

CARLIDA STEFFAN

Spigolature da salotto.
Osservazioni sulla musica vocale da camera
dell'Ottocento in rapporto ad ambito e fonti modenesi

Nel corso di un'ampia ricerca sulla musica vocale da camera della prima metà Ottocento – conclusasi una manciata di anni fa¹ – ho condotto un primo carotaggio sulle fonti musicali conservate presso la Biblioteca Estense Universitaria (d'ora in poi BEU)². Ritorno ad occuparmene in questa sede, aggiungendo qualche ulteriore osservazione ed allargando lo sguardo anche ai materiali rintracciati nei fondi acquisiti dall'ex Liceo Musicale – oggi Istituto Superiore di Studi Musicali «O. Vecchi - A. Tonelli» (d'ora in poi I-MOI: in assenza di sigle istituzionali si utilizzano quelle impiegate dal *Répertoire International des Sources Musicales* - RISM). Questi ultimi forniscono soprattutto un'eccellente esemplificazione delle modalità di disseminazione proprie al repertorio vocale cameristico, mentre le fonti conservate alla Biblioteca Estense sono da ricondurre all'*entourage* di palazzo ducale; infine, un'agendina annotata a matita e conservata nella collezione Campori (BEU) permette di aprire una breve ma significativa finestra sulla vita musicale dei salotti parigini.

Le fonti manoscritte e a stampa appaiono esigue, ma esemplificative di alcune modalità e funzioni proprie del repertorio vocale da camera italiano della prima metà del secolo XIX. In questo breve contributo non si intende fornire una ricognizione sistematica di tutte le fonti musicali modenesi,³ quanto piuttosto una contestualizzazione di esse alla luce di considerazioni più generali, frutto dello studio condotto su questo genere musicale di non facile definizione, sia per quanto riguarda lo statuto testuale-musicale, sia per la pluralità delle sue funzioni.

Quando ci riferiamo alla musica vocale da camera italiana dell'Ottocento intendiamo infatti un repertorio eterogeneo – cavatine, ariette

¹ C. STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007, («Musicalia» 2/2005 <<http://www.libraweb.net/riviste>>), *passim*.

² Nelle citazioni di Istituti si utilizzano le sigle per essi previste nell'ambito dell'appartenenza amministrativa (ad es. Ministero per i Beni e le Attività Culturali); in tutti gli altri casi si impiegano le sigle del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), secondo l'abitudine diffusa in ambito musicologico.

³ Per le fonti conservate in BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, Modena [d'ora in poi BEU] si rimanda a P. LODI, *Catalogo delle opere musicali. Città di Modena. Biblioteca Estense* (1923), rist. Bologna, Forni, 1967, pp. 145-272, *passim*. I fondi storici raccolti nell'ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI «O. VECCHI - A. TONELLI», Modena [d'ora in poi I-MOI] sono stati inventariati e schedati (dott. Roberta Schiavone): attualmente solo una parte dei dati è disponibile in SBN Musica.

e romanze di varia ampiezza e diversa morfologia – caratterizzato da destinazioni, funzioni e modi di fruizione molto diversi, che ovviamente condizionano la fattura ed il valore estetico delle composizioni. Ci troviamo pertanto di fronte ad una produzione davvero considerevole ed insieme di valore estetico molto disomogeneo: essa necessita di essere focalizzata in base alle sue funzionalità e (ri)considerata in rapporto allo spazio performativo privato, camera e/o salotto.

Per sua natura, questo spazio privato lascia ovviamente scarse testimonianze e rarissimi resoconti sistematici. A differenza della musica da chiesa, da teatro, o destinata a qualsivoglia avvenimento pubblico, destinazione e modalità di fruizione del repertorio vocale concepito espressamente per il salotto possono essere ricostruite solo per via indiziaria. La mancanza dell'avvenimento pubblico – e per il quale è decisamente più facile ricostruire le modalità rituali, i nomi dei protagonisti, nonché il programma musicale eseguito attraverso un'*affiche* o un accenno¹ all'interno di uno scambio epistolare – comporta che le informazioni su scelte, modalità di esecuzione e di fruizione della lirica vocale da camera sono quasi nulle⁴. Proprio per questa esiguità di informazioni esterne, risultano particolarmente importanti tutte le informazioni che possiamo ricavare dal paratesto delle fonti musicali.

Le quali si presentano sia sotto forma di manoscritti sia come pezzi a stampa. Oltre agli autografi che i compositori – in primo luogo gli operisti di rango – offrono con modalità di *cadeaux* ad interpreti, protettori ed amici (ma soprattutto amiche)⁵, il *corpus* della lirica da salotto dell'Ottocento si presenta spesso in copia manoscritta: quest'ultima – nella maggior parte dei casi – è realizzata a partire dalla versione a stampa e può rivelarsi fonte preziosa di aggiustamenti e 'revisioni' operate dagli interpreti sul testo poetico e musicale.

Nella prima metà dell'Ottocento, è noto, si avvia in Italia la fioritura dell'editoria musicale, che trova un punto di forza proprio nella messa a punto del repertorio vocale cameristico, alimentato dalle riduzioni operistiche e dalla produzione di ariette, cavatine, romanze e duetti (e

⁴ I modelli della sociabilità nell'Ottocento sono stati oggetto del lavoro di M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carrocci 2000. Si veda inoltre *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Atti del convegno di studi (Milano, 23-25 gennaio 2003), a cura di M. L. BETTI ed E. BRAMBILLA, Venezia, Marsilio, 2004.

