

FRANCESCO BISSOLI

INTORNO ALLA FORTUNATA PRODUZIONE SALOTTIERA DI GIACOMO GOTIFREDO FERRARI

ABSTRACT - Reprocessing of a paper presented at the International Congress 'Intorno a *Li due svizzeri*. Giacomo Gotifredo Ferrari e le scene europee' (Trento, 21-22 aprile 2009), this study, about the Roveretan's chamber-music, regards the reasons of its wide editorial circulation, also by means of verifications on the scores, as in case of the *Cantata* on three Petrarca's sonnets.

KEY WORDS - Ferrari, *Hausmusik*, Petrarca.

RIASSUNTO - Rielaborazione e aggiornamento di un intervento presentato al Convegno internazionale di studi 'Intorno a *Li due svizzeri*. Giacomo Gotifredo Ferrari e le scene europee' (Trento, 21-22 aprile 2009), il presente studio, dedicato alla produzione salottiera del musicista roveretano, prende in esame i motivi della sua vasta diffusione editoriale, anche attraverso opportuni riscontri sulle partiture, come nel caso della *Cantata* su tre sonetti di Petrarca.

PAROLE CHIAVE - Ferrari, *Hausmusik*, Petrarca.

Nella storia della cultura musicale trentina Giacomo Gotifredo Ferrari occupa un posto di assoluto rilievo per il carattere internazionale della sua vicenda artistica. L'ampia diffusione editoriale delle sue musiche salottiere ne offre la prova più tangibile. In attesa del catalogo tematico, ora in fase di stesura ⁽¹⁾, dopo una ricognizione panoramica preliminare, mediante gli ordinari strumenti di ricerca delle fonti musicali,

(1) A cura di Diego Cescotti, Pietro Prosser e Angela Romagnoli (cfr. A. ROMAGNOLI, *Pescatrici, eroine, svizzere e dame di spirito. Giacomo Gotifredo Ferrari uomo di teatro*, Trento, Comune di Trento, 2004, p. 14). Un primo censimento è stato tuttavia proposto da A. CARLINI & C. LUNELLI, *Catalogo delle opere di Giacomo Gotifredo Ferrari (1763-1842)*, in *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca comunale, 1992, pp. 142-148.

desta impressione l'elevato numero di prestigiose case editrici europee presso le quali risulta pubblicata la copiosa produzione strumentale e vocale da salotto del musicista roveretano. Per fornire solo una prima, provvisoria stima, si contano una quarantina di diversi stampatori – con alcuni nomi di primo piano – distribuiti su undici importanti città europee, in una proporzione numerica che, com'è prevedibile, appare correlata ai tempi di permanenza del compositore: non a caso la capitale francese figura con nove e quella inglese, dove si trattenne più a lungo e finì i suoi giorni, con la metà del totale degli editori rilevati.

CITTÀ	EDITORE
Amsterdam	Markordt
Bruxelles	Godefroy
Edinburg	Ferrari
Leipzig	Breitkopf und Härtel Hoffmeister und Kuhnel
London	Birchall Chappel Clementi Corri Dussek D'Almaine Falkner Fores Goulding Kelly Lavenu Levis Houston and Hyde Lonsdale and Mills Longmann and Broderip Monzani and Cimador Preston Skillern Smart Turnbull Walker
Mainz	Zulehner
Milano	Ricordi
Napoli	Marescalchi
Offenbach	André
Paris	Bailleux Bonjour Boyer Erard Jouve

	Imbault Naderman Pleyel Sieber
Wien	Artaria Cappi Mollo

A un primo sguardo del materiale accessibile si notano pure diverse edizioni di una medesima composizione, a volte con marcate differenze. Se consideriamo che poche pubblicazioni recano il numero d'opera, mentre sono molte quelle che presentano incongruenze nella numerazione, si può ipotizzare che la richiesta delle musiche del roveretano fosse tale da comportare anche una circolazione estranea al suo controllo. Per la maggior parte della produzione pare arduo fissare la data di pubblicazione, poiché, probabilmente a causa dei suoi frequenti spostamenti e della sua intensa attività musicale, Ferrari non si curò di fornire indizi di catalogazione. In svariati casi, forse per trarre maggior profitto dalle vendite, il musicista decise di stampare in proprio quanto andava componendo.

