maestria esecutiva di Fumagalli, unitamente ad una non ancora dimenticata prassi improvvisativa, potevano a metà Ottocento rendere più di effetto, più espressive queste composizioni, noi anche soltanto analizzandole siamo

comunque giunti alla conclusione che Fumagalli fu uno dei pianisti-compositori più importanti del primo Ottocento italiano, se non addirittura il primo tra essi.

Dal nostro angusto panorama strumentale egli seppe presto staccarsi, puntando all'estero: qui fece tesoro di molti stimoli creativi e fu tra i primi compositori italiani ad assimilare a fondo la lezione di Liszt e di Chopin.

Le sue opere sono infatti molto aggiornate con i recenti prodotti del pianismo europeo, al cui contatto però Fumagalli non volle perdere quelle caratteristiche di italianità che anche noi oggi riconosciamo nel suo stile, volto soprattutto a lavorare sull'elemento melodico e ritmico.

La maggior parte delle sue composizioni corrispose perfettamente a quell'ideale di semplicità armonica e cantabilità di matrice vocale che la critica italiana usava come parametro di giudizio, ancora a metà Ottocento, anche per la musica strumentale e pianistica<sup>3</sup>. Questi aspetti contribuirono certamente al favore popolare della sua musica che, se finiva spesso per andare in contro al gusto della gente, si trovava anche nell'imperativo di comunicare col più ampio (e meno colto) pubblico ottocentesco, imperativo soprattutto per un giovane autore e non del tutto affermato come era Fumagalli.

Non vogliamo però dire che egli non seppe mai liberarsi dai condizionamenti esterni, e anzi, nell'era della mercificazione dell'arte (soprattutto nel campo del

pianismo brillante), fu certamente una figura di spicco: negli anni della maturità (1853-56)<sup>4</sup> cercò anzi di evitare le facili mode di molti virtuosi contemporanei, volgendo a una maggiore concisione e semplificazione discorsiva (in particolare nella *Ecole Moderne*).

Una autorevole conferma a questo nostro assunto l'abbiamo trovata in una lettera che Liszt scrisse a Fumagalli nel 1853, dove si legge: <<...Dal punto di vista abituale delle composizioni per pianoforte che si pubblicano e applaudiscono da una quindicina d'anni, non avrei a farvi che dei complimenti, perché i vostri pezzi sono generalmente ben fatti, e contengono una quantità di passi ed effetti che dinotano un virtuoso esperto, ingegnoso, straordinario>>. E, nella speranza e convinzione che Fumagalli potesse ancora crescere compositivamente per lasciare il segno nella storia, Liszt aggiunge: <<...a questo proposito permettetemi di esortarvi seriamente a non ambire, in mala compagnia, i plausi immediati sulle strade battute, ma a mirare più in alto e più lontano, al fine di conseguire una rinomanza permanente e degna del vostro merito>><sup>5</sup>.

Se Liszt scriveva di Fumagalli come di un artista <<di primo ordine>> e <<fuori della linea ordinaria>><sup>6</sup>, un giudizio forse ancora più elogiativo lo dobbiamo a Filippi che, distinguendo tre categorie di pianisti-compositori, collocava Fumagalli nella terza <<più sublime sfera>>, <<...con que' pochissimi, i quali sopravvivendo nelle opere meritano la ricordanza dei posteri>><sup>7</sup>.

Tra gli elogi più importanti vogliamo citarne anche alcuni apparsi sul giornale *Eco* di Berlino, dove Fumagalli è ricordato addirittura come <<...il fondatore di uno stile da sala immensamente grazioso, che avrà i suoi imitatori, quand'anche a questi mancasse quel suo istinto affascinante e melanconico della melodia, che ricordava, più ch'altri, Bellini>>: accanto ai meriti d'esecutore si parla di quelli del compositore, <<...quasi ancor più grandi di quelli del pianista-esecutore, e circa cento lavori originali fanno fede non solo di una notevole fecondità, ma anche di un ingegno straordinario>>. Vi si legge ancora, a conferma quanto fosse apprezzato il suo "italiano" talento di melodista (e di quanto sarebbe errato da parte nostra criticarne le composizioni per aver poco approfondito ricerche di tipo armonico e contrappuntistico): <<Fumagalli era uno dei rappresentanti di quella cara tendenza melodiosa che distingue la sua patria nelle opere d'arte, e che è tuttora nel genere melodrammatico così bene rappresentata da Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, a lato dei quali può ben collocarsi Fumagalli, tuttochè in una sfera più limitata>><sup>8</sup>.

Pur tenendo inevitabilmente conto dei giudizi del pubblico, Fumagalli ottenne a nostro avviso risultati di tutto rilievo in molte delle sue opere pianistiche, soprattutto quando la sua situazione economica si stabilizzò ed ebbe più agio per dedicarsi alla composizione (che però venne sempre per seconda dopo gli impegni

concertistici, che lo costrinsero quasi sempre a comporre in fretta)<sup>9</sup>.