⁵ Sulla straordinaria fioritura delle collezioni di autografi si veda il recente lavoro di C. SEVERI, *Una collezione di autografi sette-ottocenteschi di interesse musicale: l'Autografoteca Campori nella Biblioteca Estense*, diss., Laurea in Conservazione dei Beni Culturali ad Indirizzo Musicale, relatore Alessandra Chiarelli, Università di Bologna, a.a. 2007-2008; ed inoltre, riguardo al repertorio cameristico, si rimanda a C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., pp. 95 ss.

qualche quartetto), in parte destinati allo studio del canto, nella stragrande maggioranza ad essere eseguiti nello spazio del salotto. Una ricognizione eseguita sui cataloghi delle pubblicazioni di Casa Ricordi, *leader* nel settore dell'editoria musicale italiana, ha messo in evidenza il numero esiguo delle copie uscite dalla stamperia. Infatti la copiatura, a causa del basso costo della manodopera, rappresentava una valida alternativa all'acquisto della stampa; e questo spiega la presenza di copie a stampa e di copie manoscritte della medesima arietta, a volte sovrapponibili, a volte – come si è detto – adattate alle particolari esigenze dei cantanti che frequentavano questo o quell'altro salotto. Questo fenomeno è importante e va tenuto in considerazione nel valutare lo statuto testuale delle eventuali fonti manoscritte. Un cambiamento di tonalità, qualche ritocco alla linea melodica e persino all'accompagnamento pianistico non vanno necessariamente ricondotti ad una differente volontà d'autore, quanto ad una prassi di adattamento performativo che forse assumeva una proporzione ben maggiore di quanto siamo solitamente intenzionati a credere per la musica vocale da camera dell'Ottocento⁶.

Come si è accennato, sotto la locuzione «musica vocale da camera o per camera» si rimanda a composizioni destinate ad uno spazio 'privato', che comprende la 'camera', come ambiente adibito all'apprendimento della musica – questo risulta particolarmente caratterizzato in ambiti di corte e di alta aristocrazia⁷ – ma anche il 'salotto', come spazio di intrattenimento, di scambio tra privato e pubblico. Questa differente funzionalità condiziona ovviamente le scelte testuali ed estetiche, ma anche in qualche modo la stessa tipologia della fonte.

Nei primi tre decenni del secolo, tra i compositori 'guida' di questo repertorio a destinazione didattica va annoverato il maestro reggiano Bonifacio Asioli: le composizioni cameristiche conservate alla Biblioteca Estense sono esemplari della disseminazione del repertorio, in particolar modo della circolazione a stampa fuori dell'Italia (Zurigo, Londra), che testimonia l'impiego di tali composizioni per l'apprendimento del canto italiano⁸. Asioli – lo ricorda il Tiraboschi – si era avvicinato giovanissimo alla musica, proprio grazie alle canzonette che improvvisava

⁶ Osservazioni a proposito nell'*Introduzione* a VINCENZO BELLINI, *Composizioni vocali da camera*, a cura di C. STEFFAN, Milano, Ricordi, in corso di stampa.

⁷ C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., pp. 22-33; ed ancora, con riferimento all'ambiente napoletano, si veda C. CONTI, *Nobilissime allieve: della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Guida, 2003.

⁸ Cfr. V. BERNARDONI, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 28/4, 1994, pp. 575-593.

accompagnandosi con il cembalo⁹. Ma alcune raccolte di lavori di Asioli – ad esempio, *La Collection complete [sic] des Duos ...*, stampata a Parigi, dalla Typographie de la Syrène, all'inizio del secolo (copia in BEU, Mus.E.5) – indicano che i duetti possono essere accompagnati tanto con il pianoforte quanto con l'arpa («avec accompagnement de Piano ou de Harpe»). La prassi dell'accompagnamento con l'arpa – ed ancora con la chitarra o la lira – era diffusa anche nei salotti aristocratici italiani e riservata ad una fruizione squisitamente femminile, come ben documenta l'iconografia coeva¹⁰. Anche tra gli strumenti musicali della collezione del Conte modenese Luigi Francesco Valdrighi (ora presso il Museo Civico di Modena) si trova una lira di fine Settecento e di provenienza napoletana che corrisponde proprio al tipo di strumento impiegato per cantare ed insieme accompagnarsi¹¹.

Questo immaginario sonoro è altresì esemplare del gusto neoclassico che attraversa i primissimi decenni dell'Ottocento¹²; nel contesto della lirica vocale da salotto lo si coglie appieno nei testi in gran parte metastasiani o di ambientazione arcadica, che vengono rivestiti di una linea melodica assai semplice e sostenuta da un accompagnamento altrettanto essenziale. Tuttavia, non si tratta di una scrittura trascurata o scialba, quanto di una precisa intenzionalità, in parte funzionale alla didattica del canto italiano, in parte tesa ad offrire un prodotto musicale calibrato *ad hoc* per il salotto e dunque adatto alle convenienze della sociabilità e alla presenza dei numerosi dilettanti di canto, aristocratici e/o borghesi¹³.

Lo mette in evidenza a chiare lettere Bonifacio Asioli, quando nel 1810, incaricato in qualità di Vice censore del Conservatorio di Milano di redigere un documento generale sullo stato della musica, si sofferma

⁹ G. TIRABOSCHI, *Note biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca Modonese*, Reggio, Tipografia Torregiani e Compagno, 1834, II, pp. 5 ss.

¹⁰ Osservazioni a proposito in *Cantar per salotti*, cit., pp. 22 ss., ed ancora L. SIRCH, *Metastasio nella lirica vocale da camera dell'Ottocento. Un primo approccio*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di M. G. MIGGIANI, Bologna, Forni 2004, II, pp. 747-834: 751-54.

¹¹ Cfr. *Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo musicale del Museo civico di storia e arte medievale e moderna di Modena*, Modena, Mucchi, 1982.

¹² Un gusto che si trascina ben oltre negli ambiti dove più marcata è la Restaurazione e dove essa coincide con il ritorno di dinastie di lunga tradizione, come avviene per gli Asburgo-Este a Modena. Si veda a proposito L. RIVI, *Romanticismo e neogotico nel primo Ottocento tra la corte di Modena e la villa del Cataio*, in *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, Modena, Università degli Studi di Modena e Reggio, 2007, pp. 43- 55.

¹³ Su questo segmento di consumatori, per i quali viene calibrata anche la stampa di riduzioni operistiche, si veda più in generale C. STEFFAN, *Amatori, curiosi, professori: la riduzione per canto e pianoforte nel primo Ottocento italiano. Considerazioni in margine al catalogo editoriale Girard 1847*, in «Musica & Storia», XII/2 (2004), pp. 339-386.

sull'assoluta mancanza di un repertorio vocale prettamente cameristico, che si allontanano in maniera decisa dalle imitazioni di stile teatrale:

Per la musica da Camera conviene confessare che questa non è stata sì bene conosciuta da' nostri maestri dai 30 ai 40 anni sino al giorno presente, come lo era dagl'antichi, e che ciò sia vero basta osservare quello che in questo genere hanno scritto Paisiello, Cimarosa ed altri, per immediatamente giudicare che i suddetti maestri invasi dello Stile in grande, hanno tenuto lo stesso per la Camera, e ciò male a proposito ricercandosi per questa uno stile più leggiero e più elegante, e totalmente differente da quello del Teatro, ragione per cui nulla abbiamo di celebre in questa specie di musica¹⁴.

