DONIZETTI STUDIES

3

2023

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Gli articoli pubblicati in «Donizetti Studies» sono sottoposti a revisione anonima.
Donizetti Studies adheres to a blind peer-reviewing policy.

Direttore / Editor
Federico Fornoni (Conservatorio di Novara)

Comitato scientifico / Editorial Board
Livio Aragona (Conservatorio di Milano)
Francesco Bellotto (Conservatorio di Verona)
Paolo Fabbri (Università di Ferrara)
Anselm Gerhard (Universität Bern)
Francesco Izzo (University of Southampton)
Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

Traduzioni / Translations
Richard Sadleir

Ringraziamenti / Acknowledgements
Biblioteca del Conservatorio di Venezia

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda fonti iconografiche non identificate.

The publisher is at full disposal of the copyright holders for any unidentified iconographic material.

Rivista annuale
Registrazione al Tribunale di Milano n. 114 del 24 maggio 2021

Grafica di copertina / Cover Design
akòmi

Gaetano Donizetti, *Derniers vers d'Adolphe Nourrit*
© 2023, Francesco Erle

© 2023, Musicom.it, Milano
Via Giacomo Zanella, 41, I-20133, Milano
www.musicom.it

© 2023, il Saggiatore S.r.l., Milano
Via Melzo, 9, I-20129, Milano
www.ilsaggiatore.com

Tutti i diritti riservati / All rights reserved
ISSN 2785-0331 (Print) / ISSN 2785-4140 (Online)
Printed in Italy

Indice / Contents

Editoriale 5
A note from the editor 7

SAGGI / ESSAYS

Maria Chiara Bertieri - Paolo Fabbri
Mayr Dramaturg. *Il caso «Lanassa»* 11

Federico Fornoni
«In vecchia età». Gli anziani nel teatro di Donizetti 31

DOCUMENTI / DOCUMENTS

Francesco Bellotto
«Je n'ose pas même me montrer à sa famille malhereuse». Un inedito donizettiano del Conservatorio di Venezia 63

Ruben Vernazza
Programmi di sala ante litteram *nella Parigi di Donizetti* 83

DONIZETTIANA

Francesco Bellotto
I quartetti per archi di Donizetti: considerazioni storiche e di prassi esecutiva 107

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

STRUMENTI BIBLIOGRAFICI / BIBLIOGRAPHIC RESOURCES

Carlida Steffan
L'arcipelago delle accademie 123

Emanuele d'Angelo
Donizetti tutto compreso 129

Luca Zoppelli
Una relazione ambigua 137

Federico Fornoni
Approcciare i libretti: due esempi 143

Collaboratori / Contributors 151

Revisori / Reviewers 155

Francesco Bellotto

I quartetti per archi di Donizetti: considerazioni storiche e di prassi esecutiva

Gaetano Donizetti, *String Quartets*, Quartetto Delfico, Brilliant Classics, 96921, 2023.

Gaetano Donizetti ci ha lasciato un catalogo musicale complicato e imponente. Non stupisce dunque se, fra centinaia di lavori, si trovino anche moltissime composizioni da camera per organici diversi, fra i quali all'incirca 22 quartetti per archi.[1] Rimanendo alle fredde statistiche, questi numeri farebbero di Donizetti il più prolifico quartettista italiano dell'Ottocento e, restringendo il dato agli operisti di professione, il primato risulterebbe ancor più clamoroso.[2] I suoi quartetti risalgono principalmente al periodo giovanile 1817-1821, e per la gran parte videro la luce a Bergamo. La produzione può essere schematicamente suddivisa in quattro gruppi.

Primo gruppo: 1817-1818. Donizetti, tornato in patria da Bologna, dopo aver concluso gli studi con padre Mattei, componeva una raccolta di 6 quartetti, gli unici numerati: la consuetudine editoriale del tempo voleva che, nella

1. Il catalogo più aggiornato e attendibile è pubblicato in Gaetano Donizetti, *String Quartets*, a cura di Giuseppe Pascucci, 3 voll., London, Ernst Eulenburg, 2009-2011.