Per quanto riguarda una possibile influenza delle sue opere, sappiamo che i fratelli Luca e Disma lo presero spesso ad esempio e gli dedicarono molte delle loro composizioni<sup>10</sup>. Altre indagini in merito potrebbero però essere interessanti, tenendo conto che, ancora nel 1859, il critico Sangiorgi scrive: <<Adolfo Fumagalli era un pianista che poteva dirsi capo della scuola italiana (...); le opere di lui non solo sono moderne oggi, ma rappresentano il progresso vero del pianoforte...>><sup>11</sup>.

Se alla fine del primo capitolo abbiamo proposto alcune ipotesi circa la dimenticanza quasi totale della sua musica a pochi anni dalla morte, vogliamo ora aggiungere due precisazioni.

La prima riguarda la possibilità che all'esclusione delle sue opere dal mercato delle pubblicazioni musicali possa anche aver contribuito la loro stessa difficoltà esecutiva<sup>12</sup>.

La seconda viceversa vorrebbe spiegare parte dell'oblio di Fumagalli (e dei suoi contemporanei italiani Doehler e Golinelli) alla luce del peso predominante che, nell'Italia della seconda metà del secolo XIX, assunsero i grandi compositori d'oltralpe, soprattutto dei paesi tedeschi. Un nuovo atteggiamento insomma che non poteva non portare a rinnegare il nostro pianismo brillante, e che faceva al contrario orientare i nostri compositori verso i "puri" generi cameristici ed orchestrali: il breve brano

brillante, virtuosistico o sentimentale, cui Fumagalli e Doehler avevano dedicato gran parte della loro produzione, finiva per essere considerato, anche solo come genere musicale, di inferiore portata ed interesse (con analogo atteggiamento anche la musica pianistica lisztiana passò in secondo piano rispetto alle sue composizioni orchestrali).

Mentre i nostri compositori del secondo Ottocento approfondivano ricerche di tipo armonico, contrappuntistico e orchestrale, era logico che non interessasse più quel melodismo operistico trasposto nella letteratura pianistica così diffuso nella prima parte del secolo.

Del resto, come sottolinea bene C. Rosen, ancora oggi sfortunatamente siamo <<...condizionati da un'estetica che riconosce come sublimi opere in forma di sonata, ma non studi o pezzi caratteristici>><sup>13</sup>: qui si verrebbe però ad aprire un discorso che potrebbe finire col coinvolgere più in generale lo stesso concetto di virtuosismo, un tema che non può trovare qui ulteriori approfondimenti<sup>14</sup>.

Quello che a noi preme prima di tutto è la speranza, se non di aver scoperto un importante compositore, di avere almeno aggiunto una tessera alla ricostruzione del tanto trascurato panorama del pianismo italiano del primo Ottocento, e più in generale della nostra musica strumentale. Ci auguriamo inoltre che qualche brano di Fumagalli possa entrare nei programmi di concerto, per tornare a confrontarsi col pubblico e gli esecutori sul piano della musica viva e vissuta, come era accaduto un secolo e mezzo fa.

Pensiamo sinceramente che almeno alcune delle sue composizioni meritino quelle esecuzioni che, dal tempo dei giovanili concerti di Busoni, gli mancano del tutto.

#### NOTE

<sup>1</sup> L. A. Villanis, *L'arte del pianoforte da Clementi a Sgambati*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1907, p.182.

<sup>2</sup> Che sarebbe poi importante poter ascoltare su di un pianoforte Erard, o comunque della metà Ottocento.

<sup>3</sup> Coerentemente con questa impostazione critica veniva spesso espresso il primato della musica vocale sulla strumentale. Si legge ad esempio in un testo di teoria musicale del 1847 di G. Vitali: <<Mi sapreste dir la ragione di questa superiorità della melodia vocale? - Sono più d'una; ma credo accennar le principali dicendo che il canto umano è la musica per eccellenza perchè è la più naturale, e perchè, come già si è detto, ogni altra musica deriva da esso. Piace poi di preferenza all'uomo perchè è più atto all'intelligenza di tutti ed ai mezzi significativi dell'organo umano. Il canto è una favella musicale che, dal più al meno, ciascuno usa ed intende; quindi è caro di preferenza come di preferenza è caro il parlare la lingua natia in confronto d'una straniera. La musica strumentale è una musica tradotta in un linguaggio appena imitativo e, direi quasi, straniero ed artificiale>> (G. Vitali, *La musica nè suoi principj*, Ricordi, Milano 1847, p.8). Sulla stessa linea di pensiero, il musicologo F. Tomicich scrive nel 1864: <<Gli è in effetti nella creazione delle idee melodiche che si riconosce veramente l'ingegno del compositore>> (F. Tomicich, *Almanacco Enciclopedico Universale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, p.146). Ancora nel 1868 Rossini scrive a Filippi che <<...quanto havvi di divino e seducente nell'arte italiana>> sarebbe soprattutto <<melodia semplice e varietà di ritmo>> (AA. VV., *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, XIX). Già nel 1864 Rossini aveva scritto da Passy (il 19 giugno) che <<...quanto havvi di più grande e seducente nelle composizioni musicali>> era costituito a