Asioli, prima di rivestire la posizione istituzionale a Milano e stringere rapporti saldi con l'editoria musicale cittadina, *alias* Giovanni Ricordi¹⁵, era stato istruttore del collegio dei Nobili a Modena e delle educande delle Monache del Corpus Domini – per seguire le note biografiche stese dal Tiraboschi, che ricorda tra i primi lavori del Maestro da Correggio proprio una raccolta di canzonette dedicate alla madre, ex frequentatrice dello stesso educando. Gli anni dell'attività e delle responsabilità direttive in Milano corrispondono alla reggenza del vicerè Eugenio de Beauharnais; dopo la Restaurazione, Asioli riprese i rapporti con il mondo culturale estense, come confermano le tracce di scambi epistolari con il Maestro di Corte Antonio Gandini¹⁶.

Nel fondo musicale della Biblioteca Estense, oltre alle raccolte a stampa e qualche copia manoscritta delle musiche di Bonifacio¹⁷, nutrito è il numero delle composizioni del fratello più giovane, Luigi Asioli (1778-1815), che fu cantante (tenore), pianista e compositore¹⁸. Si tratta quasi interamente di stampe, uscite dai torchi londinesi e dedicate soprattutto alle nobili dilettanti della capitale britannica: fu infatti a Londra – piazza in cui era vivo l'interesse per il canto italiano – che Luigi Asioli fece fortuna come

¹⁴ Lettera del 26 gennaio 1810, conservata a Milano, Archivio di Stato, Autografi c. 94. Cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., p. 43.

¹⁵ A due anni dalla morte di Asioli (1832), Giovanni Ricordi stampa il profilo biografico (A. COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, Ricordi, 1834), che include anche l'elenco delle composizioni (pp. 113-118), confermando il rapporto editoriale esclusivo tra il Maestro e l'editore milanese.

¹⁶ Asioli scrive a Antonio Gandini, in data 7 dicembre 1820, a proposito dell'opera *Ruggero* di quest'ultimo. La si trova in *Musurgiana* (n. 13). *Documenti intorno Antonio ed Alessandro Gandini tratti dall'archivio di famiglia pubblicati per nozze Gandini - Lolli*, Modena, Rossi, 1885. Il volumetto, con tutti gli altri della serie «Musurgiana», è disponibile nella ristampa anastatica L. F. VALDRIGHI, *Musurgiana*, Bologna, Forni, 1970, pp. 429-456: 438.

¹⁷ La disseminazione del repertorio attraverso le copie manoscritte è documentata anche nei fondi in I-MOL.

¹⁸ G. TIRABOSCHI, *Note biografiche e letterarie*, cit., pp. 51-56.

maestro; qui trovò anche la prematura morte. Prima di lui, a fine Settecento, la metropoli sul Tamigi aveva decretato il successo di Girolamo Crescentini. Ritiratosi dalle scene, il celeberrimo soprano aveva infine raccolto tutta la sua esperienza didattica e compositiva in una corposa raccolta di *Sei cantate e 18 ariette*, divise in tre Quinterni, che fece stampare a Bologna, nel 1820, con dedica alla Duchessa d'Hamilton & Brandon – una nobile dilettante di cui pure Bellini, a Londra nel 1833, parlava con toni entusiasti¹⁹. Fu lo stesso Crescentini a promuovere la pubblicazione della raccolta, utilizzando il meccanismo dell'associazione, vale a dire raccogliendo un sufficiente numero di adesioni, prima di avviare l'operazione editoriale²⁰. Questo ci consente di conoscere con effettiva precisione quante copie di questa raccolta sono state stampate e distribuite, dal momento che in apertura del terzo Quinterno l'editore bolognese stampa l'elenco completo dei sottoscrittori: esso che annovera cantanti professionisti e dilettanti, ma soprattutto un gran numero di teste coronate²¹. Tra esse leggiamo il nome del Duca Francesco IV Asburgo-Este, rimesso sul trono estense a partire dalla primavera-estate del 1815, dopo gli sconquassi napoleonici.

Se le composizioni del castrato Crescentini – a suo tempo corteggiato da Napoleone, che se lo portò da Vienna a Parigi – hanno richiamato l'interesse del sovrano²², possiamo tuttavia convenire che anche a Modena –

¹⁹ « ... canta divinamente, perché [è] stata allieva del nostro Crescentini». Cfr. C. NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, Catania, Agorà, 2005, p. 256.

²⁰ La vendita per associazione poteva prevedere la prassi della sottoscrizione con avvisi sulla stampa e/o manifesti e programmi che venivano spediti a presunti interessati; essa era promossa sia dall'autore che dall'editore o da entrambi. (Si veda *Dizionario degli editori musicali italiani. 1750-1930*, a cura di B. M. ANTOLINI, Pisa, Edizioni ETS 2000, pp. 19 ss.). Questo sistema di vendita era molto usato, soprattutto da parte di piccoli editori. In I-MOL, *Fondo Vecchio Comunale* è conservata *La rimembranza/ Romanza/ Posta in Musica e Dedicata/ all'/ Esimia Dilettante/ La Principessa Elisa/ Poniatowska/ Nata M. Montecatini/ da/ P.D. Guglielmo/ Firenze/ Calcografia Musicale V. Batelli e Figli, n.d. 47*. Si tratta di una stampa deliziosa, di piccolo formato con un frontespizio decorato in gusto floreale neoclassico. Il testo poetico è dello stesso editore Vincenzo Batelli; in fondo alla pagina si leggono le modalità della messa in vendita: «Si pubblicheranno successivamente 12 di queste Poesie che messe in musica formeranno un Album. Chi amasse associarsi non deve che darne avviso alla Calcografia dell'Editore».

²¹ L'elenco è interamente trascritto in C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., p. 243 (*Appendice in cd*).

²² La politica di Francesco IV, come noto, fu sensibilmente reazionaria ed almeno in parte cercò di controllare il costume pubblico anche attraverso gli spettacoli. Si occupò attivamente della scelta del cast per il Teatro Ducale (si vedano le lettere al maestro di corte Antonio Gandini, riportate in *Musurgiana (n. 13). Documenti intorno Antonio ed Alessandro Gandini*, cit.) ragionevolmente al fine di assicurare un livello performativo adeguato alla tradizione della capitale estense. Su alcuni aspetti della vita musicale

come in altri contesti aristocratici o, meglio ancora, di corte²³ – il consumo della lirica vocale da camera si lega principalmente ad una fruizione femminile. Francesco IV aveva sposato Maria Beatrice Vittoria di Savoia, che nell'elegante corte torinese dove era nata e cresciuta aveva ricevuto un'ottima educazione anche musicale, che le permetteva di suonare il cembalo e di dilettarsi di composizione e di canto²⁴. La stessa educazione che, possiamo ragionevolmente supporre, avrà trasmesso anche alla figlia Maria Teresa Beatrice.

Come poc'anzi accennato, non è facile definire i contorni di un consumo tutto al femminile e destinato ad uno spazio privato, anche se di corte si tratta. Proprio perché nessuna fonte fornisce informazioni su modalità e scelte musicali. Non va poi trascurato che i sovrani, anche dopo il loro trionfale ingresso a Modena il 15 luglio 1814, impiegarono diverso tempo a dare una sistemazione funzionale al palazzo ducale. Già durante gli anni napoleonici la disposizione degli ambienti del palazzo ducale aveva subito diversi cambiamenti. L'originaria stanza della musica, che ci pare di poter individuare nell'attuale Camera del Torrione²⁵, come tutti gli altri appartamenti era stata spogliata degli arredi; e la dimora ducale, ribattezzata Palazzo Nazionale dal 1798, era stata scelta come sede della Scuola militare del genio e dell'artiglieria. Lo stato dei lavori di assestamento era ancora provvisorio nell'autunno del 1815, tant'è che un'«Accademia Vocale, ed Istrumentale» ebbe luogo in un'«Orangerie», approntata sotto la loggia di recentissima costruzione²⁶. Le varie mappe che vennero tracciate in previsione di una nuova disposizione degli appartamenti ducali evidenziano

modenese post-Restaurazione – Accademie e controllo degli spettacoli – si vedano i contributi in questa pubblicazione e i rispettivi rimandi bibliografici.

²³ Basti pensare alla corte parmense costruitasi attorno a Maria Luigia, ex moglie di primo letto di Napoleone e cugina di Francesco IV. Cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., pp. 23 ss.

²⁴ Per un sintetico profilo biografico di Maria Beatrice Vittoria si veda S. ACCORSI, *Le donne estensi. Donne e cavalieri, amori, armi e seduzioni*, Ferrara, Cirelli e Zanirato, 2007, pp. 190-195.

²⁵ Lo suggeriscono le antiche planimetrie ed in parte le decorazioni: una lira campeggia nella parete di fondo, che divide il palazzo dal vecchio teatro di corte. Sulle differenti disposizioni degli appartamenti si veda M. BULGARELLI, *1798-1830. Rivoluzione e Restaurazione*, in *Il Palazzo ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. BIONDI, Modena, Panini, 1987, pp. 279-317: *passim*.

²⁶ Il resoconto è riportato nella cronaca manoscritta stesa dal sacerdote modenese Antonio Rovatti ed è datata 11 dicembre, pare in occasione della visita a Modena di Maria Luigia, cugina di Francesco IV. «Nell'Orangerie del portico chiuso con Vetriate, e sottostante alla Terrazza eretta in questa Estate ha luogo una brillante Accademia Vocale, ed Istrumentale ... Il Locale, illuminato con Lumini a Olio, e custodito con stufe, presenta un Giardino ornato oltre i vasi di Agrumi con Vasi preparati, e con verdeggianti Festoni». Riportato in M. BULGARELLI, *1798-1830*, cit., p. 300.

chiaramente la separazione tra l'appartamento di 'parata' e gli spazi destinati alla vita privata del sovrano e ribadiscono uno spazio del tutto privato ed esclusivo per la Duchessa e i suoi figli²⁷.

Anche se il contesto performativo risulta sfuggente, non da meno sfogliando tra le musiche conservate alla Biblioteca Estense, troviamo tracce di questa fruizione privata. La prima è una pagina cameristica di Eugenio Lohr, *Oh di raggio amiche notti*, per voce e pianoforte, dedicata a «A S.A.R. Maria Beatrice Vittoria Giuseppina, Duchessa di Modena, Dama della Croce Stellata»²⁸. Lohr era certamente legato alla famiglia ducale; la sua Sonata per pianoforte, uscita dai torchi modenesi di Giuseppe Gaddi²⁹ nel 1817, porta come sottotitolo «Saggio di Litografia umiliato a S.A.R. Maria Beatrice, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Modena, Reggio, etc...[...]»³⁰. Lavori cameristici, dunque, dedicati allo spazio performativo privato della Duchessa e Arciduchessa che si differenzia nettamente dallo spazio pubblico in cui è Francesco IV la figura di riferimento. Lo evidenzia la dedica che lo stesso Lohr appone ad una messa solenne a quattro voci ed orchestra, indirizzata al Duca, «Protettore esimio delle Belle Arti, a umile segno di alta devozione, ossequio e riconoscimento per l'usatagli benignità», e in cui il compositore si effigia del titolo di «Maestro Accademico Filarmonico di Bologna»³¹.

Tornando al repertorio vocale da camera destinato a Maria Teresa, nata il 14 luglio 1817, si avverte in maniera eloquente la tinta femminile e la funzione educativa che può assumere una pagina cameristica. La giovane Arciduchessa è la dedicataria di *Sei ariette* per soprano e pianoforte (cfr. fig.1), testo e musica di «Mad[ame] Mersanne»³², che possiamo identificare nel contralto rossiniano Carlotta Mersanne Sanfelice, la cui attività artistica sulle scene è documentata fino alla fine degli anni Venti³³.

I titoli delle composizioni esemplificano la fisionomia dei testi per musica da camera della prima metà dell'Ottocento e la funzione di educazione sentimentale svolta da questo repertorio. C'è spazio per

²⁷ Osservazioni sulla separazione tra pubblico e privato a proposito della disposizione degli appartamenti si trovano in M. BULGARELLI, *1797-1830*, cit. p. 313, nota 14.

²⁸ BEU, Mus. F.637. Tra i manoscritti, invece, si ritrova un *Capriccio per il P. F. dedicato a S. A. R. Maria Beatrice Vittoria Giuseppina, Duchessa di Modena [...]* (BEU, Mus.E.122).

²⁹ Giusto nello stesso anno Giuseppe Gaddi aveva ottenuto la privativa per l'esercizio della litografia per otto anni. Sul litografo cfr. *Dizionario degli editori*, pp. 162-3.

³⁰ BEU, Mus. F.1605.

³¹ BEU, Mus. F. 638.

³² BEU, Mus. E.143.

³³ Il suo nome compare ad esempio tra gli interpreti de *La donna del lago* di Rossini, andata in scena al teatro san Benedetto di Venezia nel 1821. Cfr. *Drammaturgia rossiniana*, a cura di G. FANAN, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 1997, p. 431.

l'immaginario notturno (*Nel silenzio della notte*), il consueto transfert della tensione emotiva nell'immaginario floreale (*Tenera mammoletta* e *Come rosa porporina*), l'iniziazione alle sofferenze d'amore (*Se il barbaro destino*, *No che non è possibile*, *Mi lusingò amor*).

Non rappresenta un'eccezione la presenza di una compositrice; a differenza di altri generi musicali per i quali il numero di donne è limitatissimo (musica da chiesa, da teatro, strumentale), nell'ambito della lirica vocale da salotto sono parecchie le firme al femminile³⁴. Carlotta Mersanne offre un manoscritto calligrafico, che riporta – e la cosa non è usuale – anche il testo poetico. Il dettato musicale appare di convenzione, come tante altre pagine – manoscritte e/o a stampa – che nutrono questo repertorio: pur non potendo riconoscere un particolare valore estetico a questi artefatti musicali, non da meno è importante riconoscere la loro funzione all'interno di un particolare contesto³⁵.

Produzione femminile, si diceva, che si allunga nei decenni dell'Ottocento ed è ben visibile anche nella disseminazione a stampa. Nel Fondo Saetti (I-MOI) troviamo una serie di composizioni vocali da camera, pubblicate, a fine anni Sessanta dalla tipografia bolognese di Luigi Trebbi, opera della penna di Clotilde Bertelli, composte su versi – tra gli altri – del poeta veneziano Luigi Carrer, tutte dedicate a nobildonne, animatrici o frequentatrici dei salotti di Bologna. Qualche esempio: *Alla luna* dedicata «alla nobile donna Signora Contessa Clementina Gamberini»; *L'Addio* «dedicata alla Marchesa Federica Pepoli», *La lontananza*, «dedicata alla N. D. Signora Lucia Zucchini»; *L'invito del Gondoliere*, «dedicata alla Contessa Carolina Tattini»³⁶. Conviene sottolineare l'importanza che assume la convenzione della dedica, la quale ci permette di ricostruire per via indiziaria i contesti performativi e di ipotizzare la presenza di un salotto

³⁴ Ci sono tra queste nobili dilettanti, ma soprattutto cantanti di rango come Maria Malibran, Isabella Colbran, Marietta Brambilla (si veda *Una voce poco fa ovvero le musiche delle primedonne rossiniane*, a cura di Patricia Adkins Chiti, Roma, Garamond, 1992) ed ancora Carolina Uccelli, Sofia Medici, etc... (cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., p. 28 ss).

³⁵ Anche nel vicino ducato di Parma dove Maria Luisa – ancora una Asburgo, ex moglie di primo letto di Napoleone – è al centro di una vita musicale pubblica molto attiva, nel suo archivio musicale, che documenta una presenza significativa di musica vocale da camera, troviamo un raccolta stesa dal maestro di corte Simonis dedicata ad Albertina, figlia dell'Asburgo e del generale Neipperg: scrittura esile e testi arcadici, come convengono al codice di apprendimento di una nobildonna. Cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit., p. 25.

³⁶ A quest'ultima è dedicata anche *La seduzione*, rielaborazione di Domenico Liverani per voce, pianoforte e clarinetto obbligato di un «canto orientale» di De Giosa che si trova, assieme ad altro quattro lavori cameristici legati al Liverani, in BEU, Fondo Sorbelli, 615. 1. Cfr. D. BRACO, *Il Clarinetto in salotto. Riduzioni, Lieder e romanze da camera nell'Ottocento*, tesi di Biennio di II livello in discipline musicali, relatrice Carlida Steffan, Istituto Superiore di Studi Musicali «O. Vecchi - A. Tonelli» di Modena, a.a. 2006-2207.

dove, oltre alle altre attività (conversazione, discussioni culturali e/o politiche) si dava spazio anche alla performance musicale e all'eventuale presenza di esecutori di rango³⁷.

Spesso proprio per loro, impiegati sulle scene dei teatri cittadini o di passaggio in città, i compositori scrivevano una breve pagina cameristica, con la quale si presentavano in 'società' e/o si esibivano in una vera e propria *soirée musicale*. Mentre il manoscritto autografo stabilisce ovviamente una relazione stretta tra compositore e dedicatario – indispensabile per la ricostruzione indiziaria dell'ambito camera-salotto di cui dicevamo – la stampa, attraverso il medesimo impiego della dedica, contribuisce eloquentemente a ricostruire altre reti di relazioni professionali.

Ritornando all'*entourage* ducale, possiamo applicare queste osservazioni alla silloge di *Sette Romanze e duettino per canto e piano forte* (copia in I-MOI) a firma del nobile modenese Alessandro Gandini (1807-1857): allievo dell'Accademia Militare e poi Guardia d'Onore, dal 1829 nominato Direttore aggiunto dell'Accademia dei Filarmonici e dal 1842 chiamato a sostituire il padre Antonio, nella carica di Maestro di Cappella della Corte³⁸. La raccolta è stampata a Milano, presso Francesco Lucca, destinato a divenire soprattutto del decennio seguente il grande rivale di Giovanni Ricordi; Gandini era allora «ViceDirettore della Musica della R. Corte di Modena», come si evince dal frontespizio, che riporta la dedica all'Arciduchessa Maria Teresa D'Austria, figlia di Francesco e Beatrice.