2. Un elenco di consistenza, senza pretesa di precisione ed esaustività – lo stato della conoscenza catalografica è continuamente in moto –, può dare genericamente idea del fenomeno: Giovanni Paisiello (1740-1816), 9 quartetti (l'organico contempla la possibilità dell'impiego del flauto al posto del violino I); Luigi Boccherini (1743-1805), all'incirca un centinaio di quartetti; Giuseppe Cambini (1746-1825), 149 quartetti; Domenico Cimarosa (1749-1801), 6 quartetti (l'organico contempla la possibilità dell'impiego del flauto al posto del violino I); Giuseppe Capuzzi (1755-1818), 18 quartetti; Giovanni Battista Viotti (1755-1824), 15 quartetti; Alessandro Rolla (1757-1841), 8 quartetti; Luigi Cherubini (1760-1842), 7 quartetti; Felice Alessandro Radicati (1775-1820), 9 quartetti; Nicolò Paganini (1782-1840), 4 quartetti (al quartetto per archi il compositore preferiva senz'altro la formazione con la chitarra in luogo del violino II, 15 quartetti); Gioachino Rossini (1792-1868) scrisse 6 sonate a quattro, senza viola ma col contrabbasso; Ferdinando Giorgetti (1796-1867), 7 quartetti; Giovanni Pacini (1796-1867), 6 quartetti; Giuseppe Verdi (1813-1901), 1 quartetto; Antonio Bazzini (1818-1897), 7 quartetti; Giovanni Bottesini (1821-1889), 11 quartetti; Giovanni Sgambati (1841-1914), 1 quartetto; Giuseppe Martucci (1856-1909), 2 quartetti; Giacomo Puccini (1858-1924), per quartetto d'archi il suo catalogo conta 3 titoli, essenzialmente esercizi di studio preparati per il Conservatorio di Milano; Ferruccio Busoni (1866-1924), 6 quartetti; Ottorino Respighi (1879-1936), 7 quartetti.

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

maggior parte dei casi, i quartetti fossero stampati proprio in gruppi di 6 e l'autore, per concludere questo primo ciclo, utilizzò come ultimo movimento del Quartetto n. 6 un esercizio di contrappunto a quattro voci composto il 12 novembre 1817 a Bologna. Sembra di capire che l'interesse di Donizetti per questo genere di composizione fosse dunque complementare al lavoro di studio e perfezionamento svolto tra Bergamo e Bologna. Antonio Capuzzi, maestro di violino, quartettista e a sua volta compositore di quartetti, insegnava nelle Lezioni caritatevoli di Bergamo dove Donizetti aveva studiato e partecipava attivamente alle serate musicali che si tenevano con regolarità fra le mura dei maggiorenti bergamaschi suonando il primo violino.

Secondo gruppo: 1819. Il compositore, rientrato in patria dopo l'esordio veneziano, riprendeva a cimentarsi nella creazione di quartetti. L'occasione per il n. 7 (composizione descrittiva, 'a programma') traeva spunto da un evento luttuoso: la morte del marchese Giuseppe Terzi, nobile intellettuale e filantropo bergamasco. Forse per il soggetto d'ispirazione, forse per maggiore consapevolezza dei propri mezzi espressivi, dal settimo quartetto in poi si avverte una tensione artistica accresciuta rispetto al primo ciclo: una sorta di affrancamento da un certo rigore grammaticale tipico di chi, acquisite le abilità, ha bisogno di 'mostrarle' perché non ancora asseverate da un *curriculum* artistico vero e proprio. Nel 1819, infatti, la situazione professionale del giovane compositore cominciava ad essere differente. Il Quartetto n. 7, oltretutto, è dedicato ad Alessandro Bertoli, signore bergamasco che ospitava sessioni di musica da camera nel salotto di casa sua. Così lo ricordava Donizetti in una famosa lettera del 1842: «Ho sentita la morte del nostro Bertoli con pena infinita. Non scorderò mai che per mezzo suo imparai a conoscere tutti i quartetti d'Haydn, Beethoven, Mozart, Reicha, Mayseder, etc.».[3]

Il gruppo dei quartettisti bergamaschi perde ben presto il *leader*: Capuzzi muore nel marzo 1818 e il Quartetto n. 8 viene dedicato dall'autore al suo sostituto, il giovane Marco Bonesi, allievo di Capuzzi e compagno di studi di Gaetano. Così Bonesi, in tarda età, racconterà le convention quartettistiche:

> Donizetti non mancava mai, e con tale attenzione ascoltava, che lo avrebbe creduto mai sazio di nutrirsi di quelle classiche composizioni per giungere a scoprire il magistero di poter comporre a quel modo. Come infatti dissemi una volta con mia sorpresa: «nella prima sera della vostra riunione porterò un quartetto composto alla Haydn», ed era fatto; ed un'altra: «alla Beethoven, alla Krommer» ecc. ecc.[4]

3. Guido Zavadini, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, n. 415, p. 602.

4. Marco Bonesi, *Cenni biografici su Gaetano Donizetti*, a cura di Guido Zavadini, «Bergomum», xl/3, 1946, pp. 81-89: 85.

Altri quartetti, incompleti, risalirebbero sempre a questo periodo.[5] La trasferta a Venezia nel dicembre 1819, per onorare nuovi contratti teatrali, mise in pausa il Donizetti quartettista.

Il terzo gruppo si colloca fra il 1820 e l'agosto 1821. Donizetti, nuovamente a Bergamo dopo l'avventura delle *Nozze in villa*, compose almeno 8 quartetti (dal n. 9 al n. 16). Dopodiché cominciò a lavorare a ritmi serratissimi per i palcoscenici di Roma e poi di Napoli: la carriera dell'operista era ormai un vento impetuoso e l'attività per la *Hausmusik* bergamasca rimase nel cassetto.