suo avviso da: <<varietà di ritmi, ampiezza e sviluppo nei pensieri, lussureggiante colorito nella strumentazione...>> (P. Mioli, *Invito all'ascolto di Rossini*, Mursia, Milano 1986, p.49). In Italia molti critici si rendevano conto della nostra decadenza strumentale, e alcuni proposero non di <<imitare>> i modelli stranieri, ma di <<emularli>>, per non perdere le nostre così peculiari caratteristiche "nazionali". <<Emulare non imitare>> è proprio il titolo di un interessante articolo di E. Picchi apparso il 21 luglio 1853 sulla <<Gazzetta Musicale di Firenze>>, dove si legge (lo citiamo con ampiezza perchè solleva questioni di grande importanza): <<La inferiorità nostra nella musica strumentale di fronte agli Oltramontani è dolorosamente verità conosciuta da tutti. Di questa inferiorità causa principale è la nostra indole melodica per cui amiamo più il canto che lo strumento. Non però dobbiamo noi trascurare l'occasione di acquistare anco in questo genere quel primato che abbiamo nell'altro. (...) a taluno è sembrato un sacrilegio il dire che i grandi autori Oltramontani non devono imitarsi ma emularsi. (...) E prima di tutto rifletterò che voi pure riconoscete in loro una maniera di musica diversa dalla nostra. (...) Ora la diversità di maniera da nazione a nazione sta precisamente nei diversi modi di unire e nella diversa ragione per cui sono uniti i suoni. - In sostanza ciò vuol dire che ogni nazione ha un'indole di melodia sua propria e distinta, ha diversità di generi musicali, giacchè l'unione dei suoni non è che il disporli a melodia e la ragione dell'unione non è che il fine a cui sono destinati. Ora, il far sì che una nazione formi le sue melodie ad indole altrui è l'istesso che farle perdere la sua individualità. E' come se scrivendo o parlando, uno esprimesse le idee con frasi d'altra lingua. - L'individualità nostra è quella che io raccomando, e non cesserò mai di raccomandare. - Questa individualità che la natura ne ha data più bella delle altrui, perchè deturparla, perchè svisarla, perchè perderla? E sapete voi perchè la individualità nostra è la più bella? perchè la nostra lingua è la più dolce e la più variata di tutte. E' per essa che le nostre melodie possono espandersi largamente a grandi tratti, senza stento o fatica, mentre le melodie altrui o son secche o son ricercate e sempre a piccole frasi. - E dico esser la lingua nostra causa della fluidità delle nostre melodie anco trattandosi di musica strumentale, perchè se vi ponete mente non potete creare un caso senza immaginarvi sottoposta la parola a ritmo poetico. Tanto è ciò vero che anco nel suonatore sul dirsi - egli canta. (...) - Se dunque le melodie nostre sono le più belle facciamole trionfare. - Esse non abbisognano di artificio come le magre melodie Tedesche, non di lussuosi ornamenti come le capricciose Francesi. - Però non intendo che noi dobbiamo restringerci alla pura e semplice forma melodica senza valerci del concorso dell'armonia, e degli artifici. No, un autore che si limitasse a ciò sarebbe meschino, o bisognerebbe che avesse l'anima del Bellini. Intendo che il canto triofi. - E non potrà trionfare se lo

sopraccaricate d'artifici, armonizzando ogni nota, imitando ogni frase, ogni battuta, ogni intervallo. - Che ciò facciano gli Oltramontani, sta bene; mancando loro le bellezze melodiche naturali, è giusto che abbiano le armoniche e le artificiali. Ma che lo facciamo noi? ... Confesso il vero, se io scrivessi un pezzo di musica, e mi si pretendesse fare un elogio dicendomi par musica Tedesca, par musica Francese, io l'avrei per la massima delle impertinenze; e vorrei che così paresse a tutti. Concludo: studiamo i buoni autori di qualunque paese essi siano, ma studiamoli per emularli>> (M. De Angelis, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Vallecchi, Firenze 1978, pp.193/4). Tutte le sottolineature, anche le successive, sono nostre.

4 Sempre che sia lecito parlare di maturità per un compositore tra i ventiquattro e i ventisette anni.

5 Lettera pubblicata sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 13 marzo 1853, p.50.

6 <<Gazzetta Musicale di Milano>>, 13 marzo 1853 (p.50): l'originale della lettera, citata per intero nel primo capitolo, è andato perduto.