Al di là del temperamento musicale e delle indiscutibili doti umane, che dovettero agevolare Giacomo nelle pubbliche relazioni, è chiaro che un simile successo editoriale non può *in primis* non ricollegarsi alla protezione degli influenti personaggi nella cui orbita si trovò a operare ⁽²⁾ e rispetto ai quali si adagiava comodamente nella condizione di servitore musicale. A proposito del proficuo e duraturo sodalizio con il cavalier Campan, conosciuto a Napoli in casa Coltellini, nei primi mesi del 1787 ⁽³⁾,

⁽²⁾ Di ciò il musicista era perfettamente consapevole. In un passo della sua spassosa autobiografia riferisce: «fui pure presentato alle figlie di Mr. Lagrené, pittore celebre, e direttore della Real Accademia di Francia a Roma. Erano elle fanatiche per la musica, sebben non avessero alcuna disposizione per essa. [...] Monsieur Lagrené era un buon vecchietto, e vedendo ch'io dava piacere alla sua società colle mie sonatine, e con delle canzonette, che aveva composto dopo il mio arrivo in Roma, mi prese in amicizia, e quando io non era impegnato col mio principino o col cavaliere, mi voleva sempre a pranzo a casa sua. Feci in tal guisa delle conoscenze, che mi furon di grand' utilità in appresso». G. G. FERRARI, *Aneddoti piacevoli e interessanti. Le avventure di un musicista italiano tra Rivoluzione Francese e Restaurazione. 1763-1830*, a cura di M. TATTI, Bergamo, Lubrina, 1998, p. 199.

⁽³⁾ «Ebbi pure il piacere di far conoscenza in casa Coltellini col cavalier Campan, maggiordomo della regina di Francia, e marito della rinomata Campan, prima cameriera della sfortunata Maria Antonietta [...]. Era quel cavaliere un uomo amabile; pazzo per le belle arti, ma più pazzo ancora pel bel sesso; sapea bene la musica, e suonava passabilmente il violino. Composi alcune sonatine per pianoforte con violino obbligato,

ricorda che il gentiluomo lo invitò a Parigi e lo introdusse nella migliore società francese, tuttavia, benché suonasse

passabilmente [...] si credeva il violino più perfetto in Europa e prima di lasciar Roma, mi fece promettere che non avrei mai accompagnato a Parigi le mie sonate con chicchessia, fuori di lui solo; ciò mi dispiacque all'eccesso, pure fui obbligato di sottomettermi ⁽⁴⁾.

La produzione salottiera di Ferrari è indicativa del suo «classicismo internazionale» ⁽⁵⁾, a metà strada fra tradizione italiana del 'belcanto', gusto dell'*Hausmusik* di derivazione tedesca e stile parigino: musica cameristica piacevole e spontanea, adatta alle comunicazioni sociali e privilegiato sfondo sonoro della 'civiltà della conversazione' rievocata da Benedetta Craveri nell'omonimo, fortunatissimo volume. Com'è noto, composizioni di questo genere erano spesso destinate all'esibizione estemporanea di cultori dell'arte musicale, non professionisti, ed erano funzionali all'intrattenimento, sulla fattispecie, predominante nella produzione del nostro, delle sonate schobertiane – che prevedono ancora il violino, ma talvolta *ad libitum* e in ogni caso in posizione subordinata – o di melodie per flauto, violino, viola e violoncello, alla Davaux o alla Saint-Georges. Giacomo iniziò a scriverne in giovane età, ancora carente di nozioni tecniche, «con grand'esito per que' buoni roveretani e sardi» ⁽⁶⁾, su incoraggiamento della Casalis, prima donna nel dramma giocoso *Giannina e Bernardone* di Cimarosa, in occasione dell'inaugurazione del Teatro Nuovo (o Sociale, 1784) di Rovereto. Quel tipo di repertorio strumentale e vocale era destinato a cerchie elitarie di aristocratici come pure all'anonimo pubblico di acquirenti di pubblicazioni musicali, sempre più numeroso e perciò in grado di influire sulla produ-

le quali sebbene né buone né cattive, pur facean dell'effetto dovunque le facevam sentire». *Ivi*, p. 185.

⁽⁴⁾ «Ai tre di maggio, Monsieur Campan ci portò tutti a Roma, e là restai con esso sino ai dodici, uscendo quasi tutt'i giorni per far sentir la mia musica di qua e di là; ebbi ancor miglior successo che l'anno prima, ma ciò non m'insuperbiva punto, perché sapeva di non essere un gran sonatore, e in quanto al comporre era già invaghito delle sonate e dei quartetti d'Hayden e di Mozart, in cui vedeva la mia distanza e la loro superiorità; anzi temeva il dover produrmi a Firenze, a Venezia, e a Milano, dove la musica strumentale era un poco più coltivata che a Roma ed a Napoli. Né avrei mai creduto che il mio cavaliere pensasse di espormi, e d'esporsi a Parigi, ma egli non temeva nulla...» (*ivi*, p. 226). Tuttavia, una volta rientrato a Parigi (1787), «paradiso terrestre delle arti e degli artisti» (*ivi*, p. 247), il cavaliere «si persuase fortunatamente, e da quel momento risolse di non farsi più sentire che in casa propria, o de' suoi parenti» (*ivi*, p. 248).

⁽⁵⁾ S. MARTINOTTI, *Giacomo Gotifredo Ferrari*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti – Le biografie*, II, Torino, UTET, 1985, p. 740.