Quarto gruppo. La passione per i quartetti d'archi sopiva, ma mai venne del tutto rinnegata: tant'è che nel 1825 e nel 1836, in corrispondenza di due periodi di chiusura delle sale partenopee,[6] Donizetti scrisse i Quartetti nn. 17 e 18, gli ultimi del suo catalogo.

La storia dei quartetti passa essenzialmente attraverso alcuni eventi abbastanza fortuiti e fattori ambientali particolari. Per due secoli, un po' come un fiume carsico, riemergono di tanto in tanto, al verificarsi di condizioni propizie.

Tutto iniziò per l'eccezionalità del contesto in cui Donizetti ebbe a passare la gioventù: all'inizio dell'Ottocento a Bergamo, grazie al bavarese Giovanni Simone Mayr e a un'accolita di musicisti curiosi e agguerriti (in città c'era comunque già un'ottima tradizione strumentale pregressa), si conosceva, studiava e suonava quanto di più aggiornato e interessante offrisse il panorama europeo da camera.[7] Poi, col trascorrere degli anni, è fatale che la fortuna delle *Lucia* e dei *Don Pasquale* finisse con l'oscurare completamente il Donizetti quartettista. La prima clamorosa 'riscoperta' avvenne a Londra nel 1856, otto anni dopo la morte del compositore. In quel periodo, a casa di Alfredo Piatti, si ritrovava un eccezionale manipolo di virtuosi italiani: Antonio Bazzini, Giovanni Bottesini e Luigi Arditi. Nella capitale inglese vi era una fiorente attività di importanti società concertistiche: i quattro stavano mettendo a punto alcuni programmi di musica da camera quando a Piatti venne improvvisamente in mente d'aver ricevuto in dono qualche mese prima, direttamente dai

5. Per dettagli, cfr. la *Prefazione* della edizione curata da Pascucci.

6. Nel 1825 per lutto a seguito della morte del re; nel 1836 per l'ennesima epidemia di colera.

7. Sull'argomento si rimanda a: Francesco Bellotto, *I quartetti per archi di Donizetti*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», liii, 1992, pp. 87-158; Giovanni Carli Ballola, *Modulazioni stilistiche dei quartetti di Donizetti*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*, ii: *Percorsi e proposte di ricerca, Venezia, 22-24 maggio 1997*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 315-324; Livio Aragona, *Risparmiar la fantasia. I quartetti per archi*, in Paolo Fabbri, *Donizetti ritratto in piedi. Il Museo donizettiano a Bergamo*, Bergamo, Fondazione Bergamo nella storia, 2016, pp. 53-61 e soprattutto alla *Prefazione* dell'edizione Pascucci.

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

parenti del maestro, gli autografi di alcuni quartetti, e di averli dimenticati fra gli scaffali della biblioteca.[8] I documenti furono immediatamente recuperati e suonati:

> et pour ne pas perdre de temps, Piatti se chargea de jouer la partie d'alto sur son violoncelle, tandis que Bottesini jouerait celle de violoncelle sur sa contrebasse. M. Arditi, chef d'orchestre très habile, aux Etats-Unis, depuis dix ans, après avoir été l'un des bons élèves du Conservatoire de Milan, tout récemment débarqué d'Amérique, s'offrit à jouer le second violon, et Bazzini se chargea du premier. A peine les quatre grands artistes avaient-ils exécuté le premier quatuor, que la sympathie, l'enthousiasme pour l'œuvre de leur illustre compatriote, les gagnèrent à tel point, que, sans se donner un instant de repos, ils voulurent aller jusqu'au bout et ne s'arrêter qu'à la dernière note du dernier morceau. En effet, ces cinq quatuors sont d'une beauté magnifique; les adagios en sont sublimes et remplis de ces mélodies dont Donizetti possédait le secret. La science musicale s'y montre partout de pair avec l'inspiration. L'enchaînement des parties décèle une main de maître et amène de ravissants effets. L'harmonie en est toujours pure et élevée, sans cesser d'être claire, même dans les passages fugués, qui abondent surtout dans les deux derniers quatuors.[9]

Così racconta il giornalista della «Gazzetta musicale di Milano»:

> Sere sono aveva luogo in casa del nostro Piatti una riunione artistica che risultò, come già a quest'ora avrete saputo, una vera solennità musicale. Mi spiego. A mezzo la serata Piatti trasse da un baule cinque quartetti per strumenti a corda di Donizetti tuttavia inediti e sconosciutissimi alla republica musicale. [...] Non abbiamo parole per descrivere, come vorremmo, l'impressione prodotta. Sono cinque vere preziosissime gemme musicali in istile classico, da non temere il confronto delle più accreditate opere di codesto genere e della Germania e dell'I-