7 F. Filippi, *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, pp.8/9. Similmente sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 10 febbraio 1850 (p.22) si legge: <<...eziandio nella qualità d'autore il Fumagalli va scevrato dalla moltitudine per spontanetà e calore di concepimento, per chiarezza di idee, per sonorità di combinazioni e per comunicativo ed attraente effetto nell'adattare al pianoforte le proprie melodie e quelle de' grandi compositori, e nell'avvolgerle fra passi, ora soavi ed ora rimbombanti o vivaci, senza ch'esse perdano della primitiva efficacia. Debbesi notare che il Fumagalli nelle sue produzioni non si appalesò solo ligio a solleticare le esigenze della vigente moda istromentale, ma che cercò ben anco di cattivarsi la stima de' veri artisti con varii pezzi di sua invenzione e di buono stile...>>. E' anche interessante citare ancora un parere di Filippi, che scrive: <<...Sarebbe troppo lungo e inopportuno il riferire per filo e per segno gli encomi ch'ebbe il Fumagalli dalla critica forestiera: basti il dire che tutti indistintamente lo chiamarono il primo pianista italiano, eccellente compositore, e come esecutore molto al disopra dei suoi coetanei. Anche Scudo (il celebre critico italo-francese Paul Scudo, ndr.), che colle sue idee arcaiche avrebbe potuto torcere il naso alle stramberie, gli fu prodigo d'elogi e d'incoraggiamenti. Fumagalli narrava che, conosciuto di persona, aveva avuto consigli premurosi di attendere alla musica classica, di gettarsi a corpo perduto in quella, di non studiare che il divino Mozart e Scarlatti...>> (<<Gazzetta Musicale di Milano>>, 28 giugno 1857, p.203). Già sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 22 sembre 1850 (p.160) si elogiava Fumagalli in veste di compositore ed artista. Si legge: <<Anche nella qualità di compositore per pianoforte al Fumagalli competonsi distinti elogi, ed i suoi pezzi da concerto possono agevolmente

sostenere il confronto di quelli che adesso a noi vengono da oltremonte accompagnati dalle iperboliche amplificazioni del giornalismo della Senna o del Danubio. Per opera di lui e per quella di Doehler, di Golinelli, di Gambini e d'altri che lo precedettero nell'arringo, ora l'Italia, in rapporto a composizioni per pianoforte, è in grado di fare da sé con risultato efficace...>>.

<sup>8</sup> L'articolo apparve in traduzione sulla <<Gazzetta Musicale di Milano>> del 21 settembre 1856 (p.301). In merito alla diffusione delle opere di Fumagalli nei paesi di lingua tedesca si legge ancora: <<...tranne a Vienna, ove si riconobbe e s'ammirò il pregio delle sue composizioni, le quali divennero i pezzi favoriti d'ogni pianista, non si conosce in Germania che la sua Pendule op.33...>> (p.301).

<sup>9</sup> Per la frequenza con cui apparve in pubblici concerti, di media ogni due o tre giorni, ci stupiamo che egli abbia anche trovato il tempo di comporre, scrivendo in nove anni circa centocinquanta brani musicali. Vi si dedicava probabilmente nei ritagli di tempo, e scriveva certamente in fretta, lo sappiamo anche dalle lettere. Da quella scritta a Ricordi il 27 febbraio 1849 si sa ad esempio che Fumagalli aveva iniziato a comporre la *Fantasia sul Macbeth* op.31, opera che venne conclusa undici giorni dopo, come testimonia la lettera del 10 marzo (si legge infatti: <<...il pezzo che vi sto componendo è pressochè terminato>>). Molti altri brani vennero composti in tempi anche più serrati: nel luglio 1849 scrisse ad esempio tre fantasie di concerto in soli quattordici giorni (lo sappiamo dalla lettera del 14 luglio 1849: <<...in questo mese ho scritto tre nuove fantasie popolari...>>). E' difficile pensare che in simili condizioni si potesse fare vera arte e ricercare un'evoluzione stilistica personale. In merito vogliamo riportare anche una considerazione di Filippi: <<Fumagalli non visse abbastanza per la sua gloria e per l'arte: fu tolto all'esistenza quando agli effimeri trionfi dei concerti dovea succedere la vera, ambita gloria dell'artista, del compositore. Costretto fin d'allora al diuturno studio sulla tastiera in cerca degli abbaglianti prestigii della mano, dovette fabbricare più che comporre fantasie e danze di concerto senza dubbio superiori nel concetto e nella fattura alle molte che si vanno raffazzonando tuttogiorno, ma insufficienti a dimostrare le facoltà tutte del suo ingegno e a porlo nel novero dei classici scrittori...>> (F. Filippi, op.cit., p.71).