⁽⁶⁾ *Ivi*, p. 125.

zione, orientandola alla gradevolezza (non a caso Ferrari considera «insipide» le serie sonate di Tartini che Untersteiner, «legale e scolare ultimo [...] di quel gran teorico e sonatore» e primo violino della cattedrale di San Marco a Rovereto amava suonare, «seccandoci – riferisce – alla morte» (7)) e, soprattutto alla semplicità del dettato e alla facilità esecutiva. Non a caso il musicista si rammarica del fatto che i *Sei canoni a tre voci* dedicati a Giorgio IV (come del resto gli *Aneddoti*), pochi mesi dopo la sua incoronazione (1820), pur essendo «senza paragone la migliore di tutte» le «varie operette, che – sostiene – scrissi in quel genere col più gran successo», non sia «divenuta popolare», a causa dell'accompagnamento pianistico «piuttosto per un sonator capace, che per un accompagnator comune». Infatti, benché non vi siano passaggi particolarmente impegnativi, nel *Canone II* sono ad esempio richieste delle estensioni un po' scomode a partire da b. 8 e s'incontrano scale di ottave e poi di terze da b. 17, che assieme ad altre lievi difficoltà tecniche bastarono appunto a rendere la raccolta meno appetibile di altre e di conseguenza a limitarne la circolazione.

La scrittura di tali lavori è normalmente a due o a tre parti, con il canto nettamente differenziato dall'accompagnamento. Le simmetrie e la regolarità strofica sono ricercate con la massima cura, in modo da sottolineare lo stretto legame con la danza (8).

Come lo stesso Giacomo riferisce nella sua acuta autobiografia (9), lucido nel prendere presto consapevolezza di limiti che sarebbero via via emersi nel confronto con colleghi ben più dotati sia nel campo della composizione teatrale sia in quello dell'esecuzione strumentale, l'asse principale intorno al quale si giocarono le sorti della sua carriera sembrerebbe essere proprio quello della *Hausmusik*. Nel corso della narrazione, il musicista dà costante notizia di esecuzioni dei suoi lavori salottieri da parte di professionisti e dilettanti, sempre all'insegna dei più ampi apprezzamenti.

Le prime esibizioni del nostro brillante intrattenitore musicale, come lui stesso ci racconta, risalgono all'epoca in cui era ancora un ragazzo.

(7) *Ivi*, p. 113.

(8) Cfr. G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991, pp. 8-14.

(9) Pure il volume è un prodotto d'intrattenimento, così come le musiche che Ferrari componeva per il suo pubblico. Nella sua puntuale presentazione degli *Aneddoti*, Mariasilvia Tatti afferma che Ferrari «compie una sorta di Viaggio musicale di Burney in tono minore, in cui l'intento storiografico e musicologico si disperde tra i frammenti di una narrazione che privilegia il particolare curioso, la nota di colore, il quadretto alla maniera di Longhi, piuttosto che il contributo documentario, nonostante la passione con cui Ferrari difende la sua posizione di rappresentate della musica settecentesca». M. TATTI, *Introduzione*, in G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 24.

Rientrato a Rovereto, dopo il soggiorno di studio presso il convento di Marienberg ⁽¹⁰⁾ in Val Venosta, dove padre Mariano Stecher, maestro di scuola, «nelle ore di mezze vacanze» gli aveva dato qualche lezione di cembalo e gli aveva permesso di esercitarsi sul suo strumento («... quante volte mi diletta nel sentirvi eseguire le sonate di Schobert, di Metzger ecc. e le fughe di Händel, dei Bach, ecc.» ⁽¹¹⁾), Giacomo venne introdotto all'Accademia dei Dilettanti e invitato dal nobile Giuseppe Maria Fedrigotti in villeggiatura, dove ebbe modo di esibire la sua innata versatilità e la perizia strumentale acquisita in poco tempo ⁽¹²⁾.

Dopo aver suonato nei salotti dell'aristocrazia napoletana e romana, la sua produzione cameristica, già ragguardevole, fu resa via via più matura dai successivi incontri parigini con Viotti, Cherubini, Pleyel ⁽¹³⁾. Infine, grazie a uno stratagemma della moglie di Campan, *première femme de chambre* di Maria Antonietta, in un incontro che avrebbe dovuto sembrare casuale, ebbe l'occasione di esibirsi di fronte alla regina, la quale gli fece suonare *Re Teodoro* di Paisiello per apprezzarne l'abilità nell'accompagnamento ⁽¹⁴⁾. Ottenuta la protezione del marchese Circello, ambasciatore del regno di Napoli, grazie a una lettera di raccomandazione di Paisiello, e saputo che aveva fatto musica con Sua Maestà, «le scolare di canto e d'accompagnamento» – riferisce – iniziarono a richiederlo «da ogni parte» ⁽¹⁵⁾ (si trattava naturalmente della crema della società parigina dell'epoca). Solo però a partire dal novembre del 1787, quando lasciò casa Campan e andò a vivere col violinista Mestrino, poté dedicarsi a pieno regime alla composizione di musica da camera, oltreché continuare a impartire lezioni. Preso atto dei rapidi progressi della tecnica pianistica e dell'elevato numero di abili esecutori con cui avrebbe faticato a rivaleggiare, Ferrari decise di applicarsi preferibilmente alla musica

⁽¹⁰⁾ A Marienberg completò la sua formazione 'bifronte', peraltro tipica dei musicisti roveretani, a metà fra la componente italiana – studio del canto e del clavicembalo a Verona – e quella tedesca di padre Stecher, formatosi al severo contrappuntismo di Fux. Cfr. E. GROSSATO, *La vita musicale nella Rovereto del Settecento*, in *L'affermazione di una società civile e colta nella Rovereto del Settecento*, Atti del seminario di studio, Rovereto 9 ottobre, 3-4 dicembre 1998, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2000, p. 256.

⁽¹¹⁾ G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 88.

⁽¹²⁾ «... non sapendo alcuno che avessi io fatto a Mariaberg, restaron tutti attoniti ch'io sapessi sonare non male un quartetto e concerto di flauto, far un secondo violino, o una viola in quartetto a vista. Fama volat. Fui subito invitato a Saco, e a Foianeghe, villeggiatura del nobil Giuseppe Maria Fedrigotti...». *Ivi*, p. 112.

⁽¹³⁾ Cfr. E. GROSSATO, *La vita musicale nella Rovereto del Settecento*, cit., p. 256.

⁽¹⁴⁾ G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 251.

⁽¹⁵⁾ *Ivi*, p. 258.

vocale che costituiva una strada più semplice e meno competitiva ⁽¹⁶⁾. Peraltro sarebbe stato per lui impensabile «compor certe stravaganze [...]» o «tentare le difficoltà sorprendenti sì, ma non toccanti che s'eseguiscano sovente sopra ogni stromento» ⁽¹⁷⁾. La circolazione dei suoi lavori, dai notturni italiani ai duetti ai canoni, gli permise di farsi conoscere abbastanza da trovare un posto nel nuovo teatro di Monsieur ⁽¹⁸⁾. Fra le varie composizioni, in un passo dell'autobiografia, il musicista segnala in particolare «tre libretti ognuno di sei *romances* francesi, alcune delle quali fecero veramente fanatismo» e, a proposito di *La naissance de l'amour* e di *L'amour et les graces*, con una puntualizzazione assai significativa, riporta che

piacquero all'eccesso, tanto per l'eleganza e delicatezza delle parole, quanto per la semplicità della musica, e ancor più per la cura che mi diedi nel cambiar l'accompagnamento ad ogni strofa, onde esprimere in tal modo il sentimento delle parole. Ciò produsse una novità, e levò la monotonia d'una cantilena narrativa ⁽¹⁹⁾.

Agli antipodi si collocano pezzi come le variazioni di bravura su *Nel cor più non mi sento* di Paisiello e su *Ob dolce consento* di Mozart, che confezionò per Angelica Catalani «nei primi anni del suo regno drammatico a Londra» ⁽²⁰⁾. In merito il musicista ricorda:

⁽¹⁶⁾ «Vedendo che la scuola di Clementi si propagava già per tutta l'Europa, e che i giovinetti pianisti spuntavan da ogni parte, e mi facevan vergogna, non istudiai più quell'istrumento che per diporto ed interesse. M'applicai seriamente alla musica vocale. Composi dieci notturni italiani, poi dodici ancora ch'ebbero un felice esito; indi tre libretti ognuno di sei *romances* francesi, alcune delle quali fecero veramente fanatismo» (*ivi*, p. 261). Nel 1790, però, «informato che né a Brusseles né a Spa non v'era un pianista di nota, composi due sonate non cattive, ch'ebbero grand'effetto; poi due concerti, uno deboletto anzi che no, l'altro passabile, ma che pure fur bene accolti e protetti particolarmente dall'indulgenza di Lord Malden, ora il conte d'Essex, e dal principe Luigi di Prussia» (*ivi*, pp. 273-274).

⁽¹⁷⁾ *Ivi*, p. 408.

⁽¹⁸⁾ Cfr. O. VISENTINI, *Giacomo Gotifredo Ferrari a Parigi tra Ancien Régime, rivoluzione e impero*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», CCLVI (2006), ser. VIII, vol. VI, A, p. 427. Angela Romagnoli puntualizza che «l'attività compositiva di Ferrari per il Theatre de Monsieur aveva comportato anche la scrittura di brani sciolti per i singoli cantanti [...]. In una città come Parigi, dove la penetrazione dell'opera italiana (soprattutto seria) era tutt'altro che un affare pacifico, l'esibizione dei cantanti nel circuito dei concerti era un veicolo importante di formazione del gusto e del pubblico per il teatro, oltre ad essere un'operazione pubblicitaria degna di rilievo ...» (A. ROMAGNOLI, *Pescatrici*, cit., p. 60).

⁽¹⁹⁾ G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 264.

⁽²⁰⁾ Come dimostra la fortuna editoriale delle sue arie, nel 1808 il roveretano condivide a Londra il successo travolgente della Catalani. Cfr. A. ROMAGNOLI, *Pescatrici*, cit., p. 81.

quel piccolo lavoro mi costò gran pazienza, avendo io sempre detestato le variazioni di bravura sopra una melodia semplice ed una strofa sola, perché tradiscono il sentimento delle parole ed il buon senso; e [...] passan così rapidamente che non lasciano alcuna impressione o rimembranza nell'anima, né consolazione nel cuore (21).

Nonostante lo scoppio della rivoluzione fosse la peggiore sventura per un musicista che si trovava perfettamente a suo agio nel sistema dell'*Ancien Régime* e che non si sarebbe mai procurato pedate nel fondoschiena dai suoi nobili *sponsor*, in un primo momento Ferrari non subì le conseguenze della fuga di molti suoi protettori e alunne, continuando a tirare avanti bene con quelle che gli restarono, con la retribuzione del teatro, e col profitto delle «operette pubblicate, che – ci tiene a precisare – non era indifferente» (22). A tale proposito, Angela Romagnoli osserva che, sebbene i turbamenti dell'ordine costituito non avessero entusiasmato l'ambiente musicale, «poi (per istinto di sopravvivenza) sia i singoli sia le istituzioni» riuscirono ad adeguarsi ai cambiamenti, «perseguendo fin dove possibile la neutralità nei confronti degli eventi politici o, in caso di necessità, seguendo di fatto l'onda degli avvenimenti» (23). Ferrari, tuttavia, sul punto d'aver la regina per allieva e gratificato dal successo commerciale delle sue composizioni, fu costretto a emigrare a Londra per non rischiare di finir male (24). Giunto nella capitale inglese (25) durante l'aprile del 1792, vi strinse subito molti contatti con gli ambienti aristocratici e diplomatici, ai quali ebbe accesso grazie a valide lettere di raccomandazione. Introdotta poi in casa dell'editore Corri, fece amicizia «coi professori più eminenti della metropoli», fra i quali Clementi e Solomon. Quest'ultimo gli offrì «l'entrata libera alle sue accademie». In un'occasione Giacomo si fece particolare onore, presentando la scena *Se mi tormenti amore*, scritta per il tenore Simoni di Dresda, con cui aveva avviato una fruttuosa collaborazione.

(21) *Ivi*, p. 359

(22) «Ai 14 di Luglio 1789, scoppiò finalmente la rivoluzione aspettata sin da parecchi anni, e che troncò il corso della mia felice carriera. Il marchese Circello e le principali mie scolare e protettrici emigrarono una dopo l'altra: pur non sgomentai dal principio, e tirai avanti molto bene con quelle che mi restavano, col salario del teatro, e col profitto delle mie operette pubblicate, che non era indifferente» (*ivi*, p. 267).

(23) A. ROMAGNOLI, *Pescatrici*, cit., p. 55.

(24) G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 281.

(25) Secondo la Romagnoli, mentre negli anni parigini la carriera teatrale, nonostante le altre attività, era stata «lo scopo ultimo della carriera di Ferrari», nel lungo soggiorno londinese egli si rassegnò «al fatto che il teatro sarebbe sempre rimasto per lui un impegno marginale» (A. ROMAGNOLI, *Pescatrici*, cit., p. 63).

Nel 1795 una gita a Goodwood, presso il duca di Richmond, gli accese «la fantasia». Fra i vari pezzi composti in quel momento di fertile vena creativa si segnala la *Cantata* su poesie di Petrarca da ricollegarsi al generale clima di interesse per l'Italia che allora caratterizzava la cultura inglese (26). Di Petrarca, l'autore più studiato assieme a Metastasio, si possono contare decine di edizioni all'epoca, ancorché, se si eccettua *Solo e pensoso* di Joseph Haydn, il poeta non sembri aver attirato molto la fantasia dei compositori del Settecento (27).

Nella *Cantata | Per una Voce Sola | Con Accompagnamento di Piano-forte | Estratta da Tre Sonetti del Petrarca | E Umilmente Dedicata | Alla Sig.ra | Duchessa di Devonshire | da | G.G. Ferrari*, pubblicata a Londra dall'autore, si nota, rispetto alle consuetudini, una certa tendenza alla modulazione che Ferrari avrebbe giustificato come fa a proposito delle *Sei ariette italiane* dedicate a Miss Jessie Rolls e scritte subito dopo la pubblicazione dello *Studio di musica teorica pratica* (London, 1830). Ricordando di aver precedentemente approvato «la musica moderna, però sino a un certo segno» e ribadendo quanto già affermato in relazione alle sue romanze francesi, spiega:

se qualcun mi criticasse d'aver troppo modulato io stesso, lo pregherei d'esaminar la poesia e la musica di quell'operetta, e troverà che le mie modulazioni e i miei accompagnamenti sono sempre intesi per esprimere il sentimento delle parole (28).

Per aggirare le problematiche connesse all'intonazione di testi non destinati espressamente a essere musicati (nonostante il diuturno commercio di Petrarca con la musica), negli *Aneddoti* Ferrari riferisce di aver optato per una «scelta da versi e voci del Canzoniere», senza precisare se l'abbia operata lui stesso o se la responsabilità sia di altri. Come si nota nel confronto fra i sonetti RVF CLXXVI, CCCI, CXXXIV e le rispettive parafrasi poetiche intonate da Ferrari, i meravigliosi endecasillabi petrarcheschi sono candidamente trasformati in versi dalla cadenza ritmica di ascendenza metastasiana, diventando settenari sdruciolli al-

(26) F. VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, VI, 1, *L'italomania degli inglesi*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. ROMANO & C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1188-1194.

(27) Cfr. A. CHEGAI & C. LUZZI, *Petrarca in musica*, Atti del convegno internazionale di studi, Lucca, LIM, 2005, e J. WIJNANTS, "Ancor non sai come nulla quaggiù diletta e dura?" *L'autunno del petrarchismo nella lirica monodica: Monteverdi, da Gagliano, Haydn, Schubert, Liszt ed altri*, Convegno internazionale 'Petrarca e i compositori fiamminghi', Roma, 8 settembre 2006, su internet.

(28) G.G. FERRARI, *Aneddoti*, cit., p. 406.

ternati a piani con tronco finale nel primo, settenari piani con tronco finale nel secondo e agili quinari nel terzo.

RVF CLXXVI (in vita di madonna Laura)

Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo sicuro io, ché non pò spaventarme
altri che 'l sol c'ha Amor vivo i raggi.

E vo cantando (o pensier miei non saggi!)
lei che 'l ciel non porìa lontana farme;
ch'i' l'ho negli occhi; e veder seco parme
donne e donzelle, e sono abeti e faggi.

Parme d'udir la, udendo i rami e l'ôre,
e le frondi, e gli augei lagnarsi, e l'acque
mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silenzio, un solitario orrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque;
se non che dal mio sol troppo si perde.

Per mezzo i boschi inospiti
Che appena il sol penetra
Soglio il silenzio rompere
Col suon della mia cetra
Sfogando il rio dolor

Fille mirar già sembrami
E Ninfe insiem con lei
Poscia dal sonno scuotomi
E vedon gli occhi mei
Solo arboscelli e fior

Le sue parole angeliche
Parmi sentir talora
Ma è il rio che lento mormora
O il Tortore che plora
Il moribondo di

Eppur se vane immagini
Son così presso al vero
Concedi amor ch'io termini
Il vital corso intero
Sognando ognor così.

RVF CCCI (in morte di madonna Laura)

Valle, che de' lamenti miei se' piena,
fiume, che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli e pesci
che l' una e l' altra verde riva affrena;

aria, de' miei sospir' calda e serena,
dolce sentier, che sí amaro riesci,
colle che mi piacesti, or mi rincresci,
ov' ancor per usanza Amor mi mena;

ben riconosco in voi l'usate forme,
non, lasso, in me, che da sí lieta vita
son fatto albergo d' infinita doglia.

Quinci vedea 'l mio bene, e per queste orme
torno a veder ond' al ciel nuda è gita,
lasciando in terra la sua bella spoglia.

Valle che ancor se' piena
De' miei dolenti lai
Fiume che gonfio vai
Con il mio pianto al mar

Aria de' miei sospiri
Ancor calda e serena
Qui dove amor ne mena
Mi vengo a ristorar

Lasso! Conosco ancora
In voi la forma usata
Ma com'è oh Dio! cangiata
La mia felicità!

Quella per cui mi piacque
Questa romita sponda
Di Lete passò l'onda
E più non tornerà.

RVF CXXXIV (in vita di madonna Laura)

Pace non trovo e non ho da far guerra
e temo, e spero; e ardo e sono un ghiaccio;
e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
e nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio.

Tal m'ha in pregion, che non m' apre nè sera,
nè per suo mi riten nè scioglie il laccio;
e non m'ancide Amore, e non mi sferra,
nè mi vuol vivo, nè mi trae d'impaccio.

Veggio senz'occhi, e non ho lingua, e grido;
e bramo di perire, e chieggo aita;
e ho in odio me stesso, e amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Non trovo pace
Non so far guerra
L'ardor mi sface
Mi serra il gel

Chi m'imprigiona
Non mi vuol vinto
E non mi dona
La libertà

Senz'occhi vedo
Son fioco e grido
Aita chiedo
Vorrei morir

Nume adorato
Comprendi adesso
In quale stato
Son io per te.

Nella medesima successione i tre testi sono adattati alla struttura di una cantata nella tonalità di Do e in tre parti (recitativo più due arie), collegate fra loro dall'approdo delle prime due sezioni a Sol. Il desiderio di conferire un carattere unitario al lavoro non si limita comunque a ciò, poiché è realizzato anche attraverso determinati richiami motivici.

Per mezzo i boschi inospiti, in tempo Adagio 2/2, è un recitativo accompagnato che, come suggerisce la scrittura a quattro parti, potremmo immaginare anche per quartetto d'archi. Nelle prime misure (1-14) il pianoforte propone un cromatismo al basso, su secondo, quinto e sesto grado, che crea delle dissonanze piuttosto aspre alle bb. 1, 3 e 5, chiaramente per introdurre il motivo dei luoghi impervi che fanno da cornice ai tormenti amorosi dell'io lirico. Dopo alcune battute di declamato, il passaggio, nell'ultimo verso della seconda strofa, all'immagine degli occhi che vedono «solo arboscelli e fior» è reso con una modulazione di semitono (da Re min. a Mi bemolle), attraverso un accordo di sesta aumentata italiana che diventa settima di dominante della nuova tonalità da affermare (bb. 33-35). La parola «fior» è sottolineata da un madrigalismo di leggere terzine in acciaccatura (Es. 1).

A b. 43 la mimesi musicale del «rio» è introdotta da una transizione di terza (Mib-Sol), non preparata, per enfatizzare l'avversativo «ma» e consiste in sestine di semicrome ascendenti con il quarto grado alterato, notoriamente uno dei più comuni segnali esotici (Es. 2).

so-lo solo ar-boscelli e fior

Example 1 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a simple, recitative style.

Es. 1.

Ma è il rio

Example 2 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment has a complex, rhythmic pattern in the right hand, with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, while the left hand provides a steady bass line.

Es. 2.

Fiu - - - me che gon - - - fio

Example 3 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand, with chords and a moving bass line in the left hand.

Es. 3.

Le ultime nove misure sono nuovamente rese in recitativo semplice. Il compositore offre quindi maggior respiro musicale solo alla terza strofa, dove lo richiamano naturalmente le immagini sonore del mormorio del fiume e del pianto della tortora.

Valle che ancor se' piena, pure in tempo Adagio 2/2, è un'aria tripartita. Le frasi musicali si avvicedano di sei in sei sin dall'introduzione pianistica, basata su un disegno in sincope fra le due mani. L'immagine del «fiume» a b. 18 è resa con scale diatoniche al basso ottavizzate su «gonfio» (Es. 3).

Un nuovo spunto melodico coincide con la seconda strofa e adotta un modulo di accompagnamento che si basa sull'incrocio delle mani. Le frasi musicali seguono il più consueto sviluppo a due a due. Dopo la ripresa, in minore per sottolineare l'esclamazione lamentosa «lasso», la coda che inizia a b. 59 si ricollega alle misure 37-42 del recitativo iniziale, con le sue ricercate armonie. Come là sottolineavano il richiamo alle «parole angeliche» dell'amata, qui accompagnano la rievocazione della sua triste fine.

Non trovo pace, rielaborazione del sonetto del *Canzoniere* più celebre per la sua raffinatezza stilistica e per la sua impressionante capacità di esprimere i contrasti psicologici della passione amorosa, presenta un carattere più brillante dei due brani precedenti, già nella scelta dell'andamento, Allegretto 2/4, una sorta di proto-cabaletta. Alle prime otto battute introduttive del pianoforte seguono altrettante misure con l'intonazione della prima strofa. La seconda e la terza sono declamate ricorrendo a un nuovo modulo di accompagnamento, basato sull'alternanza delle due mani, che possiede una certa carica drammatica e si placa con l'affermazione della tonalità di Mi minore. Un Adagio centrale di quattro misure (bb. 37-40) divide nettamente il brano in due parti. La ripresa del tempo iniziale a b. 41 coincide con i due ultimi versi, dopo i quali viene ripetuto il componimento poetico da capo, con una nuova veste musicale. Nelle misure conclusive echeggia due volte (bb. 75-76 e 83-84) il cromatismo al basso, già impiegato nel recitativo, per accompagnare il distico «in quale stato | son io per te». Tali parole vengono così messe in relazione con il «rio dolor» che al suono della sua cetra il poeta sfogava «per mezzo i boschi inospiti».

La lettura di questo brano esemplare permette di apprezzare le peculiarità stilistiche di Ferrari. La semplicità della scrittura musicale, legata alle esigenze commerciali ricordate più sopra, non impedisce al compositore di cercare nuovi, originali scenari musicali per ogni strofa, in modo da sottolineare convenientemente «il sentimento delle parole»⁽²⁹⁾. Abbiamo visto come in più occasioni il compositore ribadisca con convinzione il suo ideale estetico: rispettare i contenuti e le qualità espressi-

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. 264.



Fig. 1 - Frontespizio della Cantata | Per una Voce Solo | Con Accompagnamento di Piano-forte | Estratta da Tre Sonetti del Petrarca, Londra, 1795 (Rovereto, Biblioteca civica 'Girolamo Tartarotti').



Fig. 2 - Prima pagina della Cantata | Per una Voce Solo | Con Accompagnamento di Piano-forte | Estratta da Tre Sonetti del Petrarca, Londra, 1795.

ve del testo per farne direttamente scaturire le sue scelte compositive. La perfetta aderenza della musica alle immagini poetiche è probabilmente il frutto del fondamentale tirocinio napoletano con Paisiello e della prassi a cui il musicista si era abituato in seguito a un episodio che ricorda con piacere negli *Aneddoti*.

Chiesi un giorno al dottore di compormi le parole di un'arietta buffa per divertir la nostra società ed ei lo fece. Mi declamò i suoi versi ed io scrissi l'arietta in pochi minuti in sua presenza, e gliela feci sentire. Restò egli contento della musica, e meravigliato della mia prontezza, ma io ancor più di lui, poiché sino a quel tempo mi ci volean talvolta delle ore per trovar una melodia piacevole e non usata: ma mi accorsi subito, e molto più in appresso, ch'era stata la declamazione del poeta, che m'avea fatto trovar così presto il soggetto e il tutto insieme dell'arietta»⁽³⁰⁾.

Secondo un approccio alla composizione vocale che inserisce Ferrari nell'alveo della più schietta tradizione italiana, la parola intonata è l'imprescindibile punto di partenza, per far sì che la trasparenza del testo trovi nella musica la sua sublimazione, senza tuttavia essere mai imbrigliata in combinazioni armoniche e accompagnamenti strumentali troppo densi. La *Cantata* può quindi essere presa come emblema della strenua e orgogliosa difesa da parte del roveretano di una concezione del canto fondata sull'equilibrio fra valori del testo e intenzioni della musica e in antitesi rispetto alle novità degli anni in cui scrive gli *Aneddoti* («non è ch'una speculazione o un traffico da un lato, una moda e una pazzia da un altro»⁽³¹⁾). Lo sconforto espresso nel prendere atto

⁽³⁰⁾ *Ivi*, p. 225.

⁽³¹⁾ *Ivi*, p. 410. Sulle novità della sua epoca Giacomo arriva a esprimere giudizi talora disarmanti, ma significativi se letti nella giusta prospettiva, come quando chiama in causa la musica di Beethoven. «Veramente adess'adesso m'aspetto veder principiare un pezzo di musica sopra un accordo di sesta aumentata, proseguendo cromaticamente ed enarmonicamente su e giù per la scala, e risolvendo e terminando sopra un accordo di settima diminuita, con accompagnamento d'un vascello da linea di cento e venti cannoni, di due fregate di sessanta, che tirino unitamente cinque colpi per minuto: dopo di che non resterà più per rinforzar la musica che il folgore di Giove, e la fucina di Vulcano, colle incudini e co' martelli di tutti i diavoli dell'inferno» (*ivi*, p. 174). «Tra i compositori di musica instrumentale che ebber nome dopo Hayden e Mozart, il celebre Beethoven portò vittoria, ed ogni conoscente non può fare a meno di convenire ch'egli non possedesse un grandissimo talento, ma nello stesso tempo dee confessare che nella sua musica si trovan degli episodi, delle prolissità, e delle stravaganze, che non s'incontrano in quella di Hayden né di Mozart, suoi modelli. Pare ch'egli avesse voluto superarli, ma s'è ingannato. [...] Ma Beethoven non è più, ed io non dirò di lui, rispettando sempre la sua memoria...» (*ivi*, p. 175). «Altre volte l'orchestra accompagnava e sosteneva le voci: or le voci son diventate le mezzane e le serve dell'orchestra! E a chi vanno

che «le voci son diventate le mezzane e le serve dell'orchestra» è indicativo del suo attaccamento all'ideale del 'belcanto', *in primis* nel senso di emissione fluida e morbida, grazie alla quale il suono si dispiega senza che l'interprete sia mai costretto a forzare.

Per merito della sua piacevolezza e della sua spontaneità discorsiva, la produzione salottiera di Ferrari avrebbe continuato a trovare consensi ancora all'alba dell'Ottocento. Il 1799, anno della rappresentazione de *I due svizzeri* a Londra, fu «fortunato»⁽³²⁾ pure per l'elevato numero di alunne che lo richiedevano e per il successo editoriale dei suoi pezzi che anche in avvenire avrebbero continuato a godere della più ampia circolazione.

gli appalusi? Al sussurro d'essa, e agli sforzi sopra naturali dei sacrificati cantanti» (*ivi*, p. 180).

⁽³²⁾ *Ivi*, p. 313.