8. Si tratta di quartetti compresi fra il n. 1 e il n. 6, come deduciamo da dettagli quali la data di composizione 1818 (n. 4), la localizzazione a Bologna (n. 6), il finale fugato sempre del n. 6, i disegni e messaggi autografi sui margini della partitura del n. 3. Resoconto provvido di informazioni è quello di «La fama. Rassegna di lettere, arti, industria e teatri», xv/62, 4 agosto 1856, p. 245: Piatti «si ricordò del manoscritto che possedea, corse a prenderlo, e con generale maraviglia, videro su di esso il titolo di *quartetti* e la data di "Bologna, 1818". [...] non solo la partizione è tutta della penna del maestro, ma egli stesso si diè anco la cura di trascriverne tutte le parti: esse sono per due violini, viola e violoncello. L'immaginoso e bizzarro giovine, nel copiare l'opera della sua mente ed il risultato dei suoi studi, si sbizzarrì tracciando, in margine dei fogli, più qua più là, le caricature di varie persone, fra le altre quella del suo vecchio maestro, ed in un punto, forse visitato da qualche silfide leggiadra, scrisse parole d'amore, come protesta d'affetto eterno e di bollente dichiarazione a persona ivi presente» (anche in «Gazzetta musicale di Milano», xiv/32, 10 agosto 1856, p. 253). I dettagli sono tutti riconducibili ai quartetti del primo gruppo.

9. «Revue et gazette musicale de Paris», xxiii/31, 3 agosto 1856, p. 251.

> talia. Noi meravigliamo assai come esse rimanessero così ignote e dimenticate, e come niuno avesse pensato sinora a farle di pubblica ragione per l'onore e per la gloria italiana. Questi quartetti furono consegnati a Piatti dagli eredi di Donizetti, al suo passaggio per Bergamo l'anno scorso.[10]

A giudicare dalle notizie riportate sulla stampa italiana, i quartetti furono eseguiti pubblicamente, in concerto:

> Venne [*sic*] in questi ultimi giorni eseguiti in un concerto cui prendevano parte Bottesini, Piatti, Bazzini ed Arditi, alcuni quartetti istrumentali di Donizetti, i quali e per lo stupendo lavoro e per la prodigiosa esecuzione furono accolti con la massima festa.[11]

Fin qui la narrazione della *trouvaille* resta negli ambiti della correttezza, assieme a un accenno di valutazione storico-critica onesta (che, immagino, riprendesse le prime impressioni degli esecutori). Ma già da allora vi fu chi lesse l'evento in chiave nazionalista, impostando *ab origine* quello che sarebbe stato l'indirizzo prevalente della critica.

> Un rimbrotto che i musicisti tedeschi si compiacciono di muovere agli italiani, ai quali tentano disputare il primato nell'arte musicale, si è di non possedere essi niuno scrittore in quel genere difficilissimo nel quale è riuscito fenomenale Beethowen [*sic*], e maraviglioso il suo successore Mendelssohn, vo' dire i quartetti. [*nota al testo*: l'accusa non è men falsa quantunque tante volte ripetuta, poiché il più classico fra gli scrittori di quartetti fu l'italiano Boccherini, predecessore di ben lungo tempo dei famosi scrittori alemanni.] Invano l'Italia musicale potea sfoggiare dinanzi agli occhi dei Tedeschi la copia delle sue ricchezze, i mille suoi celebri compositori ch'empiono quasi esclusivamente di lor melodie tutti i teatri del mondo; invano essa poteva citare i suoi classici maestri, le sue produzioni d'ogni genere, i suoi tesori di armonie religiose: «Ma voi non avete quartetti» rispondeva immancabilmente il flemmatico alemanno. Or bene! L'accusa è ora mendace. Avete ancor voi da vantare quartetti maravigliosi, magistrali, e come tali omai giudicati da quattro autorità senza appello – Bottesini, Piatti, Bazzini ed Arditi.[12]

L'argomento, purtroppo, ricomparirà ciclicamente sulla stampa e sulla pubblicistica specializzata, e ci tornerò nella seconda parte dell'articolo. Nel frat-

10. «Gazzetta musicale di Milano», XIV/33, 17 agosto 1856, p. 262.

11. «L'Italia musicale. Giornale di letteratura, belle arti, teatri e varietà», VIII/62, 2 agosto 1856, p. 247.

12. «La fama. Rassegna di lettere, arti, industria e teatri», XV/62 cit., p. 245 (anche in «Gazzetta musicale di Milano», XIV/32 cit., p. 252).