<sup>10</sup> Molti compositori dedicarono a Fumagalli delle loro opere e alcuni le trascrissero per altri organici. Tra gli autori di questi omaggi troviamo in prima linea i suoi fratelli Disma, Polibio e Luca. Disma scrisse: *Gran Fantasia...dedicata a Fumagalli Adolfo* op.1 (1847), *Fantaisie de Concert sur une thème original d'Adolphe Fumagalli variée pour le piano* op.7 (1848), *Ricreazione musicale sopra motivi dei fratelli Adolfo, Disma, Polibio Fumagalli* op.27, gli dedicò la sua *Tirolese* op.24, il brano *Alla memoria del carissimo fratello Adolfo* op.99.

Polibio dedicò al fratello scomparso tre sue composizioni: rispettivamente *La buena ventura* op.70, *Luisella tarantella, trascrizione per 4 mani* op.76 e *Dolce ricordo* op.105. Il quarto numero della raccolta *L'aprile delle giovani pianiste* op.61 è intitolato *La Capricciosa, dall'op.40 di Fumagalli Adolfo*, come l'ottavo brano di *I primi albori* op.73 è un *Motivo tratto dall'op.21 di Fumagalli Adolfo* e il dodicesimo di *Fioritura del pianista* op.126 è *La Pendule di Adolfo Fumagalli*; similmente Polibio riprese un tema del fratello (tratto dalla *Grande Marche Cosaque* op.49) per la *Cosacca sopra motivo nazionale riformata con notevoli aggiunte di Luca Fumagalli*, strumentata per banda da Felice Longo. Ancora un parente, Carlo Fumagalli, scrisse una *Sérénade Espagnole oeuvre 44 de A. Fumagalli transcritte pour piano à quatre mains* op.22. Tra gli altri compositori minori italiani, abbiamo trovato che un certo Vincenzo Sighicelli scrisse nel 1861 *Une larme sur la tombe de A. Fumagalli pour violon avec accompagnement de piano*, Ferdinando Baroni scrisse un *Pensiero elegiaco...a Fumagalli Adolfo* e Nicolò Celega il *Souvenir d'un Carnaval de plus de A. Fumagalli, Grand Caprice-Concert a deux Pianos* op.209 (1878). F. Fasanotti, che conobbe Adolfo e suonò con lui in concerto, ricordò l'amico scomparso con l'*Adagio e Rondò-capriccio...sulla Gran Fantasia Militare di A. Fumagalli* e la *Fantasia variata per pianoforte composta sopra diversi brani della Fantasia Militare di A. Fumagalli* op.35.

11 Articolo apparso sull'«Arpa» il 3 maggio 1859 e ripubblicato sulla «Gazzetta Musicale di Milano» del 9 maggio 1869, nel tredicesimo anniversario della morte di Fumagalli (pp.165/6).

12 Un critico della «Gazzetta Musicale di Milano» sottolineava già nel 1850 che per eseguire i brani di Fumagalli era necessario un «esecutore di prima forza», «...giacchè i pezzi del Fumagalli sono quasi sempre di una difficoltà troppo consentanea alla singolare sua bravura, ed egli, ad esempio dei sommi, non si cura di calcolare che le sue composizioni acquisterebbero maggior popolarità se esse fossero più accessibili alla maggioranza degli esecutori» (10 febbraio 1850, p.22).

13 C. Rosen, *Il nuovo mondo sonoro di Liszt*, «Piano Time, La rivista di musica», anno V, n.49, Milano, aprile 1987, p.68 (trad. it. a cura di Grazia Viva). E' interessante anche leggere in merito quello che Filippi scrive nel 1857 alla fine del suo saggio *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*: «...Quando qualcuno conscio della sua potenza musicale e amante dell'arte lo eccitava a scrivere nei momenti d'ozio e d'ispirazione qualche lavoro serio e meditato, per esempio un gran Concerto, un Terzetto o Quartetto, una Sonata, ei rispondeva di botto: E chi comprenderà questa roba ch'è commerciabile in ragione inversa del merito? M'abbisogna denaro per me e per la mia famigliuola, non manoscritti da tener nel portafogli! A sì triste verità che mai replicare? (...). Aveva in testa

progetti, idee nuove e ne parlava spesso con ardore: forse avrebbe potuto realizzare il difficile assunto di ringiovanire le viete forme della musica classica disponendole agli arditi e sbrigliati concetti della scuola moderna...>> (F. Filippi, op.cit., p.71).