Il Maestro Gandini aveva già da tempo contatti con l'editoria milanese e Giovanni Ricordi aveva stampato diverse riduzioni operistiche già negli anni precedenti. Tuttavia nel 1838 Lucca aveva edito il suo primo catalogo editoriale e lanciato la sottoscrizione per una serie periodica di pubblicazioni (*Repertorio musicale*), che comprendeva una «classe» riservata al canto con accompagnamento di pianoforte.

Se la dedica del frontespizio ci porta ad immaginare la giovane Arciduchessa al centro del salotto di corte, le dediche delle singole composizioni suggeriscono altri rapporti e relazioni, o meglio, altri possibili frequentatori dello spazio privato di palazzo. Vediamo nel dettaglio.

Titolo	Testo poetico	Dedica
<i>Il fantasma</i>	Carlo Malmusi	Maria Teresa d'Austria ³⁹
<i>La farfalla</i>	Carlo Malmusi	Maria Beatrice
<i>Mezzanotte</i>	Carlo Malmusi	Teresa Fabbri, nata Nob. Zambeccari

³⁷ Sulle definizioni d'ambito e le differenti modalità con cui il momento musicale si inserisce nella vita sociale del salotto si rimanda ancora a C. STEFFAN, *Cantar per salotti*, cit. pp. 13-22.

³⁸ Cfr. L. F. VALDRIGHI, *Musurgiana*, cit. *passim*.

<i>La Tomba</i>	Carlo Malmusi	Matteo Tosi
<i>La Musique</i>	---	Sophie Schoberlechner
<i>La notte procellosa</i>	Antonio Peretti	Vincenzo Domenico Zanetti
<i>Il bosco</i>	Carlo Malmusi	Marianna Brighenti
<i>In cielo! (Duetтино)</i>	---	Coniugi Carlo e Carlotta Zucchelli

Risulta chiaro come i destinatari delle composizioni di Gandini comprendano tanto le nobildonne di casa d'Este quanto professionisti di fama come la cantante Sophie Schoberlechner, interprete donizettiana di spicco, figlia del maestro bolognese Dall'Oca e moglie di Franz Schoberlechner (entrambi con un passato a San Pietroburgo e Vienna)⁴⁰. Tra gli altri nomi: Teresa Fabbri, nata marchesa Zambecari, è invece una dilettante bolognese e dedicataria di altre composizioni cameristiche; il tenore bolognese Matteo Tosi compare nelle locandine degli anni Trenta (ad esempio ne *Gli arabi nelle Gallie* di Giovanni Pacini; Vincenzo Domenico Zanetti, dilettante di Formigine, fu allievo dello stesso Alessandro Gandini che nella sua *Cronistoria dei teatri di Modena* lo descrive «dotato di voce argentina; e pieno di talento»⁴¹; Marianna Brighenti, soprano di cartello, aveva rivestito il ruolo della protagonista nella *Zaira*, composta da Gandini per il Teatro Ducale nel 1829. Il duetto, infine, è destinato ai coniugi Carlo e Carlotta Zucchelli. Carlo Zucchelli, nato a Londra nel 1793, era stato uno straordinario interprete rossiniano (Don Magnifico); attivo fino alla metà degli anni Venti tra Londra e Parigi, si era poi stabilito in Italia ed è testimoniata la sua presenza sulle scene teatrali fino a metà degli anni Quaranta⁴².

Cantanti di vario cartello, dunque, avranno attraversato le sale del palazzo ducale e magari cantato fianco a fianco delle due nobildonne nel loro salotto. Tutto questo, ovviamente, resta a livello indiziario. Diversamente, alla Biblioteca Estense, nella straordinaria collezione d'autografi di Giuseppe Campori si conserva una fonte interessante per ricostruire il

³⁹ Una copia manoscritta su doppio bifolio oblungo si trova in BEU, Mus. F.1622.

⁴⁰ *The New Grove and The Dictionary of Music and Musicians*, Londra, Macmillan, 2002, *ad vocem*.

⁴¹ A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, vol. I, p. 371.

⁴² Gandini, nella pagina sopracitata, scrive a proposito di un'Accademia tenutasi nel marzo del 1839, che vide protagonisti i due artisti, Zucchelli e Zanetti: «Tutto ebbe buon esito: ma i pezzi più applauditi furono quelli ove cantava il celebre Zucchelli [...]. Anche il dilettante Domenico Zanetti [...] era dotato di voce argentina; e pieno di talento com'era zeppe farsi valere ad onta del confronto del vecchio artista Zucchelli, che naturalmente padrone del palco scenico [sic] doveva tenersi soggetto un giovane». Per un profilo biografico di Carlo Zucchelli [Zuchelli] si veda T. FENNER, *Opera in London. Views of the press. 1785-1830*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, pp. 190-192.

contesto performativo dei salotti parigini⁴³. È l'agenda di Giovan Battista Rubini, il più importante tenore italiano dei primi decenni dell'Ottocento⁴⁴; un *Agenda des gens d'affaires* – si legge sul frontespizio (cfr. fig. 2) – per l'anno 1826, dove il tenore ha annotato per qualche mese tutti gli impegni professionali che riguardano l'attività di insegnante e le *performances* nei salotti. Giovan Battista Rubini aveva già al suo attivo una carriera di prim'ordine e segnatamente rossiniana; nel 1825, quando il Pesarese assunse la direzione del *Théâtre Italien*, Rubini lo raggiunse a Parigi: qui fu magistrale interprete di *Cenerentola*, poi di *Otello*⁴⁵. Tre mesi dopo il suo arrivo nella capitale, a partire dal 2 gennaio 1826, il tenore inizia ad annotare la sua agenda, in modo sistematico fino al 9 aprile, terminando con le spese affrontate per il viaggio di ritorno in Italia, ragionevolmente, direzione Napoli, dove il 30 maggio dello stesso anno, al teatro San Carlo rivestì il ruolo del protagonista in *Bianca e Gerlando* di Bellini. Sia pur ristretti nel breve spazio di pochi mesi i promemoria di Rubini ci aiutano a perfezionare il *puzzle* di relazioni che si intrecciano nei *salons* parigini d'élite. Le indicazioni utili nell'abito del nostro interesse si intersecano con altri appunti, spesso stenografici e di difficile lettura: tuttavia le informazioni ci sembrano davvero preziose e le si propone qui in Appendice.

⁴³ BEU, Mss. Campori App. n. 2721.

⁴⁴ Il materiale è stato in parte trascritto e commentato da G. CANEVAZZI, *Di un memoriale di G.B. Rubini*, «Rivista Teatrale Italiana», 2, 1903, pp. 269-277.

⁴⁵ Il 29 novembre dello stesso anno Rossini scrisse alla moglie di Rubini, la cantante francese Adelaide Chaumel (italianizzata Comelli): «È con sommo piacere che vi annunzio l'esito felicissimo di vostro marito, egli incanta gli uomini e specialmente le belle parigine. Spiacemi al sommo non potervi vedere presente al trionfo dell'usignolo bergamasco»: *Gioachino Rossini. Lettere e documenti. II: 21 marzo 1822 - 11 ottobre 1826*, a cura di B. CAGLI e S. RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, vol. II, p. 440.

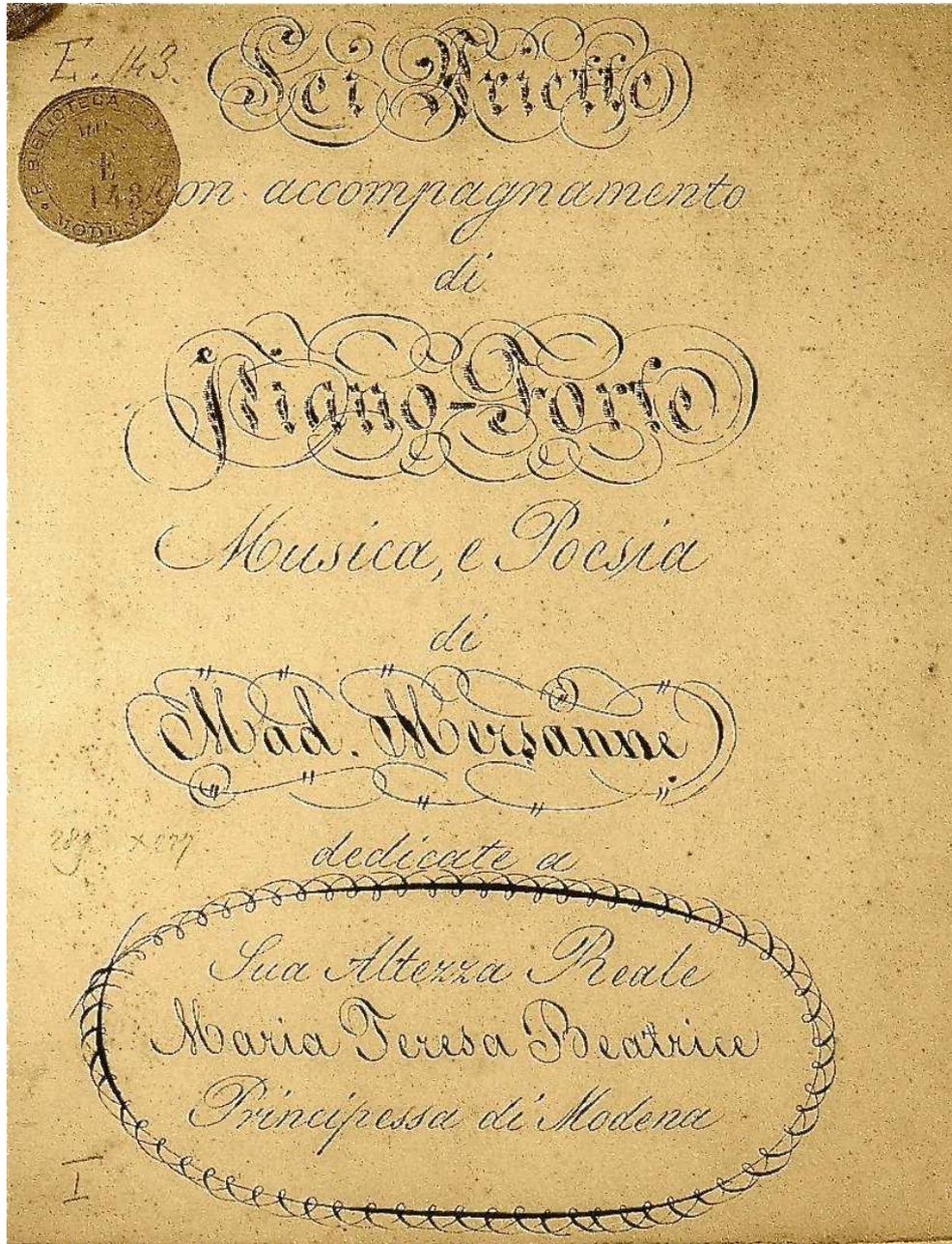


Fig.1. BEU, Mus. E.143

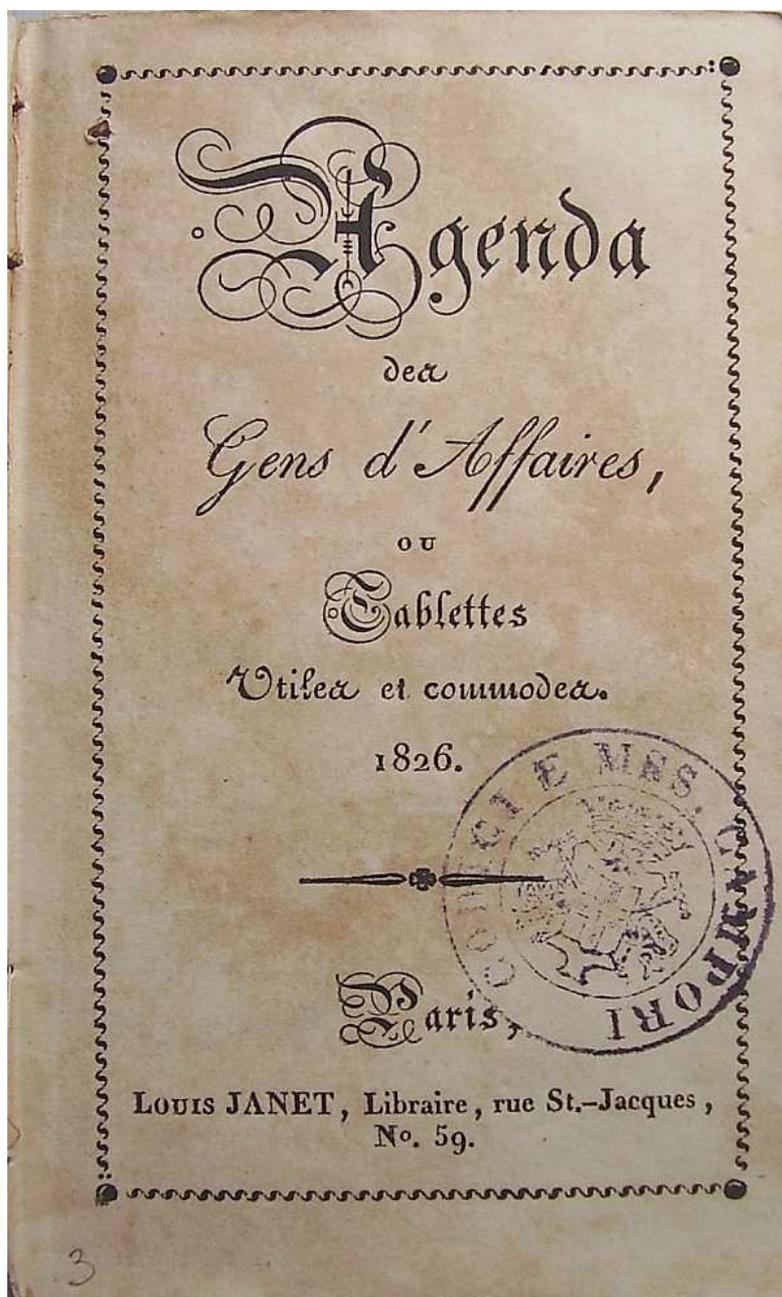


Fig.2. BEU, Mus. E.143

APPENDICE

Agenda des Gens d'Affaires / ou / Tablettes / Utiles et Commodes / 1826 / Louis Janet, Libraire, rue St.-Jacques, / N^o. 59.¹

c. 1

[...] a Bologna per Rossini casetta e musica per il M. Zampieri la Ronde di Caraffa [sic].

Janvier

2. lundi

~~Due~~ Tre lezioni una alle 10 dalla Sig.^{ra} Collot / l'altra alle 11: dalla Montera [sic] / alle 3. da M.^{de} Lavit.

4. mercredi

domani [a lato, per lungo] alle 10 da M.^{de} Collot a [] da Rum. da M.^{de} Lavit alle 3.

6. vendredi

Concerto Rumfort [sic] lezioni alle 10 da M.^{de} Colartt [sic], alle 11 da M.^{de} Monteran alle 3 da M.^{de} Lavit.

9. lundi

Concert avec Rossini chez le Ministre / ~~Diner chez M.^f Martenvil~~ ~~Concert chez Madame Monteran~~ et il n'est pas possible [sic] d'aller dine [sic] chez M.^f Martenvil.

11. mercredi

~~Concerto Duc d'Orleans~~

13. vendredi

~~Concerto duc de []~~ Concert chez M. de Monteran mon ècolière.

15. dimanche

Concerto M.r Leroi [sic].

16. lundi

Concert chez le duc de [].

Concert du Duc d'Orleans.

23. lundi

~~Concert chez le Ministre de la Maison du Roy.~~

24. mardi

Le matin à onze h.^f precises - repetition a Favart du Concert de S.A.R. le Duc d'Orleans. A pranzo da Rossini con Biagioli.

25. mercredi.

Concert chez Le Duc d'Orleans - le soir.

28. samedi

Repet. du Concert da Mad.^{me} Duchesse de Berry au foyèr de Favart. A un'ora prova dalla Mairlain.

29. dimanche

Concert chez S.A. Madame Duchesse de Berry.

30. lundi

Chez le Ministre de la Maison du Roy.

Fevrier

1. mercredi

~~Concert chez Madame Mairlain~~ Vestris mi fa perdere questo concerto.

3. vendredi

Concert chez Madame Rumford.

9. jeudi

chez M.^{de} la comtesse Holfort.

10. vendredi

~~Chez M.^{de} Monteran Mon Ecolière~~

12. dimanche

Concert chez M.^r Leroy.

15. mercredi

~~Concert chez M.^{de} Montera~~ Concert chez le Duc d'Orleans et Madame Mairlain.

17. vendredi

Madame Rumford Concert.

19. dimanche

Concert avec Mr. Grassée.

20. lundi

Concert chez Rothschild.

22. mercredi

~~Madame Monteran Concert~~ Duc d'Orleans.

24. vendredi

Madame Cavani alla salle [illeggibile] et M.^{de} Monteran.

26. dimanche

M.^r Leroy concert.

Mars

1. mercredi

Concert avec Rossini.

3. vendredi

Madame Romford; Madame []

5. dimanche

Avec Paër concert.

6. lundi

Concert avec Paër.

8. mercredi

Concert avec Paër.

17. vendredi

Madame Rumford.

20. lundi

Concert chez Madame Merlin.

23. mercredi

Madame Rumford.

[...]²

¹ Le annotazioni di Rubini sono stese a matita, spesso in maniera stenografica; presentano cancellature e diverse linee di incerta lettura: la trascrizione cerca di rimanere il più possibile fedele all'originale. Lo spazio bianco tra parentesi quadre indica l'indecifrabilità della lettura.

² A seguire, Rubini annota appunti sparsi, da ricondursi ragionevolmente anche ad anni successivi, come evidenziano le note di spese relative al viaggio a Vienna, che impegnò il cantante nel gennaio del 1828. La trascrizione integrale del documento sarà oggetto di un prossimo lavoro della scrivente.