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

tempo, la conoscenza andava allargandosi: si recuperarono altri quartetti, e fino agli anni Trenta del Novecento si conteranno 12 composizioni complete.[13] Il fondamentale lavoro di catalogazione degli anni Trenta intrapreso da Guido Zavadini allargò il *corpus* ai 18 noti, cui s'aggiunsero anche i frammenti nel frattempo riemersi, portando a 22 il numero complessivo. Sempre Zavadini, nel 1948, pubblicava le sua edizione dei quartetti completi, fornendo di fatto la prima base per esecuzioni e incisioni del secolo xx.[14] Fra queste ultime, rivestono particolare importanza l'esecuzione dei quartetti dal n. 1 al n. 6 effettuata dal Quartetto Amati (3 lp Ricordi, 1980), e soprattutto l'incisione da parte di The Revolutionary Drawing Room dei quartetti dal n. 7 al n. 18 (4 cd pubblicati da CPO nel 1995), due imprese editoriali che hanno consentito per la prima volta uno sguardo complessivo su tutta la produzione.

In rispondenza all'interesse crescente del mercato discografico e concertistico, si avvertì anche la necessità di nuove trascrizioni, con criteri e impostazione più scientifici rispetto all'edizione Zavadini: dagli anni Sessanta se ne occuparono prima Bernhard Paüler[15] e poi Angela East.[16] L'ingresso nel secolo xxi ha infine segnato una svolta. Innanzitutto si è pubblicata l'*Ur-text Edition* dei quartetti completi, curata da Giuseppe Pascucci che ha finalmente reso disponibile il *corpus* attraverso un accurato e coerente lavoro editoriale.[17] Da allora le esecuzioni in forma di concerto e le registrazioni si sono moltiplicate. Anche la qualità è mediamente molto cresciuta: il bell'apparato introduttivo e la ricchezza di dettagli dell'edizione Pascucci hanno valorizzato le caratteristiche peculiari dei quartetti. Per la cronaca, è attualmente in corso la prima registrazione completa da parte del Quartetto Mitja, che ha già pubblicato per Urania, nel 2021 e nel 2022, due cofanetti di qualità pregevolissima: s'attende con impazienza la conclusione dell'impresa in questo anno solare con l'uscita del terzo ed ultimo.[18]

Una recentissima incisione dei Quartetti nn. 15, 17 e 18 porge l'occasione di parlare un po' più diffusamente di come siano mutati l'atteggiamento degli

13. Cfr. ad esempio: *Donizetti*, in *Nouvelle biographie générale*, xiv, Paris, Didot, 1855, *ad vocem*, p. 566.

14. Gaetano Donizetti, *Diciotto quartetti*, a cura di Guido Zavadini, Buenos Aires, Francisco Prati, 1948.

15. Gaetano Donizetti, *18 Quartetti per archi*, a cura di Bernhard Päuler, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1967 (Quartetti nn. 1-9); Id., *Quartets for Two Violins, Viola and Violoncello*, a cura di Bernhard Päuler, Winterthur, Amadeus, 2011 (Quartetti nn. 10-18).

16. Violoncellista di The Revolutionary Drawing Room; trascrisse i Quartetti nn. 7, 13, 18 per Andover Down, Caddy Publications, 1999.

17. Cfr. nota 1.

18. Il primo contiene i nn. 4, 5, 8, 13, 14 e 15. Il secondo i nn. 6, 7, 9, 10, 11 e 12. Il terzo pubblicherà invece i nn. 1, 2, 3, 16, 17 e 18.

esecutori e il pensiero critico-estetico. A metà Ottocento in Europa nascevano le prime forme di sovranismo culturale: l'articolo sopra citato lo dichiarava in maniera esplicita «Un rimbrotto che i musicisti tedeschi si compiacciono di muovere agli italiani, ai quali tentano disputare il primato nell'arte musicale, si è di non possedere essi niuno scrittore [...]. Or bene! L'accusa è ora mendace». Era il 1856 e l'Europa si stava artificiosamente polarizzando in blocchi, spartendosi mercati fino a poco prima comunicanti: al mondo germanofono, con le sue sale specializzate, il dominio nella musica strumentale; all'Italia, con i suoi teatri, il dominio nel canto e nell'opera. Con l'unificazione della Germania e dell'Italia la polarizzazione si esasperò, e tutto quel che sfuggì a semplificazioni da tifoseria venne dimenticato o, comunque, considerato indegno di conoscenza e di circolazione. Perciò si può ben dire che il riemergere periodico, carsico, dei quartetti di Donizetti fosse sempre accompagnato dall'immancabile raffronto con la *klassische Welt*.

