



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO



DIPARTIMENTO DI
SCIENZE
UMANISTICHE

CONFERIMENTO
DELLA LAUREA MAGISTRALE
HONORIS CAUSA IN
"MUSICOLOGIA"

a ***Fabio Biondi***

Palermo
Steri - Sala delle Capriate
25 settembre 2018
ore 19

INDICE

Motivazione del conferimento
della Laurea Magistrale *honoris causa*
in "Musicologia"

Prof. Pietro Misuraca
Docente di Estetica musicale pag. 7

Laudatio

Prof.ssa Anna Tedesco
*Coordinatrice del corso di laurea magistrale
interclasse in Musicologia
e Scienze dello Spettacolo*

pag. 11

Lectio Magistralis

*Il ruolo del direttore-violinista
nell'Opera dell'Ottocento*

Fabio Biondi
Violinista e direttore d'orchestra pag. 17





MOTIVAZIONE

Prof. Pietro Misuraca
Docente di Estetica musicale





Fabio Biondi, nato a Palermo nel 1961, ha intrapreso lo studio del violino sotto la guida di Salvatore Cicero. Tiene concerti dall'età di dodici anni e a sedici è stato invitato al Musikverein di Vienna per interpretare come solista i concerti per violino di Bach. Fin da giovane si è interessato allo studio e alla pratica della musica barocca, entrando a far parte dei più prestigiosi ensembles impegnati a riproporre in maniera filologicamente esatta la musica antica con strumenti originali (Capella Real de Catalunya, Musica Antiqua Vienna, Chapelle Royale, Musiciens du Louvre). Nel 1990 ha fondato Europa Galante, divenuto in pochissimi anni uno degli ensembles specializzati in musica antica più famosi e più premiati in campo internazionale e uno dei simboli italiani della rinascita della musica barocca. Con il suo gruppo si è esibito nei maggiori festival internazionali e nelle sale da concerto di tutto il mondo, puntando alla riscoperta e alla valorizzazione di compositori italiani e stranieri fra i più rilevanti del Sei e Settecento, sia in ambito vocale e teatrale (Alessandro Scarlatti, Haendel, Vivaldi, Caldara, Haydn) sia in quello più specificatamente violinistico (Veracini, Vivaldi, Locatelli, Tartini). Le sue numerose incisioni discografiche hanno ottenuto un eccezionale successo di pubblico e unanimi apprezzamenti dalla critica specializzata. Innumerevoli le sue collaborazioni, in veste di solista e direttore, con orchestre prestigiose.

Spinto da una precoce curiosità culturale e musicale, Fabio Biondi è oggi un punto di riferimento nell'ambito della *Baroque Renaissance*, per l'approccio musicologico alle fonti e alla prassi esecutiva dell'epoca ma nella costante ricerca di uno stile libero da condizionamenti dogmatici. Assai prezioso il suo contributo alla riscoperta di oratori, serenate e opere di Alessandro Scarlatti (1660-1725), il più eminente compositore palermitano di tutti i tempi. Per l'insieme dell'attività concertistica e l'esecuzione de *Il trionfo dell'onore*, in occasione dell'edizione del 2001 del Festival Scarlatti di Palermo, l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali ha assegnato il Premio Abbiati a Fabio Biondi ed Europa Galante. Di nuovo nel 2008 è stato assegnato a Fabio Biondi ed Europa Galante il premio speciale per *Filemone* e *Bauci* di Haydn (una produzione della LXV Settimana Musicale Senese), per l'originalità e il pregio della riscoperta. Dal 2011 Fabio Biondi è Accademico di Santa Cecilia, e nel 2015 gli è stato conferito il titolo di "Officier des arts et des lettres" dal Ministero della Cultura.



LAUDATIO

Prof.ssa Anna Tedesco
*Coordinatrice del corso di laurea
magistrale interclasse in
Musicologia e Scienze dello Spettacolo*





Magnifico Rettore, chiarissimi colleghe e colleghi, studenti e studentesse, signore e signori presenti,

sono onorata e felice di essere chiamata oggi a pronunciare il testo della *laudatio* in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Musicologia a Fabio Biondi, violinista e direttore d'orchestra di fama internazionale.

Fabio Biondi è nato a Palermo, cosa che aggiunge un particolare tocco emotivo alla cerimonia odierna, a cui sono presenti tanti che lo hanno conosciuto bambino o ragazzo, ed in particolare i familiari del suo maestro, Salvatore Cicero, che ho piacere qui di ricordare. Tuttavia i suoi natali hanno poco a che vedere con le ragioni di questa laurea *ad honorem*, di cui avete appena ascoltato la motivazione ufficiale. Conferiamo oggi a Biondi la laurea in Musicologia perché il suo percorso come interprete prima e come direttore d'orchestra poi è strettamente legato alle ragioni della ricerca storico-critica, della filologia, della prassi esecutiva storicamente informata, in una parola, della musicologia.

Cercherò di ricostruire in pochi tratti questo itinerario intellettuale: Fabio Biondi mostra già da bambino un precoce interesse per la musica, che viene favorito dalla famiglia ed indirizzato verso il violino. Muove i primi passi sotto la guida di Salvatore Cicero, primo violino dell'Orchestra Sinfonica Siciliana ed indimenticato maestro dei Giovani Cameristi Siciliani, un *ensemble* formato appunto dai suoi giovani allievi. Il suo talento viene notato subito e ad appena sedici anni viene invitato da un'antica e prestigiosa istituzione, il Musikverein di Vienna, ad interpretare con l'orchestra i concerti per violino di Bach.

L'interesse di Biondi, però, si indirizza precocemente verso il territorio della cosiddetta "musica antica", ossia verso una particolare sensibilità al repertorio pre-classico, che mira a ricostruirne gli originali modi esecutivi. Dunque uso di strumenti d'epoca, o di copie di antichi originali, attenzione alle pratiche di esecuzione come descritte nei trattati e nelle fonti documentarie o addirittura raffigurate nelle opere d'arte dell'epoca, recupero di particolari timbri vocali. Biondi inizia quindi a collaborare con alcuni dei gruppi musicali più rappresentativi di questa tendenza a livello internazionale. Cito solo alcuni nomi che probabilmente conoscete: il *Seminario musicale* diretto dal controtenore Gérard Lesne, *Les musiciens du Louvre* creato da Marc Minkowski nel 1982, la *Capella Reial de Catalunya* fondata da Jordi Savall nel 1987.

L'interesse per il repertorio del Sei e Settecento e per la sua riscoperta filologica fa sì che Biondi presto non si accontenti più di collaborare con questi gruppi, per quanto prestigiosi, ma fonda nel 1990 un suo *ensemble*, la sua orchestra, *Europa galante*. Il no-

me dell'orchestra, evocativo ed elegante, ispirato all'omonima *opéra-ballet* di André Campra e Antoine de La Motte (1697), rimanda al complesso della musica europea fino al pieno Settecento, proprio il repertorio in cui *Europa galante* si affermerà, non senza incursioni nel Seicento italiano, con numerosissimi concerti in tutto il mondo e una nutrita discografia di oltre settanta titoli. Il lavoro eccellente svolto come solista si completa con quello di primo violino e *leader* di un'orchestra, al modo di Corelli e Vivaldi. Una figura, quella del "primo violino-direttore", che Biondi riscopre e rivendica, come dirò dopo e come sentirete nella sua *lectio magistralis*.

Innumerevoli le città, i teatri ed i festival in cui Europa Galante si è esibito con successo, così come sono tantissime le incisioni che vorrei ricordare. Menziono tra le altre le *Sonate concertate* di Dario Castello, compositore veneziano del primo Seicento (Opus 111, 1992), le sonate di Tartini (Opus 111, 1993) e Veracini (*Sonate Accademiche* Opus 111, 1995), i concerti grossi di Corelli (Opus 111, 1996) e Geminiani (Opus 111, 1997), i concerti di Vivaldi, le sonate (Naïve, 1996, con Rinaldo Alessandrini) e i concerti di Bach (Virgin, 1999). La critica mette in rilievo la precisione, la brillantezza di suono e la verve di Biondi, amplificate dall'uso di pregevoli violini antichi di costruttori quali Andrea Guarneri e Carlo Ferdinando Gagliano, quest'ultimo già appartenuto a Cicero.

Accanto all'approfondimento del repertorio strumentale, specie italiano, di cui è un acclamato interprete, Fabio Biondi matura presto un interesse per la vocalità barocca, cosa che lo porta a collaborare con nomi ben noti quali Gloria Banditelli, Sandrine Piau, (Händel: *Arie e Duetti d'Amore* (Opus 111, 1999), Roberta Invernizzi e più recentemente con Vivica Genaux o Patrizia Ciofi, con le quali esegue o registra composizioni di Händel, di Caldara e poi di Pergolesi, Leo ed altri autori della cosiddetta scuola napoletana.

E a questo punto devo menzionare un ulteriore motivo dell'attribuzione della laurea *honoris causa* in Musicologia, un motivo che dà particolare senso al fatto che questa cerimonia si svolga a Palermo. Dobbiamo infatti a Fabio Biondi la riproposta del nostro più grande compositore, l'operista Alessandro Scarlatti (1660-1725), di cui Biondi ha riportato sulle scene e in concerto alcuni capolavori in prima esecuzione moderna. Vorrei ricordare in particolare l'importante – ma purtroppo breve – esperienza del Festival Scarlatti, ideato da Roberto Pagano e prodotto meritoriamente dal Teatro Massimo, che ebbe luogo a Palermo per poche edizioni, tra il 1999 e il 2002. Durante il Festival Scarlatti, il pubblico, in parte anche internazionale, ebbe modo non solo di ascoltare capolavori ben noti come l'opera buffa *Il trionfo dell'onore* (Premio Abbiati della critica musicale, 2002) ma anche di accostarsi per la prima volta in tempi moderni a drammi per musica quali *Mitridate Eupatore*, *La principessa fedele*, *Carlo re d'Alemagna*, eseguiti dai migliori specialisti dell'opera barocca. Oltre all'ultimo titolo citato, inciso con l'orchestra di



Stavanger in Norvegia (Agogique, 2014), Biondi ha consegnato all'incisione discografica diversi oratori sacri di Scarlatti, tra cui *Cain ovvero il primo omicidio* (Opus 111, 1993), *Humanità e Lucifero* (Opus 111, 1999); *Maddalena* (Opus 111, 1999), *La Santissima Trinità* (Virgin, 2004), consentendo agli ascoltatori una migliore conoscenza di questi capolavori e stimolando l'interesse di altri interpreti e case discografiche nei confronti di questo importante autore. Anche solo per questo la nostra città deve essergli grata.

La curiosità intellettuale che contraddistingue il suo lavoro artistico ha spinto però Biondi a non fermarsi a questi traguardi bensì a dedicarsi con maggiore impegno all'attività di direttore d'orchestra, non più soltanto alla testa di Europa galante ma anche di altre compagini quali l'Orchestra di Stavanger prima citata, della quale è stato direttore stabile per la musica antica dal 2005 al 2016, l'orchestra del Palau de las Artes Reina Sofia di Valencia della quale è stato parimenti direttore musicale fino a quest'anno e numerose altre orchestre come la Chicago Symphony, l'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica della Radio Finlandese e l'Orchestra de la Comunidad de Madrid.

Anche nel ruolo di direttore, Biondi sposa la competenza esecutiva alla ricerca filologica, sia riportando alla luce testi dimenticati (quali le opere *Bajazet* ed *Ercole sul Termodonte* di Vivaldi (2005 e 2010), oppure l'oratorio *Il ritorno di Tobia* o ancora l'opera per marionette *Philemon und Baucis* di Haydn, ripresa grazie alla collaborazione con la compagnia di marionette di Carlo Colla nel 2008 alla 65^a Settimana musicale senese), sia soprattutto cimentandosi in maniera innovativa con il più popolare repertorio operistico ottocentesco, in titoli quali *Norma* nel 2001, e più recentemente *Lucrezia Borgia* (2017), *Macbeth* (2017, in forma di concerto), *Il Corsaro* (2018).

In particolare la rappresentazione della *Norma* di Bellini a Parma nel 2001, all'interno del cartellone del Festival Verdi, ha segnato un importante punto di svolta nel tentativo di Biondi di condurre la pratica dell'esecuzione storicamente informata al di là del Settecento. In parte contestata dal pubblico più tradizionalista, questa *Norma* è stata invece apprezzata proprio per l'innovatività dell'approccio, per l'uso di strumenti storici desueti come il cimbasso, per un particolare respiro dato ai recitativi. In questa circostanza, per dirigere Biondi ha imbracciato il violino, come ritiene opportuno per molto repertorio operistico di primo Ottocento, scritto prima dell'avvento della figura del direttore d'orchestra come oggi la conosciamo.

In conclusione, vorrei ricordare ancora la ripresa moderna della *Didone* (1641) di Francesco Cavalli su libretto di Giovan Francesco Busenello, data alla Fenice di Venezia nel 2006 e nel 2008 alla Scala, teatro solitamente restio nei confronti dell'opera del Seicento. Anche questo dunque un traguardo notevolissimo.

Prima di me, in anni passati, Paolo Emilio Carapezza, professore emerito di Storia della musica, ha avuto l'onore di pronunciare la *laudatio* per tre laureati in Musicologia: un compositore, Salvatore Sciarrino, e due musicologi, Michał Bristiger e Heinz-Klaus Metzger. Tocca stavolta ad un esecutore, un interprete che esplica la sua attività soprattutto sul palcoscenico o nelle sale di registrazione. Tuttavia Biondi, come avete ascoltato finora, non si limita ad eseguire la musica ma è allo stesso tempo uno studioso che fa ricerca in questo campo. La sua doppia attività musicale e musicologica trae linfa vitale dal confronto con le fonti musicali, dallo studio dei manoscritti e dei documenti, dal desiderio di ricostruire un brano musicale col paesaggio sonoro che lo circondava, pur nella consapevolezza che sia impossibile ricreare in tutto e per tutto le condizioni originarie di ascolto e di esecuzione. In questo il suo lavoro ha molti punti di contatto con quello degli studiosi che si dedicano ad una edizione critica o alla ricostruzione di un evento musicale. La laurea magistrale in Musicologia, che oggi gli viene conferita, sta a conferma e suggello dell'itinerario intellettuale da lui intrapreso con tanto successo.



LECTIO MAGISTRALIS
**IL RUOLO DEL
DIRETTORE-VIOLINISTA
NELL'OPERA DELL'OTTOCENTO**

Fabio Biondi

Violinista e direttore d'orchestra





Solo grazie al “rinascimento” della musica antica su strumenti originali è riapparsa nel Novecento la figura del violinista-direttore “maestro dei concerti”, o altre denominazioni che la storia ci ha tramandato per definire la figura del direttore d'orchestra non provvisto di bacchetta ma bensì di strumento.

Prima di allora molto raramente si era vista una orchestra, e in particolare un'orchestra già nutrita nel numero di esecutori, eseguire e venir guidata senza un direttore con la bacchetta. Fanno eccezione alcuni gruppi storici, tra i quali mi piace ricordare i “Musici di Roma” (limitatamente al repertorio barocco), o, per quanto riguarda una grande orchestra sinfonica, l'occasione in cui il maestro Lorin Maazel, a Vienna, durante il concerto di Capodanno, dicesse al violino uno dei richiestissimi “bis” Straussiani.

Difficilmente oggi si immagina l'esecuzione di una sinfonia romantica, per non parlare di quella di un'opera ottocentesca, diretta da un violinista, senza stupirsi di una pratica oggi scomparsa ma molto presente all'epoca.

Per comprendere quest'uso, dobbiamo ricordare innanzitutto una serie di cose: se nel Settecento il maestro al clavicembalo aveva condiviso con il primo violino un ruolo fondamentale, al principio dell'Ottocento e fino alla metà dello stesso secolo quando il “maestro al cembalo” non aveva più lo stesso ruolo, lo strumento a tastiera restò comunque presente nel teatro d'opera, questo anche per il semplice fatto che si continuarono ad eseguire lavori che necessitavano l'esecuzione dei recitativi “secchi” (ossia accompagnati dal solo clavicembalo, o più tardi dal fortepiano).

Come dunque interagivano i due ruoli, “primo violino” e “maestro al cembalo” (in alcuni casi fortepiano in seguito allo sviluppo di quest'ultimo)?

I compositori erano spesso obbligati da contratto a presiedere alle prime tre rappresentazioni seduti allo strumento a tastiera e a dare preziose indicazioni per la concertazione dell'opera ma, come dice Giuseppe Scaramelli nel suo trattato *Saggio sopra i doveri del primo violino* (Trieste 1811), è il primo violino l'indiscusso responsabile dell'esecuzione e capo dell'orchestra.

Sappiamo però da documenti ottocenteschi di varia provenienza che le due figure appaiono alternativamente come responsabili dell'esecuzione o a volte anche interagiscono. Ecco alcuni esempi:

- Vienna, intorno al 1815, sono presenti in orchestra addirittura tre grandi maestri: armato di bacchetta il compositore Antonio Salieri, al violino Rodolph Kreutzer e al fortepiano Muzio Clementi;
- nel 1825, a Parigi, Johann Baptist Cramer dirige al violino musica sinfonica, mentre un altro violinista non identificato dirige all'opera italiana così come (sempre ne-

gli stessi anni) Gioacchino Rossini dirige al fortepiano a Londra e Giovanni Pacini fa lo stesso a Roma;

- nel 1831, a Londra, abbiamo esempi di direzione al fortepiano;
- nel 1839, al *Conservatoire* di Parigi, François-Antoine Habeneck dirige al violino, come riporta Richard Wagner;
- e ancora nel 1859 (!!) un violinista dirige all'opera di Trieste.

A questi esempi vanno aggiunti quelli indicanti una direzione “rumorista”, ovvero prodotta da un comportamento percussivo, quasi a sostituire un metronomo, una pratica oggi molesta e inimmaginabile:

- 1820 arco battuto sul leggio (Napoli), come riportato da Felix Mendelssohn
- 1820 c.a, uso di un rotolo di carta (Vienna)
- 1831 bacchetta del primo violino percossa sul leggio (Napoli), come riferisce Henri Berlioz.

L'immagine accanto è un grazioso documento settecentesco, un ritratto che il caricaturista Ghezzi ci fornisce del maestro di cappella Logroscino mentre dirige al cembalo al Teatro Capranica di Roma.



Fig. 1. - Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Niccolò Logroscino al cembalo*, disegno.



Va altresì detto che in tutti i libretti d'opera tra il 1800 e il 1860 circa vengono riportati sempre i nomi sia di un "direttore della musica " sia di un "primo violino e direttore d'orchestra". Quale fu il ruolo del primo dei due?

L'opera è una macchina complicata e possiamo cercare di tradurre la funzione di "direttore della musica" in quella di un vero e proprio organizzatore, le cui responsabilità variavano, da una vera e propria coordinazione tra palcoscenico e orchestra in sede di concertazione, al fornire le innumerevoli varianti richieste dai cantanti (interpolazioni d'arie, trasposizioni, etc.), senza contare la supervisione dei materiali musicali: infatti dobbiamo tenere presente quanto sia differente l'uso di spartiti canto e piano "ufficiali", ovvero stampati dagli editori proprietari delle opere, sui quali studiavano i cantanti, a confronto con la pratica nefasta di usare parti d'orchestra frutto di trascrizioni, atte ad aggirare le spese di noleggio, o di adattamenti alle realtà e capacità esecutive locali.

Torniamo ora sulla figura del primo violino-direttore. Quali sono invece i benefici di un ruolo oggi così desueto?

Se nell'interpretazione si contempla l'idea di un avvicinamento al linguaggio originale (questo è un mio desiderio che non intende delegittimare qualsiasi altra ipotesi) dobbiamo innanzitutto fare almeno due premesse: dirigere e suonare al violino qualsiasi brano in cui la grandezza dell'orchestra vada oltre i venti elementi obbliga ad una conoscenza quasi mnemonica della partitura o comunque l'uso di una parte di primo violino nella quale siano fissate le entrate di tutti gli strumenti. Abbiamo molti esempi straordinari di queste parti che vanno cronologicamente da Cimarosa alle opere verdiane degli anni 1855-1860. Con quale materiale possiamo oggi dirigere un'opera e allo stesso tempo suonare? La mia esperienza personale mi indica che un "vocal score" ovvero uno spartito canto e piano (debitamente arrangiato per poter suonare anche la parte di primo violino) si presenta come una buona soluzione, che può assomigliare appunto alle parti di "primo violino e direttore" dell'epoca, oggi consultabili nelle biblioteche. Segnalo che in questi materiali originali, le parti vocali spesso riportano il solo testo (invito a questo proposito a riflettere su quanto contassero chiarezza nella dizione e senso della parola per i cantanti dell'epoca).

La seconda premessa riguarda la disposizione spaziale dell'orchestra che deve essere riconsiderata. In genere le orchestre sinfoniche sono abituate ad avere tra i leggii spazi esagerati; questo fa sì che a volte i fiati posti nelle ultime file e le percussioni siano estremamente lontane dalla fonte della direzione, così come per esempio nella famiglia degli archi i contrabbassi. Nel caso specifico dell'opera bisogna valutare anche il fatto che l'orchestra diretta dal primo violino-direttore era posta ad un livello nel quale le teste dei

musicisti apparivano all'altezza della scena; questa disposizione è certa sino a Wagner, alla pratica del cosiddetto "golfo mistico" che è lo sprofondamento della buca verso gli "inferi".

A questo dobbiamo aggiungere tutte le varie ipotesi che nel corso dell'Ottocento si sono susseguite sulla vera e propria disposizione "geografica" dell'orchestra. Questo è argomento che va trattato in altra sede, ciononostante va ricordato che in alcune antiche disposizioni orchestrali vi sono suggerimenti ancor oggi interessanti che potrebbero evitare quei pericoli sempre costanti di "fonizzazione" eccessiva da parte degli ottoni, che incitano i direttori a richiedere costantemente di suonar piano, se non addirittura la cancellazione di alcuni interventi (spesso i tromboni).

In genere il ritorno ad una posizione "storica" dell'orchestra potrebbe fornire ai cantanti alcuni benefici tra cui una ricezione ottimale senza il bisogno dei "riporti" (oggetti che proiettano verso di essi una fonte di suono del tutto innaturale); ma questo solo in un'ottica di "rivisitazione" registica a favore del fatto che gli stessi si trovino spesso in proskenio per una felice vicinanza con direttore-primi violino e conseguente fonte sonora orchestrale.

Tutta l'iconografia ci conferma la pratica del canto sul proskenio fino al 1860 circa, come si vede nell'immagine seguente, che rappresenta la Royal Opera at Covent Garden di Londra.

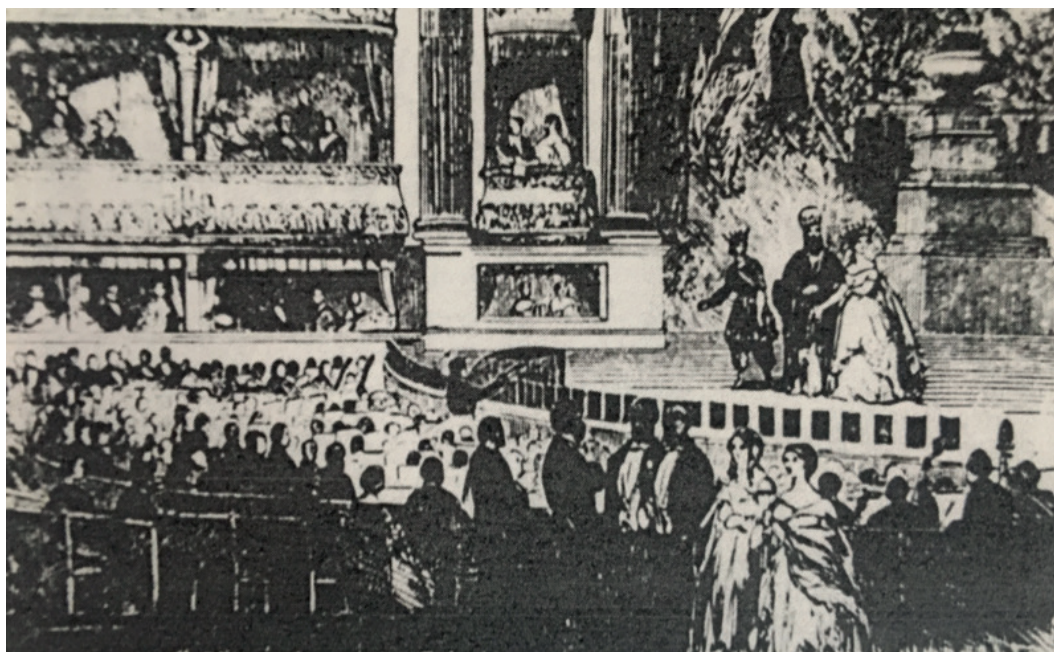


Fig. 2. - Una rappresentazione operistica al Covent Garden di Londra nel 1847.

Ulteriori benefici della direzione al violino possono essere, per esempio, la evidente facilità nel recitativo accompagnato. La gestione meno meccanica rispetto alla bacchetta regala ai cantanti una libertà d'espressione incredibile e li accompagna ad ottenere rigore nelle arie e nei pezzi concertati da una parte, e rilassamento e "umanizzazione" dei recitativi accompagnati dall'altra.

Il secondo esempio riguarda la gestione dei cambi di tempo durante i concertati o le arie (che abbondano nelle partiture di Bellini, Donizetti e incluso Verdi). Chi dirige (o per meglio dire, dirigeva) dal violino è quasi obbligato a trovare tra i cambiamenti di tempo una equivalenza di pulsazione che permetta la facile gestione degli stessi. Non dimentichiamo che i tempi di esecuzione e di apprendimento di una nuova partitura erano sempre piuttosto stretti e di gestione non facile.

Parte integrante di questo problema sono infatti gli ingressi repentini di nuovi tempi, a volte resi ulteriormente difficili dall'ingresso del coro, così come gli stessi interventi corali in momenti di recitativo accompagnato. Sarebbe impossibile gestire gli stessi senza due accorgimenti sostanzialmente in relazione con la pratica dell'epoca: il primo (particolarmente interessante sotto il profilo delle nuove conoscenze relative al recitativo accompagnato già nel diciottesimo secolo) è la mia personale convinzione che le armonie lunghe tracciate dagli archi non sono necessariamente scritte per essere eseguite tenute per tutto il loro valore. Molti esempi infatti smentiscono questa pratica, grazie ad indicazioni specifiche del compositore in partitura quali "tenuto" che ci fanno pensare, senza dubbio, che la pratica di suonare i lunghi accordi accorciandone il valore così come normalmente li esegue un musicista ad arco nel recitativo secco, sia la stessa da utilizzare a volte per l'orchestra in quelli accompagnati.

Nella mia esperienza Verdiana del *Macbeth* (edizione del 1847), la libertà del recitativo (quello che Verdi tanto chiese ai suoi interpreti) può spesso essere gestita dal violino-direttore, creando un effetto che trovo affascinante.

Il secondo accorgimento riguarda la gestione del passaggio da un recitativo ad un concertato complesso o ad un pezzo vocale (quindi impossibile da dirigere al violino), meccanismo che spesso trova soluzione proprio nella scrittura stessa che impiega soluzioni agogiche che si prestano a lasciare il pezzo precedente con lo stesso *tactus*, per battere immediatamente il tempo con la mano o lo stesso archetto del violino.

* * *

Il seguente esempio è tratto dalla *Maria Stuarda* di Gaetano Donizetti, opera andata in scena alla Scala nel 1835:

228 [a tempo] a piacere 3

Eli. tan - to? Se a lo-dar-lo o-gnun s'ac-ce - se
sa - vor. Men have cause to sing their prai - ses;

[a tempo] [col canto] [p]

231 a tempo

Eli. a fa-vo-ri un pre-mio re - se; ma, ma sul
each in turn is gran-ted fa - vor. But praise can -

Maria

Ah! che sen-to! più re -
Must I li-sten? I can -

a tempo

Esempio 1. - Gaetano Donizetti, *Maria Stuarda*, parte seconda, scena IV.

Per quanto riguarda l'abuso che nelle interpretazioni di oggi si fa del "rubato", che costringe a volte ad un accompagnamento a "elastico", non è in questa sede che vogliamo smentirne la veridicità storico-esecutiva; per altro il tema del rubato in musica ha prodotto testi interessantissimi che invito a leggere. Ciononostante dobbiamo affermare in maniera indiscutibile che dal primo Ottocento l'abbondanza nelle partiture di definizioni quali "colla parte" oppure "abbandonandosi a piacere" o ancora "con libertà" è segno inequivocabile di dove il compositore chiede e desidera una attesa al tempo. Bisognerebbe quindi astenersi dalla pratica della rottura dell'agogica e piuttosto creare una libertà

che ne protegga la pulsazione. Dirigendo al violino, esiste un limite che chiamerei “fisiologico” ad attendere costantemente i cantanti nelle arie e cabalette e che rende meno efficaci la libertà e la teatralità dei recitativi.

Tornando ora per un momento agli strumenti a tastiera, vorrei ricordare che l'abbandono di questi in orchestra per dirigere è un fatto da non anticipare agli anni 1840-50 (difficile una datazione esatta poiché esso risulta anche dal progressivo abbandono delle partiture legate alla pratica del recitativo secco, quindi quelle considerate “antiche”, e insieme a queste anche del ruolo di primo violoncello al cembalo per il quale si richiedeva, oltre al buon gusto, conoscenza dell'armonia e capacità di suonare accordi improvvisati sull'armonia del basso).

Interessante notare che per alcune di queste partiture come per esempio *La Cenerentola* di Gioachino Rossini (composta nel 1817, titolo rimasto in voga praticamente per tutto l'Ottocento) vengono composti espressamente recitativi accompagnati dall'orchestra, per abbandonare i recitativi secchi ritenuti ormai fuori moda



Esempio 2. - Gioachino Rossini, *La Cenerentola*, atto II, scena I, recitativo di Don Magnifico.

Nonostante questi esempi, si può dire che gli strumenti a tastiera restano comunque in orchestra per vari utilizzi, che vanno da una cooperazione direttoriale, ad una realizzazione vera e propria del basso in termini armonico-strutturali o ancora per un uso percussivo-agogico fino al 1845 circa (ricordo sempre che qualsiasi datazione rischia di essere smentita alla luce di future fonti documentali).

Mi piace dire in questa sede che è legittimo opporsi alla fonica di questi strumenti in un repertorio (quello operistico) così caro ai melomani. Constatiamo però che anco-

ra oggi si trovano tra il pubblico parecchie persone che si stupiscono nell'ascoltare una sinfonia di Mozart che abbia un cembalo o un fortepiano in orchestra ; certo è che, se si può accettare una considerazione di gusto, non si può però in alcun modo parlare di una illegittimità nella scelta della tastiera per il periodo che va dal primo barocco al romanticismo.

Alla fine di questo percorso, che si autoproclama non esaustivo per ovvie ragioni, vorrei accennare delle conclusioni: l'esistenza della figura del violinista-direttore è inequivocabile fino alla metà dell'Ottocento. Le considerazioni su questa figura invitano ad una riflessione anche sui contenuti interpretativi dell'epoca. I libretti d'opera, le fonti musicali, la documentazione, tutto ci invita a pensare con interesse a questo musicista, a cui i compositori si affidavano per la buona riuscita delle loro composizioni. Esso incarna la figura del virtuoso conoscitore e del dotto musicista di formazione che guidava alla luce dell'esperienza percorsi di cambiamento di stile sorprendenti. Musicisti che, come Alessandro Rolla o Giuseppe Scaramelli, l'uno alla Scala di Milano e l'altro a Trieste, seppero rimanere all'avanguardia in un periodo compreso tra la fine del Settecento e le porte dischiuse del Romanticismo.



Stampato dal
Centro Stampa d'Ateneo