14 Spesso la parola *virtuosismo* viene applicata troppo incondizionatamente, a prescindere dai valori musicali dell'opera considerata. Il termine ha poi gradualmente assunto una accezione peggiorativa e univocamente volta all'aspetto "tecnico", il che non fa che creare ulteriore confusione. Se non abbiamo avuto lo spazio necessario per portare un contributo in merito, vorremmo almeno citare un'interessante giudizio, anche se un pò provocatorio, di Beniamino Dal Fabbro: <<Debbo rivedere il mio concetto di virtuosismo in musica. M'hanno insegnato a ritenerlo un aspetto deteriore dell'arte, uno sfoggio di bravura tecnica e strumentale fine a sé stessa, ma ho paura che nella musica tutto sia virtuosismo. La fuga non è una prova di virtuosismo formale e la sinfonia di virtuosismo costruttivo? In musica c'è sempre un accanito sfoggio di qualcosa e non soltanto e non necessariamente di passaggi rapidi di note acutissime: sfoggio di sentimento, di umore, di moto, di violenza, di soavità, di geometria, di matematica, di dottrina, eccetera. E' un'arte che non esiste senza eccesso. Il virtuosismo strumentale è lo sfoggio più innocente di tutti. Anche il tema con variazioni, ritenuto forma severa, non è altro che virtuosismo...>>. Liszt scriveva in merito: <<Il virtuosismo non è un'escrescenza mostruosa, ma un'indispensabile elemento della musica>> (C. Tempo, *Il virtuosismo e Paganini*, in: AA. VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S. p. A., Comune di Genova, Genova 1984, p.86 e p.81). Forse una via d'uscita (non pretendiamo certo di risolvere questo difficile tema, s'intenda) potrebbe essere quella di distinguere, di volta in volta, diversi tipi di virtuosismo: già nell'Ottocento, peraltro, si distingueva un virtuosismo "timbrico" da uno "tecnicistico" e da uno "espressivo": si può insomma criticare quel virtuosismo che appare estraneo e indifferente alla materia musicale, ma si deve saper valutare correttamente quello che viene utilizzato coscientemente, per fini sonori, creativi ed espressivi. Per fare un esempio di virtuosismo timbrico-sonoro, vogliamo riportare quello che scrive Rattalino della lisztiana *Grande Fantaisie de bravoure sur "La Clochette"*: <<Oltre ai salti (...) e oltre alle note ribattute suggerite dalla meccanica Erard, la *Fantasia* dimostra la ricerca della massima velocità, i suoni si succedono a intervalli di tempo inferiori a un dodicesimo di secondo ed eccitano il nervo acustico per un tempo superiore a quello della loro durata fisica tanto che l'orecchio percepisce non più linee ma come filamenti di suono (...)>>. <<Il problema tecnico affrontato da Liszt>> sarebbe quello <<...di focalizzare il discorso sulla sola velocità garantendosi ugualmente gli accenti ritmici che scandiscono il tempo. Liszt riesce nell'impresa usando, per

l'accento, il peso della mano: il suo "gittando mollemente la mano" inaugura una tecnica di movimento elastico del polso e di coordinazione tra polso e dita che rappresentano una novità e una scoperta importantissime...>> (P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, p.172). In merito al virtuosismo lisztiano Einstein elabora (cosa rara!) un giudizio profondo ed equilibrato: <<Egli (cioè Liszt, ndr.) attaccò spietatamente i musicisti che erano semplicemente virtuosi, come Thalberg, e per conseguenza si trovò a doverli superare in virtuosismo. (...) Non sarebbe però giusto dire che nell'opera di Liszt l'interesse tecnico stia in primo piano, meno ancora sarebbe corretto dire che esso sia in qualche modo la ragion d'essere dell'opera di lui. L'aspetto tecnico è inseparabile in essa dalla creazione, la quale è posta al servizio delle concezioni e dei sentimenti romantici...>> (A. Einstein, *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1978, pp.294/5). Dalhaus conferma in merito: <<Per Liszt (...) il punto decisivo non era la tecnica (sebbene non si debba sottovalutare lo sforzo di trasformarla in tecnica pianistica), bensì la scoperta fondamentale che il virtuosismo, invece di rimanere un epigono per quanto riguarda la sostanza musicale, era capace, in via di principio, di partecipare alla "rivoluzione romantica", quella rivoluzione che dalla letteratura, il cui portavoce era Victor Hugo, era passata nella musica per opera di Berlioz. (...) E la possibilità di cui Paganini lo rese consapevole (...) fu evidentemente che il virtuosismo poteva essere un mezzo per arrivare all'integrazione formale di un materiale "sperimentale" e che, viceversa, una spiccata modernità del linguaggio musicale era in grado di dare alla tecnica virtuosistica una sostanza che le era mancata nello stile di moda negli anni della sua formazione...>> (C. Dalhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp.145/6). Una quadro esauriente del virtuosismo primottocentesco nelle sue motivazioni filosofico-sociali, in chiave di individualismo e comunicatività, è stata viceversa delineata da A. Della Corte e G. Pannain in: *Storia della Musica*, UTET, Torino 1964, vol.II, pp.1311/2.

**BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE:**

IL PIANOFORTE :

A. KRAUS, *Il pianoforte*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1872, p.21;

C. PONSICCHI, *Il pianoforte, sua origine e sviluppo*, G. Guidi Editore, Firenze 1876;

V. COLOMBO, *Antonio Angeleri e la sua scuola di pianoforte*, G. Civelli, Milano 1880, p.19;

A. MARMONTEL, *Histoire du Piano et de ses origines, influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Parigi 1885 (trad. it.: *Storia del Pianoforte*, L. F. Pallestrini & C. Editore, Milano 1904, pp.24-7, pp.67-73, p.94);

R. GANDOLFI, *Appunti intorno al pianoforte*, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1895, p.21;

L. A. VILLANIS, *L'arte del pianoforte in Italia da Clementi a Sgambati*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1907, pp.212-6;

A. BRUGNOLI, *La musica pianistica italiana dalle origini al Novecento*, G. B. Paravia & C., Torino 1932;

A. CASELLA, *Il pianoforte*, Tumminelli & C., Roma e Milano 1939;

B. DAL FABBRO, *Il crepuscolo del pianoforte*, Einaudi, Torino 1951;

AA.VV., *Il pianoforte di Liszt e del suo tempo*, <<VIII Festival Pianistico Internazionale>>, Brescia e Bergamo, dal 3 maggio al 12 giugno 1971, p.56;

AA.VV., *The Book of the Piano*, Dominic Gill, Oxford 1981;

G. NYEGAUZ, *Ob iskusstvo fortep'yannoy igry*, VAAP Bolshaja Bronnaja, 6-a, 103104 Mosca 1982 (trad. it. di Annalise Alleva, H. Neuhaus, *L'arte del pianoforte*, Rusconi, Milano 1992, pp.101/2);

D. HILDEBRANDT, *Pianoforte, oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, Vienna 1985 (trad. it. di A. Runfola e A. Caiani: *Il romanzo del pianoforte, l'eroe segreto del XIX secolo*, SugarCo Edizioni, Milano 1987);

P. RATTALINO, *La sonata romantica*, Il Saggiatore, Milano 1985, pp.238/9, p.320;

P. RATTALINO, *Storia del Pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988, p.124;

P. RATTALINO, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, pp.31-6;

P. RATTALINO, *Piano Recital*, Flavio Pagano Editore, Napoli 1992, p.38, p.89;

#### IL ROMANTICISMO MUSICALE :

G. VITALI, *La Musica nè suoi Princìpi*, G. Ricordi, Milano 1847;

M. ROEDER, *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*, Giuseppe Ottino Editore, Milano 1881, pp.251-87;

A. EINSTEIN, *Music in the Romantic Era*, Norton, New York 1947 (trad. it. di A. Bartalini: *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1978, pp.279-314);

L. GUICHARD, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Presses Universitaires de France, Parigi 1955, pp.71-113;

S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Forni Editore, Bologna 1972, pp.114,122,190,323, pp.330-33, p.465,576;

V. TERENCEIO, *La musica italiana nell'Ottocento*, Bramante Editore, Milano 1976, vol. II, pp.538-43;

N. TEMPERLEY, G. ABRAHAM, H. SEARLE, *Early Romantic Masters, Chopin, Schumann, Liszt*, <<The New Grove>>, 1980 (trad. it. di D. Aldi: *Chopin, Schumann, Liszt*, Ricordi/Giunti, Firenze 1988);

C. DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion-Laaber, Wiesbaden-Laaber 1980 (Trad. it. di L. Dallapiccola: *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp.144-162);

G. GUANTI, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981;

AA. VV., *Nineteenth-Century piano music*, Edited by R. Lary Todd, Schimer Books, New York-Toronto 1990;

AA. VV., *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp.229-35.

ENCICLOPEDIA E STORIE DELLA MUSICA :

F. TOMICICH, *Almanacco Enciclopedico-Universale*, G. Canti, Milano e Firenze 1864, pp.72/3, p.102;

A. DELLA CORTE-G. PANNAIN, *Storia della Musica*, UTET, Torino 1964, Vol. II, pp.1298/9, pp.1308-14;

G. CONFALONIERI, *Storia della Musica*, Edizioni Accademia, Milano 1968;

*New Grove Dictionary of Musik and Musicians*, Mc. Millan, Londra 1980, 20 voll. (alla voce Fumagalli);

*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, dir. A. Basso, UTET, Torino 1983, 8 voll. (alla voce Fumagalli);

MONOGRAFIE E SCRITTI SPECIFICI :

F. LISZT, *Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno Editore, Roma 1979, p.18, pp.58/9, p.69 (lo scritto, curato da Raoul Meloncelli, riunisce degli articoli di Liszt pubblicati tra 1835 e 1840 sulla <<Revue et Gazette Musicale>> di Parigi, diretta da Maurice Schlesinger);

F. FILIPPI, *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Ricordi, Milano 1857, pp.1-77;

A. BIAGGI, *Considerazioni intorno allo stato attuale della musica italiana*, Ricordi, Milano 1865;

L. ESCUDIER, *Mes souvenirs, les virtuoses*, E. Dentu, Libraire-Editeur, Parigi 1868, pp.34-8;

R. BARBIERA, *Vite ardenti nel Teatro (1700-1900)*, da *Archivii e da Memorie*, Fratelli Treves Editori, Milano 1931, p.181;

G. RONCAGLIA, *Gli Andreoli di Mirandola*, Società Tipografica Modenese, Modena 1933, p.10;

A. DELLA CORTE, *Satire e grotteschi*, UTET, Torino 1946, pp.768-772;

A. DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, UTET, Torino 1951, p.128, pp.320-6;

A. DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, UTET, Torino 1961;

G. BARBLAN, *La musica a Milano nell'età moderna*, <<Storia di Milano>>, Vol. XVI, cap.V, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1962, pp.700-11;

L. PINZAUTI, *Gli arnesi della musica*, Vallecchi Editore, Firenze 1965, pp.205-21;

P. RATTALINO, *Gli strumenti musicali*, Ricordi, Milano 1968, p.108;

AA.VV., *Il Melodramma italiano dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1977, pp.631-42;

M. DE ANGELIS, *La Musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Vallecchi, Firenze 1978, pp.60-6, pp.185-7, pp.193/4;

C. SARTORI, *L'avventura del violino. L'Italia musicale dell'800 nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, ERI, Torino 1978, p.52, pp.100/1, p.132;

A. SERRAVEZZA (a cura di), *Sociologia della musica*, EDT, Torino 1980, pp.217-22;

S. SABLICH, *Busoni*, EDT, Torino 1982, p.91;

AA.VV., *Incontri con la musica di Paganini*, Officina Grafica della Sages S.p.A., Comune di Genova, Genova 1984, pp.45-86;

L. PLANTINGA, *Romantic Music. A history of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, Norton, New York, 1984;

E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1987, pp.169-82;

L. GORLA, A. TRESOLDI, *Adolfo Fumagalli celebre musicista*, Grafica Fumagalli, Inzago 1987;

P. RATTALINO, *Il concerto per pianoforte e orchestra*, Giunti/Ricordi, Milano 1988, p.57;

A. MACCAPANI, *I Fumagalli*, Cassa Rurale e Artigiana di Inzago, Inzago 1990, pp.5-95, pp.101/2, pp.112/3, pp.117-9 ;

H. RAYNOR, *Storia sociale della Musica*, Il Saggiatore, Milano 1990, pp.446-506;

AA.VV., *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Flammarion, Parigi 1991;

G. BARIGAZZI, *La Scala racconta*, BUR, Milano 1991, pp.145-55, pp.314-22;

PERIODICI:

<<Gazzetta Musicale di Milano>> (ed. G. Ricordi, Milano): -1847- 15 dicembre; -1848- 12, 19 gennaio, 1°, 29 marzo, 12 aprile, 26 luglio; -1850- 27 gennaio, 10 febbraio, 31 marzo, 23 giugno, 4, 18 agosto, 22, 29 settembre, 6, 20 ottobre, 3, 24 novembre, 1°, 8 dicembre; -1851- 5, 26 gennaio, 2, 9, 16, 23 febbraio, 9, 16, 23 marzo, 6, 13, 27 aprile, 18 maggio, 29 giugno, 7 settembre, 7, 21 dicembre; -1852- 11, 18 gennaio, 15, 29 febbraio, 14, 21 marzo, 4 aprile, 9, 16 maggio, 6, 20, 27 giugno, 18 luglio, 8, 22, 29 agosto, 6 settembre, 21 novembre; -1853- 2 gennaio, 13 marzo, 10, 17, 24 aprile, 22 maggio, 5, 12, 17 giugno, 31 luglio, 14 agosto, 16, 30 ottobre, 6, 20, 27 novembre; -1854- 15 gennaio, 12 febbraio, 12 marzo, 4 giugno, 2 luglio, 10 settembre, 1° ottobre, 19 novembre, 17 dicembre; -1855- 21 gennaio, 18 febbraio, 29 aprile, 24 giugno, 5 agosto, 7, 14, 28 ottobre, 2, 9, 16, 23, 30 dicembre; -1856- 27 gennaio, 27 febbraio, 9, 16, 23 marzo, 4, 11, 22 maggio, 1°, 8, 15 giugno, 17 agosto, 21 settembre; -1857- 11

gennaio, 1° marzo, 31 maggio, 7, 28 giugno, 13, 27  
dicembre; -1858- 9 gennaio, 29 agosto; -1860- 15, 29  
gennaio, 20 maggio, 23 dicembre; -1861- 2, 9 novembre; -  
1866- , 24 luglio, 30 agosto; -1869- 9 maggio; -1878- 25  
agosto;