In pratica: fin da allora e per buona parte del Novecento s'intese questa produzione come 'risposta' nazionale alla musica austro-tedesca. In positivo e anche in negativo: «O si mantengono in una ricerca obiettiva del puro gioco strumentale, o si arricchiscono di abbandoni espressivi, o si illuminano di immagini popolaresche e paesistiche», scriveva Guglielmo Barbaln, oppure «chi credesse di ritrovare nei quartetti sviluppi alla maniera di Haydn e Beethoven resterebbe deluso» affermava il grande biografo William Ashbrook.[19] Quando, per compilare la mia tesi di laurea, una quarantina d'anni fa affrontavo l'argomento, di fatto mi affannavo a dimostrare che le competenze 'culturali' di Donizetti potessero davvero comprendere esecuzione e conoscenza diretta dei quartetti classici, e che dunque le affermazioni dello stesso compositore, della sua cerchia e della critica non erano avventate *boutades*, ma corrispondevano a un tentativo serio e documentabile di declinare la grande letteratura strumentale tedesca in un *milieu* che ne era estraneo. Vero, ma molto incompleto. Una visione provinciale. Sono meccanismi di semplificazione che conosciamo bene, comodi da usare ancor oggi: quante volte abbiamo letto/detto/scritto che uno dei segreti della maestrìa di Rossini strumentatore risiedeva nell'essere «il todeschino», cultore sapiente di quelle letterature straniere che lo aiutarono appunto a diventare il genio che fu? Affermazione che non si nega in assoluto, ma che oggi reclamerebbe un passo di giudizio ulteriore. Oggettivamente, sostenere negli anni della *renaissance* che il *negligible* Donizetti avesse quarti di nobiltà risalenti al colto e rarefatto mondo dell'aristocratica tradizione viennese ha genericamente aiutato a restituire al compositore quel

19. Guglielmo Barblan - Guido Zanolini, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 436; William Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Torino, EdT, 1986, p. 192.

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

rango che la storia per qualche tempo sembrava voler negare. Ma, in realtà, le ascendenze artistiche di Donizetti erano ben più ricche. Nei palazzi di Bergamo, a casa Bertoli, si venerava certamente la trinità Haydn Mozart Beethoven; tuttavia, accanto a quella, era costante l'attenzione verso altre espressioni: in particolare quella antichissima del *sonar a quattro* all'italiana e quella ben più recente e spettacolare del *quatuor brillant* francese.[20] Lo testimoniano inequivocabilmente le biblioteche bergamasche dell'epoca.[21]

Per ragionare in concreto, una delle cose più interessanti della produzione quartettistica donizettiana è che, a dispetto di quanto dichiarato da Bonesi, scrivere «alla Beethoven» o «alla Krommer» non significava semplicemente impadronirsi delle caratteristiche formali ed estetiche di un genere ben codificato per produrne ulteriori esempi, quanto piuttosto trovare una personalissima commistione fra diverse suggestioni. Un atteggiamento 'sincretista', se vogliamo. Atteggiamento che, possiamo dirlo oggi con maggior cognizione di causa, caratterizza la gran parte di *tutto* il suo sterminato catalogo. Del resto, occorre pensare prima di tutto alla destinazione sociale di questa produzione: non esisteva committenza, tantomeno commerciale (come capitava, invece, per le società di concerti degli abbonati di Parigi, Vienna o Londra). I quartetti di Donizetti non ebbero mai un pubblico pagante. Erano piuttosto indirizzati a una *élite* di maggiorenti, intellettuali e musicisti voraci che non inseguiva mode o tendenze particolari di mercato, non richiedeva l'adesione a stili o scuole nazionali, ma suonava, ricercava, studiava, confrontava e si divertiva con tutto quel che poteva cascare sul leggìo.

A questo problema di recezione, il Novecento ne ha aggiunto un altro relativo alla diffusione. La circolazione discografica di mirabili incisioni di celeberrimi quartetti austro-tedeschi ha finito col costituire un paradigma, stabilizzando perciò un'idea di suono e *performance* che critica e pubblico cominciarono a richiedere a qualsiasi esecutore alle prese con qualsiasi repertorio. Si semplifica, ovviamente, ma è un fatto che, fatalmente, i quartetti di Donizetti suonati o incisi «alla Haydn» non potessero che risuonare come ombre delle composizioni più note sia di Donizetti sia di Haydn. Tuttavia, fin dagli anni Novanta del Novecento si era appurato come esecuzioni storicamente informate e uso di strumenti d'epoca potessero produrre risultati radicalmente differenti: la strada imboccata da The Revolutionary Drawing Room ne è fla-

20. Nei repertori e nelle biblioteche del tempo troviamo quartetti di autori come Louis Spohr, Antonín Reicha, Joseph Mayseder, Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer. Per una definizione della storia e delle caratteristiche del genere si rimanda a Jenny Jungeun Jung, *The Quatuor Brillant in Paris in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Century: Works by Virtuoso Violinists (R. Kreutzer, P. Rode, and L. Spohr)*, diss., Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.

21. Cfr. Bellotto, *I quartetti per archi di Donizetti* cit., pp. 110-111.

grante dimostrazione e costituisce un precedente imprescindibile. Quando si spostano queste composizioni dallo scenario consolidato, si illuminano nuovi dettagli, si scoprono profondità prospettiche inattese, si respirano climi imprevisti. Erano gli stessi anni delle rivelazioni dei London Classical Players e delle scorribande di Sir Roger Norrington nel repertorio ottocentesco.

Il Quartetto Delfico rappresenta l'ultima generazione di questa tendenza. È formato da quattro artisti di levatura internazionale e dalla carriera prevalentemente barocca: Mauro Massa e Andrea Vassalle ai violini, Gerardo Vitale alla viola, Federico Toffano al violoncello. Da qualche anno la formazione si dedica alla letteratura del primo Ottocento italiano e francese col metodo, la curiosità e la sperimentalità che normalmente si riservano alla musica più antica. L'obiettivo è quello di far parlare i testi per quello che possono dirci, tentando di scrostarli dalle cosiddette *tradizioni*. È, mi pare, la strada tracciata, anche in campo operistico, dai loro maestri ideali: voglio qui citare almeno Ottavio Dantone, Stefano Montanari, Alessandro De Marchi ed Elisa Citterio. Anticipo la conclusione: grazie a questa impostazione, terminato l'ascolto del bel CD Brilliant Classics 96921, si ha finalmente l'impressione di non avere ascoltato quartetti scritti *à la* Beethoven, *à la* Boccherini o *à la* Spohr, ma di avere a che fare con *altro*. Quand'anche le diverse fonti di suggestione evocate da Donizetti emergano *nel* decorso musicale, nell'interpretazione mai diventano *il* decorso musicale. Prendiamo per esempio l'incisione del Quartetto n. 15, del 1821, il più antico di questa selezione. Il primo movimento dei quartetti in Donizetti ha sempre forma di Allegro di sonata classica ed è bitematico. Il secondo tema del n. 15 però non è in opposizione beethoveniana col primo: utilizza il medesimo materiale melodico e ritmico. Gli interpreti in questo caso enfatizzano la scrittura a blocchi contrapposti della strumentazione per differenziare, con colori estremi, le due zone architettonicamente riservate ai due temi. Oltretutto, come sempre, Donizetti non scrive dei veri e propri sviluppi, ma procede a variare, trasporre, giocare con lo stesso materiale, realizzando perciò conversazioni fra immagini e sensazioni piuttosto che edifici geometrici e complessi come quelli dei maestri tedeschi. È da dire che il Quartetto Delfico fa tesoro della duttilità delle corde di budello, che aiutano a esaltare i contrasti timbrici e dinamici; contrasti che del resto sembrano essere espediente ricorrente in questo Quartetto n. 15. L'Allegro è infatti preceduto da un preludio Andante in apertura. È una breve scena sonora, un fondale caratteristico che viene prima issato e poi calato nuovamente: tutto il secondo movimento, Andante sempre legato, si basa sul materiale esposto nel preludio al primo. Questo Andante è concepito come la gran parte degli altri secondi movimenti: uno stile abbastanza meditativo, rarefatto da una scrittura per imitazioni che si ricollega alla severità della scuola contrappuntistica bolognese di Mattei. Il Quartetto Delfico, con piccole attese che evidenziano

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

la testa del tema, con minuziose dinamiche, con studiato fraseggio, con l'attenzione a cristallizzare il clima immobile del movimento, rende intellegibile e patetico un disegno compositivo difficile da restituire proprio a causa della scrittura scabra.

Il terzo movimento, Minuetto, rivela cosa s'intenda per essenza 'multiculturale' di questi quartetti. La prima sezione, a dispetto dell'intitolazione d'autore, ha poco da spartire coi minuetti tradizionali: le brevi cellule tematiche reiterate (un tema strumentale caratterizzato da semiminime ribattute alternate a semiminime che si muovono per gradi congiunti) e l'andamento Presto già appartengono in maniera evidente alla recente tipologia dello scherzo (esempio 1).[22] Il Trio fa invece parte di un orizzonte differente, con un tema cantabile e un andamento da divertimento danzante. Il contrasto fra le sezioni viene dunque realizzato da Donizetti accostando due tipologie estetiche opposte che il Quartetto Delfico asseconda, cercando anche in questo caso gli estremi espressivi, senza inseguire una più 'educata' via di mezzo che avrebbe sbiadito la colorita idea alla base della composizione. Del resto, il procedimento per estremi era decisamente nelle corde del compositore: si ascoltino anche i minuetti dei Quartetti nn. 17 e 18, con identica impostazione. Quello del n. 18, da questo punto di vista, è più clamoroso: l'*incipit* da scherzo tedesco è seguito da un Trio nel quale l'arco di Mauro Massa può 'cantare' un tema che ci ricorda cosa sia la cantabilità italiana.[23] Qui il tempo del Quartetto Delfico non è rigido: si muove col muoversi della frase melodica. Gli allargando e gli stringendo, i respiri e gli accenti vengono aggiunti laddove governati dai *piano* e dai *forte*, dai *crescendo*, dai segni di articolazione strategicamente disposti dal compositore. Non credo di sbagliare se immagino che questa predisposizione a non andare *a tempo* ma *nel tempo* appartenga appunto a una generazione di strumentisti che ha suonato tanta musica vocale italiana del Sei-Settecento ed ha assorbito (anche dalla buca) la lezione di grandi direttori/concertatori di voci. Chi ha potuto lavorare, ad esempio, con direttori belcantisti come Bruno Campanella o Sebastiano Rolli sa bene cosa significhi un *tactus* d'esecuzione che si muove, assecondando l'architettura generale del 'numero' e la *direzione* impressa alle frasi dal compositore.

Non scrivo, per brevità, del Quartetto n. 17 (su cui ci sarebbe ancora da raccontare), solo perché il CD si conclude con l'ultimo, bellissimo, movimen-

22. Gli esempi sono tratti dall'edizione curata da Pascucci cit. nella nota 1.

23. Naturalmente quando parlo di cantabilità italiana non alludo assolutamente alla trasposizione di arie o pezzi d'opera. Se in una cosa la storia critica è sempre stata concorde è che il tipo di scrittura dei quartetti è rigorosamente strumentale, ed è un fatto, come visto, riconosciuto fin dalla loro prima riscoperta: «Le style, tout séduisant qu'il est, ne sort pas des conditions de la vraie musique de chambre et ne trahit jamais l'auteur de tant d'opéras devenus populaires» («Revue et gazette musicale de Paris», XXIII/31 cit., p. 251).

Esempio 1
Quartetto n. 15, III, Minuetto-Presto, bb. 1-9.

Esempio 2
Quartetto n. 18, IV, Allegro giusto, bb. 1-5.

to del Quartetto n. 18, che può idealmente essere considerato una specie di *abrégé* degli argomenti toccati in quest'articolo. L'attacco del quarto movimento è quasi 'filosofico', intellettualistico: violoncello, viola e violino costruiscono per accumulo un accordo dissonante, una settima di terza specie (molto efficace qui il timbro del Quartetto Delfico, ricercatamente legnoso e percussivo). I tre strumenti ribattono ritmicamente la medesima nota (esempio 2), realizzando un pedale armonico dal quale sorge genialmente, dal violino I, un tema caratteristico, nella tonica mi maggiore (poi continuamente modulante). È un'idea quasi beethoveniana: connotare il tema come si trattasse di un personaggio che al suo apparire viene annunciato 'drammaticamente' con un gesto musicale spiccato, molto riconoscibile. Lo stile del tema è totalmente *brillant*, alla francese, col violino I che svetta: i colpi d'arco (in tutto il movimento, s'intende) sono degni di un concerto solistico. Tuttavia, Donizetti non risolve banalmente col prevedibile schema del canto (violino I)

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Esempio 3
Quartetto n. 18, iv, Allegro giusto, bb. 44-46.

contrapposto all'accompagnamento (gli altri tre archi): la conversazione fra strumentisti diviene ben presto tessuto contrappuntistico, che distribuisce e muove magistralmente il materiale musicale. Quando il secondo tema finalmente si presenta (da b. 44, esempio 3) l'ascoltatore si trova quasi immerso in una sinfonia d'opera italiana: non è un caso se parte di questo quartetto (del 1836) diventerà l'*ouverture* di *Linda di Chamounix*. L'ascendenza rossiniana del tema (sto ovviamente pensando a quello dell'Allegro della sinfonia della *Gazza ladra*) è trattata in maniera originalissima, e le diverse anime della composizione (quella più ideologica e strutturale, 'tedesca'; quella virtuosistica e brillante, 'francese'; quella 'italiana', contrappuntistica e teatrale) da questo momento entrano l'una nell'altra, concorrendo a un serratissimo groviglio in cui i quartettisti del Delfico si immergono, navigando con grande autorevolezza.

Abstract
The author takes the opportunity of the recent issue of the CD Brilliant Classics 96921 to reflect on the genesis and transmission of Gaetano Donizetti's production of quartets. The composer was also a very prolific chamber musician, and in particular the number and refinement of the 22 quartets reveal that this was not an ephemeral interest. The performance history of this corpus is long and quite demanding: from the beginning (the contribution reconstructs their first "rediscovery" in London by the quartet Bazzini, Arditi, Piatti and Bottesini) the musicographers sought to relate the interest and inspiration of these compositions to the Austro-Germanic classical tradition. More recent performances, such as the recording by the Quartetto Delfico reviewed here, illuminate the scores of Quartets nos. 15, 17 and 18 with more composite and multicultural views, bringing out their different souls: the virtuoso and brilliant, "French", the "Italian", contrapuntal and theatrical, and of course the more ideological and structural, "Austro-Germanic".

© 2023, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved