

Amilcare Ponchielli nei ricordi di Giovanni Tebaldini

Presso il Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” è conservato, fra i tanti preziosi documenti lasciati dal musicista, anche un insieme di testi e di riflessioni che costituivano i materiali preparatori per una biografia di Amilcare Ponchielli, maestro di composizione di Tebaldini. Sebbene Giovanni Tebaldini abbia potuto conoscere e frequentare Ponchielli solo per un periodo di tempo assai breve, la stima e l'affetto che egli maturò verso il suo maestro fu tale da poter considerare particolarmente significative anche le memorie e le osservazioni che egli fece negli anni successivi alla morte di Ponchielli. Ecco perché risulta molto utile pubblicare qui di seguito la bozza della biografia ponchielliana che Tebaldini scrisse, senza purtroppo giungere alla pubblicazione per sopraggiunti disaccordi con Casa Treves di Milano.

Ponchielli al conservatorio di Milano

Giovanni Tebaldini entrò nell'ottobre del 1883 al Conservatorio di musica di Milano, ma solo nel marzo del 1885 cominciò a seguire le lezioni di composizione con Amilcare Ponchielli.² Il musicista era famoso, da oltre un decennio, per il successo ottenuto nel 1872 dalla seconda versione dell'opera *I promessi sposi*; successo confermato nel 1874 con *I Lituani* e consacrato con *La Gioconda* nel 1876. Tuttavia, la sua collaborazione con il Conservatorio non fu priva di problemi. Già nel 1868 egli, infatti, aveva concorso alla successione del posto lasciato da Giovanni Battista Croff, professore di Contrappunto e Fuga, ma pur risultando vincitore della selezione, gli venne preferito Franco Faccio. Alla fine del 1879, risultando vacante il posto di alta composizione, il Consiglio accademico del Conservatorio propose la nomina di Ponchielli; nomina che però giunse solo a fine anno scolastico: l'incarico gli venne affidato a giugno del 1880, ma egli lo assunse solo a luglio, per poi inspiegabilmente dimettersi a esami conclusi. Nel febbraio del 1881, infine, Ponchielli riprese l'insegnamento della composizione in supplenza del direttore Stefano Ronchetti-Monteviti, impedito da malattia, e stabilizzò successivamente la sua posizione quando alla direzione dell'Istituto subentrò Antonio Bazzini, che per questo motivo aveva lasciato la cattedra di alta composizione. Da lì in poi Ponchielli mantenne l'incarico fino alla prematura morte, nel gennaio 1886. Nel quinquennio del suo magistero Ponchielli ebbe fra i suoi allievi musicisti divenuti poi famosi, primi fra tutti Giacomo Puccini e Pietro Mascagni, oltre allo stesso Tebaldini che, probabilmente, fra tutti, gli fu il più affezionato.

Tebaldini e i suoi scritti su Ponchielli

A neppure un mese dall'inizio delle lezioni con Ponchielli, Tebaldini si rese protagonista di un intervento a favore del suo maestro di composizione. In occasione della prima della nuova opera di Ponchielli, la *Marion Delorme* (Milano, Teatro alla Scala, 17 marzo 1885 e giorni successivi), la critica espresse apprezzamenti, ma anche critiche molto pesanti. Tebaldini fu testimone dello sconforto che queste critiche causarono a Ponchielli³ e, avendo da poco cominciato a collaborare

¹ Anna Maria Novelli, nipote di Giovanni Tebaldini, ha curato la trascrizione e un primo riordinamento degli scritti inediti del nonno; Pietro Zappalà ha ripercorso la trascrizione, chiarendo alcuni punti, perfezionando la sequenza degli appunti e integrando il testo con alcune osservazioni e informazioni bibliografiche. Avvertenza:

Nelle lettere indirizzate a Giovanni Tebaldini che seguono, le sottolineature sono sue, mentre quelle nei propri testi autografi e nelle relative note, le parole sottolineate sono state trasformate in corsivo.

² Dati desunti dal sito web tebaldini.it (link: <http://www.tebaldini.it/pdf/T.%20Cronologia%20I.pdf>)

³ Così riferisce Tebaldini: “Accadde a me di incontrare Amilcare Ponchielli in Piazza S. Stefano, nella medesima ora in cui il giornale appariva in pubblico, intento a leggere l'articolo a lui ed all'opera sua ferocemente contrario. Il povero maestro piangeva! Cercai rincuorarlo e mi votai alla sua causa ingaggiando sin da allora nella «Sentinella Bresciana» polemiche ardenti con Ugo Capeti della «Lombardia» ed Alfredo Cortella dello «Euganeo» di Padova.”: Giuseppe De Napoli, *Amilcare Ponchielli (1834-1886) La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze; notizie e incisioni raccolte da*

come critico musicale al giornale «La Sentinella Bresciana», scrisse un articolo prendendo decisamente le difese del suo insegnante.⁴ Nell'agosto successivo l'opera venne ripresa al Teatro Grande di Brescia, con le opportune modifiche scaturite dall'esperienza milanese. In questa occasione Tebaldini intervenne più volte sul giornale bresciano, prima dell'evento, per presentare l'opera, e dopo per commentarne l'esecuzione e nuovamente difendere dai critici malevoli i pregi di essa e i meriti del suo autore.⁵

Il resoconto di Tebaldini della prima bresciana del 9 agosto attrae l'attenzione di Giulio Ricordi, presente allo spettacolo, che gli scrive una lettera di congratulazioni⁶ e gli prospetta la possibilità di collaborare alla celebrata «Gazzetta Musicale di Milano», sulla quale viene ristampata la cronaca della prima bresciana e i resoconti delle successive repliche.⁷ Lo stesso Ponchielli scrive a Tebaldini il 21 agosto per ringraziarlo dei suoi apprezzamenti:⁸

21. agosto 1885.

Recoaro

Albergo Trotteness

Caris° Tebaldini.

Ho ricevuto costantemente il giornale la Sentinella che Lei volle gentilmente spedirmi, più 2 lettere che ho aggrado [sic] col massimo piacere. In uno di quei numeri, scorsi l'articolo tendente a confutare le osservazioni di quel caro sigr Cortella, e le dico con tutta sincerità che i suoi appunti non potevano esser fatti meglio. Spero che a quest'ora quel gran critico li avrà letti, ma certi asini non si convincono – creda pure. Duolmi sentendo l'indisposizione di Puerari, speriamo non si prolunghi e che la stagione prosegua come ha cominciato.

Ciò che desidererei sapere in appresso (se a Lei non reca disturbo) è se l'esito dei seguenti pezzi riesce freddo senza applausi – e cioè, i due pezzi di Lelio, l'aria di sortita di Saverny (atto 2do) – Chiusa dello stesso atto e Finale, più Aria Barit.° 3° atto – e se il Finale di questo viene sempre applaudito – Ciò anche pel Duetto Tenore e Barit°,

Giuseppe de Napoli e pubblicate dalla Amministrazione podestarile di Cremona in ricorrenza del cinquantenario della morte del musicista. Cremona: Cremona nuova, 1936, p. 273.

⁴ *La Marion Delorme di A. Ponchielli e certi critici ringhiosi*, «La Sentinella Bresciana», 2 aprile, pag. 1.

⁵ *La Marion Delorme a Brescia – Stagione di Fiera 1885 – Amilcare Ponchielli*, «La Sentinella Bresciana», 2 agosto; *Marion Delorme*, 6 agosto; *Marion Delorme*, 7 agosto; *Marion Delorme*, 8 agosto; *Cose varie / Teatro Grande – Marion Delorme*, 10 e 11 agosto; *Cose varie / Teatro Grande – Marion Delorme*, 12 agosto; *Cose varie / Teatro Grande – Marion Delorme*, 13 agosto; *Teatro Grande / Marion Delorme*, 14 settembre.

⁶ Lettera donata da Tebaldini al Museo Ponchielliano di Paderno Ponchielli, facsimile in Roberto Farinacci - Giovanni Tebaldini, *Nel primo centenario della nascita di Amilcare Ponchielli*, Paderno Ossolario (oggi Paderno Ponchielli), Tipografia Mariani, 1936. «Eg. Signore, Mi è impossibile non congratularmi seco Lei, per quanto ha pubblicato nel pregevole foglio bresciano: in quest'epoca di basse invidie, mi commuove davvero vedere un giovane rendere giustizia ad un uomo [= Ponchielli] che onora la nostra Italia, e che per la bontà d'animo, merita davvero l'universale stima. Ripeto dunque che mi congratulo con Lei, e lo faccio di vero cuore, augurandole che, quando intraprenderà la spinosa carriera teatrale, ella abbia a trovare critici musicali del di lei valore. Di critici-musicali ne abbiamo in Italia ad josa! di critici-musicisti che sappiano cos'è musica, quasi nessuno!... S'ella in seguito vorrà inviarmi qualche di Lei scritto, intorno a qualsiasi argomento d'arte musicale, sarò felicissimo di pubblicarlo nella Gazzetta Musicale, poiché non le nascondo ch'io vado alla ricerca di scrittori proprio colla lanterna, ma ahimè, ben di rado posso dire: eureka! Augurando che stassera pel bene del Teatro, pel vantaggio della gentile città di Brescia, si possa registrare un nuovo trionfo per l'Arte italiana, mi pregio intanto protestarmi con ogni stima D^{mo} Giulio Ricordi.»

⁷ *Marion Delorme* (del maestro Amilcare Ponchielli al Teatro Grande di Brescia la sera del 9 agosto 1885), «Gazzetta musicale di Milano», XL/33, 16 agosto 1855, pp. 279-280; *Corrispondenze / Brescia, 19 agosto / Marion Delorme*, XL/34, 23 agosto, p. 292; *Corrispondenze / Brescia, 26 agosto / Ancora della Marion Delorme*, XL/35, 30 agosto), p. 299; *L'ultima rappresentazione della Marion Delorme a Brescia*, XL/37, 13 settembre, p. 312 e *Corrispondenze / Brescia* (L'ultima rappresentazione della “Marion Delorme” - Alla Società dei Concerti. Un vero artista), pp. 315-316.

⁸ Facsimile della lettera in *Farinacci*, edizione in Amilcare Ponchielli, *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli: lettere 1856-1885*, a cura di Francesco Cesari, Stefania Franceschini, e Raffaella Barbierato, Padova, Il poligrafo, 2010, n. 176.

ultim'atto. – Ciò, per sapermi regolare, caso mai occorresse qualche altra nuova modificazione.

Qualche giornale ha asserito con sicurezza che la Marion si darà a Roma. Ma con quale fondamento?...

In ogni modo speriamola.

Io qui proseguo colla mia cura, e faccio esercizj di ginnastica su quei pazienti asinelli; nutro fiducia che queste acque, e il moto, possano rendermi la digestione meno difficile; ma già, quei sintomi del principio di quest'ultima malattia colla quale poi si va all'altro mondo ci devono essere. Io dovrò crepare o da bronchite, o per non poter più inghiottire nemmeno un cucchiajo d'acqua, o anche probabilmente per stringimento d'uretra, sangue avvelenato etc. etc – Lei che è più giovane di me vedrà se non ho colpito nel segno. – Ed ora lasciando questi argomenti tetri, la ringrazio infinitamente di tutte le sue premure – mi saluti tanto Pasini; tutti gli amici e mi creda con sentita riconoscenza e amicizia

tutto suo
A Ponchielli

P.S. Ha veduto sul Corriere la zuffa accaduta fra Scontrino e Sonzogno? – I saluti di mia moglie. Tante cose per me al M^o Faccio, agli artisti, e ai singoli membri della Direzione.

Il 16 gennaio del 1886 Ponchielli morì inaspettatamente: oltre a una immediata notizia sulla «Gazzetta Musicale di Milano», Tebaldini, in veste di rappresentante degli studenti del Conservatorio, preparò anche il discorso funebre, che venne poi pubblicato sullo stesso periodico.⁹ Quasi tutti i contributi di Tebaldini di quell'anno sono legati alla precoce scomparsa del maestro.¹⁰ Egli tuttavia volle conservare la memoria di Ponchielli anche enfatizzando il livello artistico delle sue composizioni, sia già in repertorio, sia più recenti o persino ancora inedite.¹¹ A parte un articolo apparso in occasione dei venti anni dalla scomparsa di Ponchielli,¹² Tebaldini non scrisse più sulla figura e l'opera del suo maestro fino al 1934, anno del centenario della nascita del compositore cremonese. Rinomato non solo come musicista, ma anche come critico e diretto testimone della figura di Ponchielli, Tebaldini venne invitato a tenere vari discorsi commemorativi, soprattutto nel paese natale di Ponchielli (Paderno Fasolaro, divenuto Paderno Cremonese e, infine, Paderno Ponchielli) così come nei conservatori di Milano e Roma, che vennero poi raccolti e pubblicati.¹³ Successivamente Tebaldini volle ancora difendere, in un articolo del 1949, la figura di Ponchielli che stava scivolando nell'oblio,¹⁴ ed ancora a Ponchielli sono rivolti gli ultimi suoi due

⁹ *Per Amilcare Ponchielli*, «Gazzetta Musicale di Milano», 41/4, 25 gennaio 1886, pp. 23-26; *Amilcare Ponchielli* [Discorso da tenersi dinnanzi al feretro di Amilcare Ponchielli al Cimitero Monumentale di Milano a nome degli allievi del Conservatorio - 21 gennaio], «Gazzetta Musicale di Milano», 41/5, 31 gennaio 1886, p. 32.

¹⁰ *La malattia del Ponchielli*, «La Sentinella Bresciana», 17 gennaio; *Amilcare Ponchielli*, «La Lega Lombarda», 18-19 gennaio; *Ancora di Amilcare Ponchielli*, «La Lega Lombarda», 19-20 gennaio; *Per Amilcare Ponchielli*, «La Lega Lombarda», 21-22 gennaio; *Cronaca / Per Amilcare Ponchielli*, «La Lega Lombarda», 22-23 gennaio; *Necrologio* [Amilcare Ponchielli], «Musica Sacra», 10/1, gennaio 1886, p. 8; *L'inaugurazione del Ricordo Monumentale ad Amilcare Ponchielli, in Paderno Cremonese*, «Gazzetta Musicale di Milano», 41/38, 19 settembre 1886, pp. 276-278.

¹¹ *Arte ed Artisti / Lavori inediti di Ponchielli*, «La Lega Lombarda», 18-19 febbraio, p. 3; *Arte ed Artisti [Lamentazioni e I Lituani di Ponchielli]*, «La Lega Lombarda», 5-6 maggio, p. 3; *La musica, "I Lituani" al Teatro Grande di Brescia*, Stagione di Fiera 1886 (supplemento a «La Sentinella Bresciana» del 22-23 settembre), pp. 3-6.

¹² «*Gioconda*» / *Ricordi di A. Ponchielli*, «Il Giornale d'Italia», 20 gennaio.

¹³ *Nel primo centenario della nascita di Amilcare Ponchielli (Discorsi commemorativi in Paderno Cremonese il 1^o luglio e il 7 ottobre 1934)*, Comune di Paderno-Ossolario, pp. 1-7; *Amilcare Ponchielli e la critica*, «Il Regime Fascista», 28 giugno 1934; *Amilcare Ponchielli*, «Musica d'oggi», n. 7, luglio 1934, pp. 239-252.

¹⁴ *Ancora e sempre in piedi il tanto vituperato Ponchielli*, «Il Giornale di Brescia», 19 febbraio 1949.

contributi, scritti pochi giorni prima della trombosi che di lì a poco ne segnerà la fine (11 maggio 1952).¹⁵

Il progetto di edizione della biografia ponchielliana

L'idea di pubblicare una biografia di Amilcare Ponchielli venne a Carlo Gatti,¹⁶ che si apprestava ad avviare e dirigere per conto della Casa Editrice Treves una collana di pubblicazioni dal titolo *Vita d'illustri musicisti*. Gatti identificò in Giovanni Tebaldini la persona adatta a realizzare tale progetto. I primi accenni al progetto biografico si riscontrano in due lettere di Gatti a Tebaldini scritte nei giorni 11 e 21 novembre del 1928.¹⁷ Ad esse prontamente rispose Tebaldini il 27 dello stesso mese,¹⁸ accettando l'incarico in attesa di concordare meglio i passaggi successivi:

Lodi 27.XI.928

Chiarissimo Maestro Gatti

Soltanto domani sera avrò ultimato qui i miei impegni. Temo però dovermi recare subito a Brescia; e ciò per ragioni famigliari.

Se invece dovessi passare da Milano, verrò in cerca di Lei. Ma se entro venerdì non mi vedesse capitare, abbia la cortesia di scrivermi a Brescia in Via Veronica Gambara N° 10.

In massima accetto le condizioni che Ella mi propone per la preparazione del volume su Ponchielli da pubblicarsi nella Vita d'illustri musicisti che la Casa Treves – sotto la di Lei direzione – sta per intraprendere.

Per farmi un'idea precisa dell'entità del lavoro che dovrò preparare Ella mi dovrebbe favorire un foglio a stampa in formato 8° della edizione a farsi. L'attenderò a Brescia assieme al contratto che dovrò firmare e restituire.

Dappoiché mi trovo in Lombardia, non è improbabile che innanzi tornare a Loreto, Roma, Montecassino e Napoli, ove sono atteso, spinga ben innanzi il mio lavoro.

Con cordiali memori sensi mi abbia intanto per suo

Dev^{mo}

Gio Tebaldini

Gli scambi epistolari fra i due si diradarono: due cartoline postali di Gatti a Tebaldini, da Milano il 13 dicembre 1928 e il 18 gennaio 1929, per poi riprendere intensamente nel luglio del 1929. A una lettera di Gatti, scritta da Rota D'Imagna (Bergamo) il 9 luglio, e a una successiva scritta da Santa Margherita Ligure il 22 successivo, così rispose Tebaldini il 24 dello stesso mese, illustrando per sommi capi il contesto nel quale si venne a trovare Ponchielli quando esordì sulla piazza milanese con la nuova versione dei suoi *Promessi sposi*.

¹⁵ *Il mio maestro*, «La Scala», n. 29, 15 marzo 1952, pp. 33-36; *Cielo e mar*, «La Scala», n. 30, 15 aprile 1952, pp. 38-43.

¹⁶ [Nota di Anna Maria Novelli] Gatti Carlo (Firenze, 1876 – Milano, 1965), musicologo e compositore. Dal 1898 al 1941 insegnò al Conservatorio di Milano. Fondatore e direttore, a Milano, della sezione musicale del Teatro del Popolo, dal 1942 al 1944 fu sovrintendente alla Scala. Critico musicale di varie riviste, dedicò a Verdi una monografia (*Verdi*, 2 vol., 1930), scrisse una biografia di *Catalani* (1953) e curò la revisione di musiche di Leo, Scarlatti, Paisiello. Compose musiche sinfoniche e vocali.

¹⁷ Le lettere di Gatti a Tebaldini sono custodite all'Archivio di Stato di Brescia, Carte Tebaldini b. 169, fotocopie presso I-APcsrgt (faldone Ponchielli).

¹⁸ Fotocopie degli originali in I-APcsrgt inviate al "Centro" dal M° Arturo Sacchetti, già direttore del Civico Istituto di Musica di Asti, conservate in "Epistolario", cart. "G" (busta "Gatti Carlo").

Caro Maestro [Gatti]

Loreto 24.VII.929

Risponderò alla Sua lettera con qualche ampiezza quando La saprò tornata a Rota d'Imagna. Oggi soddisfo in parte alla Sua curiosità dicendole che se l'avvicinamento di Verdi con Boito, vagheggiato da Giulio Ricordi, risale palesemente all'80-81, esso si è spiritualmente determinato molto tempo prima, ed inconsapevolmente dall'una e dall'altra parte. Il fatto Bülow, a mio avviso, lo ha preparato. Esso risale al 1871, allora quando Lauro Rossi direttore del Conservatorio passò da Milano a Napoli.

In quel periodo: fiasco di Lohengrin alla Scala; prima di Aida; urto di Verdi con Mariani a Bologna... per la Stolz... fuga di Cosima Bülow con Wagner.

Il Bülow era a Milano allora, e capeggiava una specie di fazione antiverdiana, cui apparteneva anche... Bazzini, entrato di fresco in Conservatorio. Il Ministro della P. I. del tempo... Broglio, stava per la fazione antiverdiana –

La nomina di Bülow pareva imminente e Verdi intervenne con una lettera che fece chiasso.

Boito si schierò anche con il Ministro;¹⁹ questi prese un po' a canzonare il biondo poeta fresco del fiasco di Mefistofele. Boito rispose per le rime con un epigramma celebre, del quale – parecchi anni dopo – ridemmo assieme... ma intanto la candidatura Bülow si squagliò. In mezzo a tutto questo bailamme sorge, timido come un pulcino spennacchiato, il povero Ponchielli al Dal Verme... coi soldi del suo amico Piatti di Cremona. E la storia continuerà! Per oggi saluti

Suo Gio Tebaldini

Tre giorni dopo Tebaldini scrisse una lettera più dettagliata, nella quale tracciava lo schema narrativo della biografia che stava preparando:

Loreto – Ancona –
27.VII.929

Chiarissimo M^o Gatti

La suppongo tornata a Rota d'Imagna, quindi Le scrivo costì a prosecuzione della mia precedente cartolina inviata a Santa Margherita tre giorni addietro –

Anzitutto Le dirò che mi farà piacere se potrà leggere quanto ebbi ad inviarLe di mio, onde si faccia più precisa nozione del mio argomentare e del mio modo di scrivere; non perché Ella... ammiri (!) ma soltanto perché mi consigli nei riguardi di quello che dovrà essere il volume su "Ponchielli".

A proposito del quale dapprima avevo pensato alla solita suddivisione per capitoli: L'artista: l'uomo: la giovinezza: gli studi: l'ambiente: l'opera d'arte: gli scolari ecc:

Ora invece propenderei per una narrazione ed osservazione sintetica che parta dalla andata a Milano – verso il 1846²⁰ – e l'accompagni, per circa quarant'anni, sino alla morte.

Intorno a lui – talvolta in primo piano, tal'altra al quinto... o magari a pian terreno – l'ambiente milanese, in tutte le sue evoluzioni ed i suoi atteggiamenti artistici. Nel quale il Ponchielli, in realtà, non è penetrato che... di fianco; quasi – diciamolo pure – figura secondaria di quel movimento che da una parte prendeva luce dalla grande figura di Verdi; dall'altra dagli avanguardisti del tempo: Boito, Faccio, Catalani (di Lei Maestro non è vero?), dal sorgere del wagnerismo, e dalla propaganda pel classicismo,

¹⁹ [Nota Anna Maria Novelli] Forse per sostenere il suo maestro Mazzucato.

²⁰ In realtà Ponchielli entrò in Conservatorio a Milano nel 1843.

propugnata da Bazzini, praticata da Andreoli coi Concerti popolari e dalla Società del Quartetto.

Ponchielli parve allora il popolare facilone: il banale maestro di banda di provincia: l'arretrato [!] per antonomasia: ed appare anche oggi (l'Onor: Lualdi ed il Pompeati informino) quale un aborto addirittura. Non so se Lei ricordi o sappia che L'Italia del Popolo, il giorno dopo la prima di Marion Delorme, uscì con una critica intitolata: 49 al pezzo! Conosco anche l'autore di essa.

Ma torno indietro alquanto: cioè a quel periodo in cui comparve in iscena nientemeno che Hans von Bülow portando a Milano la nota... rivoluzionaria, soprattutto antiverdiana. Ponchielli apparve il vessillifero della reazione? Tale venne creduto... specie negli ambienti di... mezzo carattere... nella borghesia... ma nella borghesia mercantile (il giudizio di Pizzetti a pag: 71 del volume Musicisti contemporanei²¹ coglie nel segno come fatto; è errato quale conseguenza).

Ma lui, il Ponchielli, a tutto ciò rimase come estraneo pur se le cose lo riguardavano tanto da vicino.

E scrisse... come sentiva (null'altro che come sentiva) abbandonandosi a delle espansioni le quali – volere o volare [–] divennero poi il cliché di tanti altri di lui più fortunati.

Badi bene. Non credo neppur io – malgrado la resurrezione dell'800 musicale che si va delineando – non credo che il Ponchielli possa guadagnare terreno in un prossimo avvenire. Credo piuttosto che la storia dei passati avvenimenti, se vuol essere imparziale, abbia il dovere di collocare la sua figura un po' più innanzi del posto sin qui [!] attribuitogli. E questo non soltanto in faccia al pubblico grosso, ma ancora di fronte a quello che fu il movimento dell'arte italiana dal 1872 al 1885 osservato obbiettivamente.

Breve periodo[,] povero Maestro; poco più di dodici anni di vita vera – sempre tormentata, perché egli era un timido, diffidente di sé stesso – contro i venti anni di patimenti ed umiliazioni sofferti in precedenza.

Dunque io penso, come Le ho detto, di seguire la vita di Ponchielli dal giorno nel quale lasciò il Conservatorio... facendolo rivivere a Cremona dapprima, a Piacenza poi, indi di nuovo a Cremona ed a Milano.

Clausetti mi ha risposto ed acconsente a che esamini l'archivio di Casa Ricordi.

Ciò che farò a settembre quando potrò essere a Milano. Allora vedrò anche Annibale Ponchielli e mi recherò pure a Maggianico.

Buona continuazione della campagna alpestre.

Cordialmente Suo dev.

Gio Tebaldini

Gatti rispose da Rota D'Imagna (Bergamo) il 13 agosto 1929.

Infervoratosi nella redazione della biografia, Tebaldini aggiorna Gatti a distanza di meno di un mese dalla precedente lettera:

Loreto 22.VIII.1929

Caro Maestro Gatti

Proseguo nel mio studio con discreta sollecitudine perché ho deciso di portarlo innanzi sino ad averlo tutto organizzato col materiale di cui qui dispongo: per poi a Cremona, Brescia, Bergamo e Milano aggiungere il resto, correggendo, completando e

²¹ Ildebrando Pizzetti, *Musicisti contemporanei: saggi critici*, Treves, Milano 1914.

magari anche sopprimendo ciò che potesse apparire sovrachio ed inutile. Ad ogni modo – in un primo tempo – melius est abundare quam deficere... non è vero?

Il tema, o il soggetto, comincia ad interessarmi più di quello che non mi immaginassi né credessi. Senza abbandonarmi ai lirici voli degli adoratori ad oltranza, o per preconetto, come la maggior parte dei cremonesi, certo saprò ribattere le altrettanto preconette condanne di coloro i quali nulla vogliono riconoscere né ammettere in Ponchielli. Veda ad esempio i giudizi di Pompeati e di Lualdi. Arte borghese la disse Pizzetti. Questione di parole! Borghesi parvero allora Ponchielli e poscia Catalani (quantunque questi, nel suo romanticismo, tanto più aristocratico) quanto più tardi il Puccini. E peggio che borghese non parve Verdi del Trovatore? della Forza del Destino? E che diranno mai i posteri del borghesismo di certa musica moderna, anche sinfonica, compreso Pacific 113 [*recte*: 231] di Honneger [*recte*: Honegger] e Petruska di Strawinsky? E dove lasciamo la Sinfonia domestica di Strauss?

Ponchielli si trovò in mezzo a molte e svariate correnti. La verdiana, la nascente wagneriana, la classica che sorgeva allora presso di noi: la romantica nostra lombarda che andava prendendo consistenza dalla poesia e dalla musica di Boito: la francese gounodiana e bizetiana: Fra tutte queste tempeste egli calmo, indifferente, men che borghese, dirò quasi contadino – come un tempo lo stesso Verdi – dettò la sua musica: brutale talvolta, magari anche banale... ma sana, di quella buona salute che sgorga ed emana... dalla terra. Oggi, in tempi di cocaina, certuni non arrivano più a percepire il profumo del fieno e del prato. Non è vero che è così?

Sognare il ritorno sul prato di un'opera di Ponchielli all'infuori della vita che ancora può rimanere per qualche anno a Gioconda, sarebbe assurdo. Ma le opere del povero maestro non rappresenterebbero, per caso, altrettanti informi solidi gradini di una scala buia, mal sagomata, su di cui parecchi, venuti poi, hanno messo il piede barcollante onde salire verso regioni più adatte alla loro natura fisiologica?

E il sangue rozzo sgorgato dalle vene del contadino di Paderno non si è forse trasfuso nelle vene d'altri tanto da rendere possibile la loro vitalità minacciata sin dal principio di tabe tubercolare?

Son tutte domande queste che faccio a me stesso ed alle quali mi propongo rispondere, precisamente con quanto verrò esponendo nel mio libro.

Ha veduto quel che si è già stampato nei giorni scorsi, anche sul Corriere, a proposito di Verdi, della Stolz e di Mariani?

Conosco l'epistolario doloroso di questi, posseduto dalla Biblioteca Classense di Ravenna.

Altro che vere le tristi vicende dei due... anzi dei tre!

Mariani l'ho commemorato io a Ravenna nel 1921 ed allora ho letto tutto compreso giornali e libelli del tempo.

Anche l'apparizione di Lohengrin a Bologna indubbiamente si deve... a quel precedente.

Dati i rapporti che io ho avuto con Verdi non mi sento però di prender la parola in siffatto delicatissimo argomento. Quando ci vedremo informerò Lei di tutto... e... dopo la mia morte (non prima) Ella farà, se crederà, le ricerche del caso recando intorno all'argomento, notizie e prove che gli altri neppur sospettano.

A proposito di Verdi, Le mando un mio scritto di sedici anni fa apparso nella Nuova Antologia,²² ed il fac-simile di due lettere che ho fatto fotografare per non tirare in giro gli originali. Quando poi sarà a Milano, Le manderò un esemplare del mio volume

²² Cfr. «Nuova Antologia», vol. 165, serie V, Roma, 16 ottobre 1913, pp. 3-13; ripubblicato in «Bollettino Ceciliano», 8/5, novembre 1913, pp. 257-272; stralcio in *Idealità Convergenti – Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, D'Auria Editrice, Ascoli Piceno, novembre 2001, pp. 224-234; riportato anche nel sito web [tebaldini.it](http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/s_verdi.htm) (link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/s_verdi.htm).

padovano, cui devo appunto la relazione con Verdi, ed un esemplare di quello che ho compilato qui – in tempo di guerra – sull’Archivio loretano.

Ed ora mi permetta una preghiera. Pe’ suoi Concerti al Teatro del Popolo abbia la bontà di prendere in esame quelle composizioni antiche di maestri italiani che io posseggo, affatto inedite, per piccola orchestra ed anche per canto – originali o ridotte, alcune delle quali sono state eseguite anche dallo Scherchen a Francoforte, a Winterthur, a Bukarest, a Berlino, a Torino ed a Roma.

Non m’affaccio come direttore poiché ho deposto la bacchetta. I miei sessantacinque anni non mi permettono di fare il passo più lungo della gamba. Lei farà dirigere a chi crederà ed a chi sarà in grado di ben interpretare. Ma queste partiture di Frescobaldi, Gabrieli, Scarlatti, Legrenzi, Bassani, Traetta, Galuppi mi pare meriterebbero di essere eseguite anche a Milano.

Perdoni se oggi mi sono tanto diffuso. Ma nella quiete alpestre può darsi che Ella trovi modo e tempo di leggere e vagliare un poco le mie idee.

Le stringo cordialmente la mano (quantunque oggi non sia più di moda)

E mi professo Suo

dev.

Gio Tebaldini

P.S. Riapro la lettera per chiederle qualche altra informazione che mi serva di guida. Potrò comprendere nel libro qualche illustrazione? (ritratti e vedute di paesaggi) e qualche esempio musicale? E le proporzioni del volume quali devono risultare? Bisognerà uniformarsi, immagino, al tipo delle altre monografie.

A questa lettera Gatti risponde, sempre da Rota D’Imagna, il 29 agosto 1929.

I successivi scambi epistolari si diradano nuovamente: abbiamo due lettere di Gatti a Tebaldini del 26 e del 29 ottobre 1929 e solamente nel luglio del 1930 una cartolina postale di Tebaldini a Gatti:

Caro Maestro Gatti

Loreto 15.VII.930

Ritengo ch’Ella sia tornata o stia per tornare a Rota d’Imagna. Quindi indirizzo costì la presente. Ho avuto la sua da Rimini. Dunque Lei è andata a Ravenna ed alla Classense con l’aiuto di quel gentiluomo che è il Prof. Santi Muratori ha potuto leggere nell’epistolario di Angelo Mariani le tristi cose alle quali Le avevo accennato. Ne ho provato io stesso grande strazio. Tradito in quel modo, lui che si rivela animo tanto elevato, mente sì aperta, carattere tanto fiero; malato fisicamente e pur così forte moralmente. Quale sforzo di volontà sarà stato per lui condurre in porto Lohengrin. Quando, parlando di Ponchielli, ricorderò, per concomitanza di date, il trionfo dei Goti di Gobatti a Bologna (30 Novembre 1873 – un anno dopo I Promessi Sposi al Dal Verme) dirò che se fosse stato vivo ancora Mariani, l’enorme corbellatura bolognese, non sarebbe stata possibile. Se il medesimo pubblico, a due anni di distanza, ha potuto far trionfare allo stesso modo Lohengrin e... Goti, vuol dire che la ventata intellettuale di quel pubblico non fu che un bluff... e che il trionfo wagneriano di Bologna va considerato né più né meno che quale trionfo di Mariani il quale seppe imporre la propria volontà. Ma il tradimento... non Le sembra abbia affinità con l’altro terzetto Cosima = Bülow = Wagner? – Il mio discorso di Ravenna venne stampato nella Rivista Romagna d’Imola ... ma io... non l’ho mai ricevuta. È proprio così. Però tengo le cartelle complete. Lo vuol vedere? O m’attende per metà settembre a Milano, o pure lo faccio trascrivere a macchina. Quante cose si vanno mai scoprendo che mutano faccia alla supposta storia. Anche con Ponchielli saltano fuori cose interessanti assai. Né dimentico il Suo Catalani né il Suo Verdi.

Ha ricevuto il Bollettino Bibliografico con l’articolo di Pilati?

Saluti cordiali

suo dev. Gio Tebaldini

Ad essa segue una seconda e ultima lettera dei primi d'agosto 1930.

Loreto 1.VIII.930

Chiarissimo M° Gatti

La suppongo tornata da Bayreuth e quindi La sorprendo con la presente.

Ho messo assieme un po' di materiale riguardante Angelo Mariani. Se deve scrivere di Lui e le mie osservazioni Le possono servire, non mi metta in disparte per ciò [che] appunto di lui ho intuito... ed ho cercato di fare.

Qui non ho trovato chi mi copiasse il discorso. Potrà provvedere Lei se crede ne valga la pena.

Ho rintracciato anche due appendici d'un giornale di Genova (non ricordo quale) del 1877. Poi – su Catalani – un'appendice del Corriere della Sera nella quale si dà conto della Falce al Conservatorio.

Indubbiamente... il tradimento all'amico è stato quel che è stato e come Lei ha veduto: atroce. La Signora M... farneticava quando voleva mutarne le sembianze. E poi... cosa sapeva essa di Mariani che morì nel giugno del 1873 ed in quell'epoca essa era ancora la Signorina C. del vermouth di Torino. Tanto per essere precisi.

Nei giorni scorsi l'ho invidiata con rimpianto ricordando le mie escursioni a Bayreuth nel 1888-89 e 1897... Mi ricordo quei bei tempi direbbe Ferravilla – La Sig^{ra} Maria Rota mi ha mandato un saluto.

Quando ci vedremo le farò leggere lettera interessante della Lucca... a proposito di Wagner... Ricordi...

Io lavoro, ma il campo si amplifica assai; più di quello che non immaginassi.

D'altra parte un Ponchielli isolato, avulso... dalla vita del suo tempo? Impossibile. Ed in quel tempo la vita ferveva intensamente un po' dappertutto. In questi giorni ho finito di leggere e rileggere da capo a fondo Goti di Gobatti, Salvator Rosa di Gomes e Dolores di Auteri per rendermi ragione dei successi e del conseguente abbandono del pubblico.

Inconcepibile il primo se non per virtù di interpreti: spiegabile il secondo. In Salvator Rosa c'è un andamento nel duetto d'amore ultimo la cui mossa è portata via dal duetto Renzo e Lucia dei Promessi Sposi di Petrella – Tutte cose che io devo rilevare – Il M° Feroldi della Banda di Cremona mi darà audizione in settembre delle partiture originali per banda di Ponchielli – Conosce Lei la Fantasia militare? 1863

Assai interessante anche nello strumentale.

Ho trovato una lettera gustosissima del luglio di quell'anno che ad essa si riferisce.

È indirizzata al fratello di Vespasiano Bignami.

A metà settembre circa ci rivedremo.

Abbia la cortesia di accusarmi ricevuta della presente.

E per oggi cordiali saluti

Suo dev.

Gio Tebaldini

Di molto posteriore è una lettera di Gatti a Tebaldini, datata Milano 29 maggio 1934, quando ormai il progetto di pubblicazione doveva esser già tramontato.

Le intense ricerche biografiche e documentarie che Tebaldini aveva intrapreso, purtroppo, non sfociarono nella prevista pubblicazione. Esse, tuttavia, costituirono materia viva per le numerose conferenze, commemorazioni e interventi su riviste che egli sostenne, a partire proprio dalle celebrazioni per il centenario della nascita di Ponchielli nel suo paese natale, Paderno.

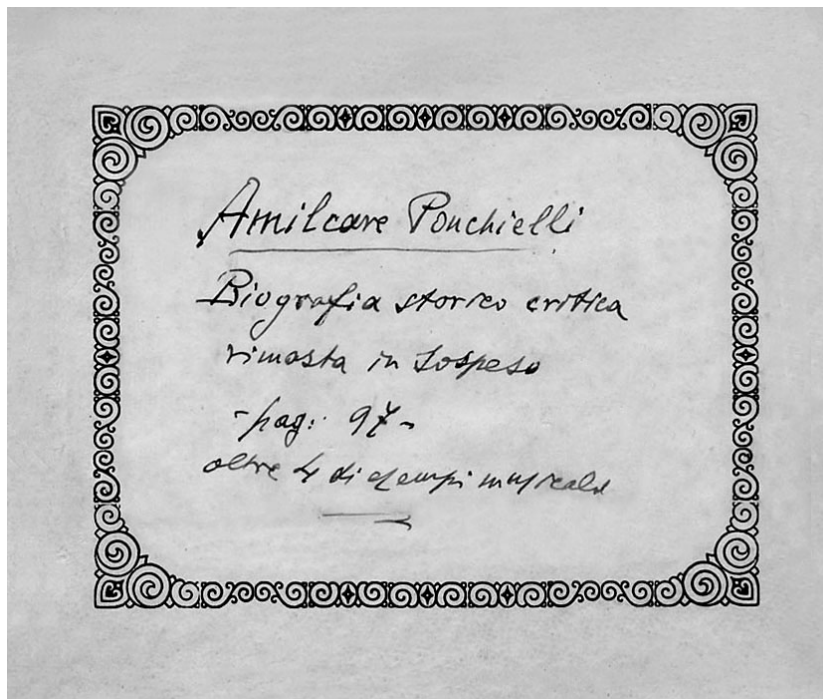


Cartolina raffigurante la conferenza tenuta da Giovanni Tebaldini a Paderno in commemorazione del centenario della nascita di Amilcare Ponchielli (la scritta con inchiostro color rosso è dello stesso Tebaldini)

La biografia ponchielliana ad opera di Tebaldini, probabilmente, avrebbe contribuito significativamente a mantenere viva la memoria della figura e l'opera di Ponchielli. Pertanto, la sua mancata pubblicazione si tradusse in un danno non solo per la storiografia musicale, ma anche per il settore della produzione artistica e per l'offerta del repertorio concertistico. Né si può pensare che la biografia compilata da Giuseppe De Napoli poco tempo dopo²³ possa sostituire in pieno la testimonianza di Tebaldini: il lavoro di De Napoli, certamente importante e ricco di informazioni, a tutt'oggi è l'unica biografia esistente, ma egli non fu a contatto con Ponchielli, né poté integrare la narrazione degli eventi con l'interpretazione di essi come poteva farlo Tebaldini, spesso testimone diretto degli stessi eventi e maggiormente in grado di coglierne il valore secondo la lettura che avrebbe potuto darne Ponchielli. Per questo motivo, sembra di assoluta importanza recuperare e riproporre la traccia biografica abbozzata da Tebaldini, pur se talvolta con lacune e qualche incertezza di lettura.

²³ De Napoli, *Ponchielli*.

Giovanni Tebaldini²⁴
Amilcare Ponchielli: biografia storico critica



Etichetta autografa di Tebaldini, apposta sulla copertina del faldone dell'inedito

Cap. I

1834-1854 La Famiglia di Giovanni Ponchielli e di Caterina Mora a Paderno Fasolaro. Il piccolo commerciante tabaccajo ed organista. Il figliuolo Amilcare. Va alle lezioni del M° Gorno a Casalbuttano. È accolto al Conservatorio di Milano. I Maestri Felice Frasi e Lauro Rossi lo proteggono. L'assolutorio della scuola e per la vita.

Sulla riva lombarda del Po, quasi di fronte alla ubertosa plaga emiliana donde, poco lungi, trovò alimento il genio di Giuseppe Verdi, nel percorso della pianura che sale rigogliosa fin sotto i colli della campagna bresciana, verso il 1842-43 un vispo fanciullo, seguendo talvolta la strada polverosa, tal'altra i viottoli ombrosi lungo filari di pioppi di robinie e di gelsi, si reca settimanalmente da Paderno a Casalbuttano onde cercare di acquisire quelle cognizioni musicali che nel suo piccolo paese gli sono totalmente contese.

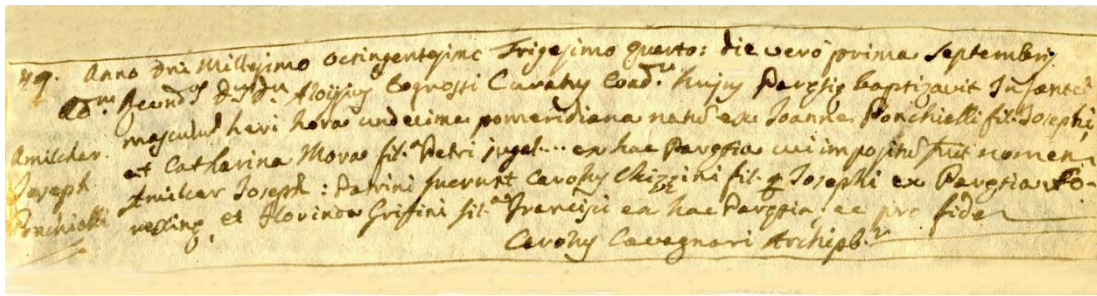
²⁴ Il testo autografo di Giovanni Tebaldini è conservato presso il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini", Ascoli Piceno (I-APcsrgt). La trascrizione del testo è stata curata da Anna Maria Novelli, verificata e corretta in pochi punti da Pietro Zappalà. Le parole qui trascritte in corsivo nell'autografo di Tebaldini sono sottolineate. Le illustrazioni qui riprodotte, per la maggior parte, sono state indicate da Giovanni Tebaldini nella bozza della pubblicazione rimasta inedita.



Ingresso a Paderno Ponchielli dalla strada di Cremona



Ingresso a Casalbuttano dalla strada di Paderno Ponchielli



Atto di battesimo di Amilcare Ponchielli²⁵

È questi Amilcare Ponchielli. Il di lui padre, organista della parrocchia, vive in sì modeste condizioni da dover fare assegnamento sulla piccola rendita che un esercizio di commestibili e una rivendita di sali e tabacchi gli assicurano.²⁶



La casa natale di Amilcare Ponchielli (1886)

Il figliuolo del tabaccaio di Paderno aiuta il padre nelle sue mansioni di organista, ma soltanto in qualità di alza mantici. Sono questi i primi passi che il piccolo Amilcare muove ... sulle vie dell'arte.

²⁵ [Nota Novelli] Estratto del registro degli Atti di nascita dell'anno 1834 esistente nella parrocchia di San Dalmazio in Paderno Cremonese: "N° 49 – Anno Domini Millesimo Octingentesimo trigesimo quarto: die vero prima Septembris Ad.ni Revndus D.us D.nus Aloisius Cogrossi Curatus Coad.or huius Paroeciae baptizavit Infantem masculum heri ora undecima pomeridiana natum ex Joanne Ponchielli fil. Josephi, et Catharina Mora fil.a Petri iugal. ex hac Paroecia cui impositum fuit nomen Amilcar Josephi. Patrini fuerunt Carolus Chizzini fil. q. Josephi ex Paroecia Sorexinae et Florinda Griffini fil.a Francisci ex hac Paroecia; ac pro fide – Carolus Cavagnari Archip.r. [Nota Zappalà. Il facsimile dell'atto di nascita è riportato in Elia Santoro, *Una vita breve, ma intensa*, in *Amilcare Ponchielli*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove edizioni, 1985, p. 12]

²⁶ [Nota Tebaldini] Questa circostanza fa ricordare l' esercente delle Roncole, padre di Giuseppe Verdi, l'insegna della cui botteguccia sulla riva opposta del Po, lontana non più di venti miglia, ancora oggi leggibile, ricorda che ivi era una *vendita di vino liquori, acquavite e generi diversi*.



Piazza della chiesa di Paderno



Interno della chiesa di Paderno

Egli – come si è detto – si porta puntualmente ogni settimana in Casalbuttano alla scuola dell'organista Gorno. *Per colle e sterpi e noti cespugli* – come scrisse lui medesimo in altra circostanza²⁷ – percorre la via che lo separa da Paderno, sognando forse un'altra mèta: quale?

A Casalbuttano erano tutt'ora vivi i ricordi della presenza, a Palazzo Turina, di Vincenzo Bellini.²⁸ Ivi il cigno catanese, acceso dall'amore ardente per la bella Giuditta, aveva dettato pagine fra le più ispirate che dalla sua anima innamorata siano mai sgorgate.

Al cuore del piccolo Ponchielli avranno parlato quelle memorie? Avranno esse suscitato nel di lui animo qualche vago desiderio?

²⁷ [Nota Zappalà] Lettera del 9 luglio 1868 a Cesare Confalonieri, in *Ponchielli*, n. 77: "... per colli e sterpi e noti cespugli ...".

²⁸ [Nota Tebaldini] Epigrafe della lapide apposta a Palazzo Turina in Casalbuttano: "Sulla fronte del Palazzo | Sacro all'Arte pel Genio | di | Vincenzo Bellini | che in esso ospite dei Turina abitò | e in note eterne rese | l'immensa epopea del cuore ond'ebbe vita | la Norma | il Consiglio Comunale di Casalbuttano | perché ai posteri sia notizia del fatto | questa lapide volle murata | nel dì centenario della nascita del Grande | III novembre MCMI."



Piazza della Libertà di Casalbuttano

La famiglia Jacini – nobile famiglia invero – che nell’ora fortunosa per le sorti della Patria si rese altamente benemerita, come lo fu nel campo degli studi e dell’agricoltura e che a Casalbuttano tiene tutt’ora un avito palazzo – conscia delle spiccate attitudini rivelate dal giovanetto padernese agli studi musicali, lo protegge e si adopera poi efficacemente onde ottenergli un posto gratuito al Conservatorio di Milano.

Risale a quel periodo di vita milanese (l’anno dei *Lombardi* di Verdi) una lettera di Giovanni Battista Jacini al figlio Stefano in data 23 maggio 1843 dalla quale è interessante riportare il seguente brano: “Il padre Ponchielli doveva portarmi questa sera la domanda di concorso al posto gratuito nell’I. R. Conservatorio di Musica per suo figlio, corredata dai prescritti documenti; l’ora però essendo tarda e non vedendolo comparire, devo supporre che non abbia potuto riportare la legalizzazione di tutti; ma siccome giovedì prossimo avrò da mandare a Milano il ramiere Manzoni, sarà facile che [g]li tengano compagnia anche i Ponchielli, e così il figlio potrà essere presentato al Conte Borromeo e al Maestro Vaccai prima degli esami, giusto quanto intendo sul proposito della tua di ieri”.

Così sulla carrettella di Casa Jacini che recava le provviste pei figli, ed in compagnia del padre, faceva il suo ingresso in Milano il futuro autore di *Gioconda*, e mercé la protezione del giovane Stefano Jacini riusciva ad essere ammesso in quel Conservatorio d’onde iniziò la sua carriera e la sua fama.²⁹

Amilcare Ponchielli, che dalla tranquilla dimora di Paderno si trova portato ad un tratto nella nuova atmosfera di vita, entrando in Conservatorio vede scolpita sull’alto della facciata del vasto Tempio che la fiancheggia, la scritta *Amori et dolori sacrum*; legge e pensa... e quando può comprendere il significato della scritta ripete a sé stesso: *da oggi e da qui comincia la mia passione*.

I *Cori* oramai celebri e le *Arie* impetuose del *Nabucco* e dei *Lombardi* a Milano si ripetevano dovunque; in quei giorni il senso recondito dato alle ardenti frasi verdiane facevano tremare d’angoscia e di speranza il cuore dei cittadini ambrosiani. Né l’ambiente del Conservatorio sembrava estraneo alle ideali ispirazioni della cittadinanza. Infatti, sin dal 1833 l’I. e R. Dicastero

²⁹ [Nota Tebaldini, integrata Zappalà]: Stefano Iacini, *Un conservatore rurale della nuova Italia*, vol. 1° pag. 24, Bari, Giuseppe Laterza 1926.

Aulico di Polizia aveva tentato di esercitare particolare sorveglianza – pur con male arti – sulla condotta e sulle pretese tendenze rivoluzionarie di cui venivano accusati impiegati e alcuni dell'Istituto. Tutto induce a credere per conseguenza che anche nel Collegio della Passione, già Monastero dei Canonici lateranensi, delle epiche giornate del 1848 si sentissero i prodromi e si presentisse l'avvento. In quella Chiesa infatti – quarantadue anni più tardi – fra un concorso grandissimo di popolo e di artisti, fra il compianto dell'intera cittadinanza milanese, la salma di Amilcare Ponchielli riceveva l'estrema solenne assoluzione pel viatico verso l'eternità.

Nel 1843, a rivestire la carica di Censore o Direttore degli studi si trovava al Conservatorio milanese Nicola Vaccaj, nato a Tolentino nel 1790, acclamato autore di *Giulietta e Romeo* rappresentata per la prima volta al Teatro alla Cannobbiana di Milano nel 1825, l'ultimo atto della quale opera per lunghi anni sui teatri d'Italia sostituì quello dei *Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini. Valoroso insegnante di canto, dapprima a Venezia poscia a Vienna, Parigi e Londra, il Vaccaj sin dal 1837 aveva sostituito Francesco Basily nel posto che al momento dell'entrata di Ponchielli in Conservatorio rivestiva onorevolmente. Ma nel 1844, per motivi di salute, dovette cedere il proprio insegnamento a Felice Frasi, il quale, per questo fatto, divenne maestro di composizione a parecchi giovani saliti poscia in alta fama.

Fra di essi Antonio Cagnoni, autore di *Don Bucefalo* e di *Papà Martin*, ed Amilcare Ponchielli i quali, con parole riconoscenti, si vantaron sempre d'aver avuto un insegnante sì perspicuo e dotato di tanto ascendente quanto ne ebbe su di essi Felice Frasi.

Questi nato a Piacenza nel 1806, era stato lui pure allievo del medesimo Conservatorio. Chiamato poscia a reggerne le sorti e ad indirizzarne gli studi in quel 1848 in cui Milano si era data all'epica rivoluzione, malgrado i grandi avvenimenti del marzo, il dì 27 di luglio poté tenere i soliti esami annuali. Ma dopo il fatale 6 agosto, ritornati gli austriaci, il Conservatorio, fino al 10 dicembre 1849, divenne caserma militare. Ed in quell'anno, non potendosi dare lezioni nell'Istituto, gli allievi si dovettero recare al domicilio dei rispettivi professori. Il locale del Conservatorio aveva bisogno di restauri e da allora la scuola – come era inevitabile – procedette a disagio.



Ritratto di Felice Frasi, dalla «Gazzetta Musicale di Milano», 41/12, 21 marzo 1886, p. 96

Dove e presso chi abbia abitato Ponchielli dall'autunno del 1848 all'estate del 1854 non è dato sapere.

Si ha notizia invece delle radicali riforme portate in quel tempo all'organismo del Conservatorio con l'abolizione del Convitto e con un sostanziale rifacimento dei programmi degli studi.

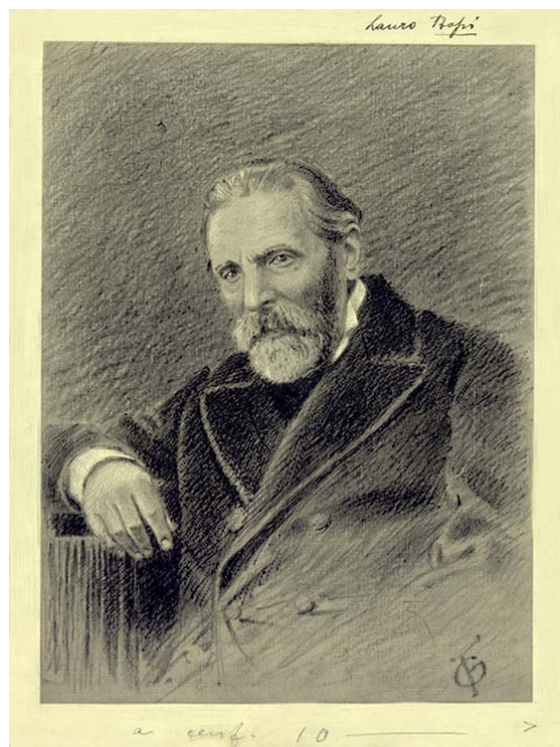
Forse per tutte queste alternative il Frasi nel 1850 chiese ed ottenne la dispensa dal servizio.

Pei saggi di quel medesimo anno Amilcare Ponchielli, sedicenne, componeva e presentava una *Sinfonia* per orchestra [op. 106] ed in seguito un *Duetto buffo*, intitolato *Un episodio del San Michele*; infine due pezzi dell'opera *Il Sindaco babbeo* dettato in collaborazione con altri compagni fra i quali Domenico Cagnoni, fratello di Antonio, ed Angelo Cunio che di poi ebbe a dedicarsi con successo alla musica da camera quartettistica.

Partito il Frasi da Milano per la tranquilla dimora di Vercelli ove moriva nel 1879, insegnante di composizione divenne Alberto Mazzucato, mentre a direttore del Conservatorio, coi nuovi ordinamenti, veniva assunto Lauro Rossi da Macerata (20 febbraio 1812)³⁰ il quale al Teatro aveva già dato varie opere con discreta fortuna; fra di esse *I falsi monetari* (Milano, Teatro alla Scala, 16 agosto 1834) ed il *Domino Nero* (Milano, Teatro alla Canobbiana, 1 settembre 1849).

Bella figura di maestro quella di Lauro Rossi. A torto fatto segno ad ingiuste persecuzioni in vita, specie a Napoli, di poi misconosciuto e quasi dimenticato, va ricordato che si spense nel 1885 in Cremona nella più assoluta povertà.

Nel dicembre del 1870 Hans von Bülow chiamato dalla Società del Quartetto di Milano a dare e dirigere concerti di musica classica, accolto dal pubblico e dalla critica con entusiasmo e con sperticati elogi, nelle sue lettere agli amici ed ai giornali tedeschi non si peritava di deridere i compositori italiani e la loro musica. Contro il Bülow si scagliò appunto Lauro Rossi che in una lettera alla *Gazzetta Musicale* passava in rassegna il passato e il presente dell'arte italiana per contrapporli al passato ed al presente dell'arte tedesca. "Il passato tutti lo sanno; il presente è Verdi e la sua gloria riempie il mondo. In quanto all'avvenire si vedrà" disse il Rossi.



Ritratto di Lauro Rossi (Archivio Storico Ricordi)

³⁰ [Nota Zappalà] Per i maggiori repertori bibliografici Lauro Rossi nacque il 19 febbraio 1812.

Fra Alberto Mazzucato – che del resto fu maestro valoroso e sapientissimo – ed il giovane Ponchielli, c'è da presumere non siano però corsi rapporti molto cordiali né duraturi. Lo si arguisce da alcune lettere indirizzate nel 1862 dal maestro cremonese all'amico suo Bortolo Piatti.

Quegli invece che sembra aver compreso e favorito le attitudini all'arte dell'alunno diligente e volenteroso, dopo il Frasi, fu precisamente Lauro Rossi.³¹

Compagni di Conservatorio al Ponchielli – oltre i già nominati – furono in quel tempo Gaetano Rossari, di poi maestro della Banda Civica di Milano, ed Antonio Sangiovanni che per lunghi anni fu insegnante di canto al Conservatorio. Ed ancora: Giovanni Rampazzini, violinista esimio; Antonio Torriani ed Antonio Zamperoni professore di fagotto l'uno e di flauto il secondo, docenti tutti al Conservatorio e – quali partecipò per molti anni dell'orchestra della Scala – collaboratori pregevolissimi di tutte quelle memorabili esecuzioni che dai *Lituani* a *Gioconda* dal *Figliuol Prodigio* a *Marion Delorme*, sotto la direzione di Franco Faccio, rivelarono intiera e genuina l'anima musicale di Amilcare Ponchielli.

Nel 1852 entrava in Conservatorio anche Carlo Andreoli, divenuto poscia pianista illustre. In seguito, nella vita musicale milanese l'Andreoli apparve quale precursore di un deciso rinnovamento nell'indirizzo da imprimere alle manifestazioni d'arte, divenendo ben presto una delle più eminenti figure d'artista, forse alquanto discosta da quella di Amilcare Ponchielli, ma appunto per questo tutt'affatto personale e degna di rilievo. Su di essa si dovrà più innanzi ritornare.

Non molto ricca né varia tuttavia poteva essere la messe di cognizioni che al Ponchielli era dato poter raccogliere in quegli anni a Milano. All'infuori delle opere più note e dei grandi melodrammi che da Rossini arrivano a Meyerbeer, in dieci anni nulla di eccezionale gli venne offerto che più da vicino e più intensamente potesse infondere nella sua spiritualità di giovane iniziato alito di vita nuova. Nulla si sa che abbia schiuso all'occhio della sua anima orizzonti più vasti di quelli abitualmente a lui circostanti. Di musica sinfonica nessun accenno all'infuori di quanto, con mezzi limitati, poteva offrire il Conservatorio.

In quel decennio le nuove opere di Verdi si rappresentavano per la prima volta a Firenze (*Macbeth*), a Londra (*I masnadieri*), a Roma (*La battaglia di Legnano* e *Trovatore*), a Napoli (*Luisa Miller*), a Trieste (*Stiffelio*), a Venezia (*Rigoletto* e *Traviata*). Ad eccezione della *Giovanna D'Arco* (15 febbraio 1845) la quale anche per la pessima esecuzione ottenne esito mediocre inducendo in Verdi il proposito di abbandonare la Scala ed il suo impresario Merelli, nulla più volle far rappresentare, a Milano, dove la vita, dopo le Cinque giornate e dopo la disfatta di Novara, in realtà trascorrevva sempre agitata e piena di ansie dolorose.

Al Teatro Re, nel marzo 1848, ed al Teatro Canobbiana, nell'ottobre del 1851, un forte musicista veronese – Jacopo Feroni trentunenne – mancato di vita nel 1858 a Stoccolma, ove si trovava a dirigere al Teatro Reale – recava sulla scena due opere: *Margherita*, le cui rappresentazioni dovevano essere interrotte per gli avvenimenti politici; e *Spartaco*, che dapprima proibito dalla Polizia fu poscia permessa – falciata barbaramente – col titolo *I Gladiatori*. Nessun ricordo vivo era però rimasto di quei due lavori teatrali, sebbene nei ricordi dell'autore della classica e bellissima *Ouverture in do min*, ben nota alla Società Orchestrale, si possa intuire ancora oggi quel che egli avrà saputo dire ed esprimere musicalmente ne' suoi due melodrammi.

³¹ [Nota Tebaldini] Di questo eletto artista, *maestro* soprattutto nella scuola così parlò Giuseppe Gallignani che gli era stato allievo e che alla distanza di ventisei anni doveva divenirne il successore: “Il directorato di Lauro Rossi fu – senza dubbio – de' più fecondi. La maggiore libertà nell'ammissione degli alunni, e pel numero dei posti accresciuto e pel limite di età allargato, permise di aprire le porte del Conservatorio con maggior facilità ai giovani d'ogni parte d'Italia ed anche dell'estero. Di ciò si avvantaggiarono ben tosto le classi di composizione che potevano vantare allievi quali Amilcare Ponchielli, Angelo Cunio, Francesco Pollini, Franco Faccio, Arrigo Boito, Carlo Gomez, Gaetano Coronaro. Uomo di larghe vedute, con esemplare assiduità seppe esercitare un'influenza considerevole sugli allievi affidati alle sue vigili cure. Tanto a Milano che a Napoli, dove nel 1871 passò a dirigere il Conservatorio di San Pietro a Majella, le *esercitazioni d'assieme* corali e orchestrali; i *saggi pubblici*, le esecuzioni delle più importanti composizioni di ogni tempo e d'ogni scuola, divennero oggetto delle sue costanti premure”.

Verdi, come si è ricordato, sembrava non pensasse altrimenti a prodursi nella capitale lombarda, nella quale si intratteneva, è vero, con qualche frequenza, ma soltanto per attendere a dettare le sue nuove opere destinate ai teatri di Roma, di Venezia e di Napoli.

Pur Saverio Mercadante con *La Schiava Saracena* (Teatro alla Scala 26 dicembre 1848) e lo stesso Lauro Rossi col *Domino Nero* (Teatro Canobbiana 1 settembre 1849) avevano transitato in quel tempo dalla capitale lombarda lasciando traccia del loro passaggio; ma non erano quelle le parole e le affermazioni che nell'animo di un giovane avrebbero potuto incidere il profondo solco scavato dalla sovrana bellezza. Bellini, morto da parecchi anni, non riviveva a Milano che nelle memorie e attraverso le sue divine melodie, da tempo divenute patrimonio dell'arte nazionale. Donizetti languiva nella natia Bergamo guardando attorno a sé con gli occhi dell'incosciente senza nulla comprendere, in attesa soltanto della sua ultima ora. Rossini passava da Bologna a Firenze a Parigi, tormentato da dolorose vicende famigliari e da palesi avversioni apparentemente politiche, ma forse, in realtà personali.

Per conseguenza, pur rimanendo per circa dieci anni al centro della vita musicale italiana, nessuna di quelle emozioni che valgano a scuotere le fibre di un giovane, ebbe modo il Ponchielli di provare nella sua giovinezza. Lo stesso maestro che nell'insegnamento della composizione in Conservatorio succedette al Frasi, non si accorse del suo temperamento, come più tardi – e sia ricordato a suo onore – si accorse di Arrigo Boito. Ma altro degli appartenenti al Conservatorio seppe vaticinare in quei giorni al giovane iniziato un *avvenire sicuro*. Fu questi l'inserviente Antonio Armanini (1820-1893), detto *Lilo*, che nell'ambiente dell'Istituto divenne l'amico ed il compagno di tutti, alti e bassi, e che ben quattro generazioni di allievi impararono a conoscere ed amare per la sua generosità d'animo e per la sua altruistica bontà. Nutriva delle strane simpatie il *Lilo*, e possedeva anche il dono innato del buon senso e il bernoccolo delle più sicure intuizioni.

Nato in Conservatorio da un padre che era entrato inserviente nell'anno in cui si aperse l'Istituto (1808), morì al posto ereditato dal padre medesimo. Conobbe, per conseguenza, tutti gli allievi che in un periodo di settant'anni passarono nell'ex Convento della Passione.

Amilcare Ponchielli non era bello; ma sin da giovane, per la sua stessa singolare figura e pe' suoi atteggiamenti, tra il franco e l'impacciato, tra l'allegro ed il malinconico, il semplice ed il caustico, l'ottimista ed il pessimista, destava attenzione, interessamento e simpatia.

Il *Lilo*, allora giovane lui pure, si divertiva qualche volta a motteggiarlo, ma in fondo lo proteggeva anche, presentando ... la sua riuscita.³²

Nel 1851 lo studente di composizione presenta ai *Saggi* alcuni brani di musica religiosa; nel 1853 una *Sinfonia campestre* [op. 108] e nel 1854 una *Scena e Cavatina* su parole d'un libretto intitolato *I Baccanti*, ed un terzetto tolto da un altro libretto dal titolo *Maometto* [op. 1]. Tutte queste composizioni sono molto lodate facendo presagire nel musicista cremonese una sicura speranza dell'arte. Anche per lui arriva però l'ora d'abbandonare il Conservatorio. Nell'estate del 1854, conseguito onorevolmente il suo diploma,³³ dato un ultimo sguardo alla facciata della Chiesa della

³² [Nota Tebaldini] Circa trentacinque anni più tardi il buon *Lilo* è sempre ... al suo posto, mentre Amilcare Ponchielli, autore di *Gioconda* e del *Figliuol Prodigo*, in Conservatorio insegna composizione. In una mattinata invernale delle più rigide il *Lilo* sale le scale dell'Istituto carico del gerlo della legna per le stufe collocate nelle diverse aule scolastiche. Ponchielli arriva in Conservatorio coperto dalla pelliccia portata da poco da Pietroburgo; si incontra col *Lilo* e questi si ferma per dirgli a bruciapelo: "*Sâr comendatâr! el se ricorda quand che el metevi in del gerlo e ch'el portavi su in scola?*". Ed era vero; poiché sembra che questo sia stato uno dei divertimenti preferiti del giovane inserviente quando Ponchielli era in Collegio: quello cioè di prendere il piccolo studentello per la vita, di issarlo nel gerlo della legna per le stufe, e così, fra le sue proteste e le risate dei compagni, di portarlo in scuola. Siffatto episodio, propalato sin da allora, ha fatto credere e dire che Amilcare Ponchielli fosse stato portato dal suo paese al Conservatorio in un gerlo. Niente di vero in tutto questo, come risulta evidente dalla lettera di Giovanni Jacini più addietro riferita, la quale ricorda soltanto che il giovinetto andò per la prima volta a Milano per recarsi al Conservatorio servendosi della carrettella di Casa Jacini in compagnia del proprio padre e del ramiere Manzoni.

³³ [Nota Tebaldini] L'*assolutorio* dal Conservatorio di A. Ponchielli è così concepito: Strumentazione per orchestra: *distinto* – Composizione sacra: genere fugato: *distinto* – Composizione teatrale ad una o più parti: *distinto* – Esame verbale di estetica pratica: *bene*. F.ti Ronchetti Monteviti – Mazzucato – Croff – Bonforti – Bona. A questo *assolutorio*,

Passione, riletta l'epigrafe *Amori et dolori sacrum*; ignaro del proprio destino, Amilcare Ponchielli si incamminava senz'altro sulla *via crucis* che doveva condurlo, non più a Paderno bensì a Piacenza, dapprima in attesa del proprio avvenire, ed a Cremona. E da quel giorno per lui cominciò la tempestosa odissea durata ben diciotto anni.



Milano, Chiesa della Passione e Conservatorio

Cap. II

1854-1864 – A Cremona – L'amico Bortolo Piatti – I promessi sposi al Teatro Concordia – Mancata rappresentazione del Bertrando da Bornio al Carignano di Torino – La Savojarda – Successo senza eco – A Piacenza maestro della Banda della Guardia Nazionale – La Fantasia Militare – Un giudizio prematuro sul Faust di Gounod – Roderico ultimo Re dei Goti al Teatro Municipale di Piacenza – Dopo poche rappresentazioni Ponchielli sfiduciato ritira lo spartito – È nominato maestro della Banda Municipale di Cremona.

Cremona può giustamente vantarsi di aver circondato il suo eletto figlio di tutto quell'amore, di quell'interessamento e di quella benevolenza che formarono la forza spirituale onde Amilcare Ponchielli si sentì sorretto attraverso le aspre lotte per l'esistenza da lui, per lunghissimo tempo, affrontate e sostenute.

Ma la di lui vita intellettuale – malgrado l'interessamento de' suoi concittadini – come avrebbe potuto svolgersi ed intensificare nella città ove era condotto a vivere, lungi da ogni contatto vivo,

in data 4 settembre 1854, il direttore degli studi Lauro Rossi faceva seguire alcune osservazioni: «Son di parere che l'*assolutorio* dell'allievo Ponchielli debba contenere espressioni più lusinghiere che per gli altri ... e ciò perché il Ponchielli ha sostenuto con ottimo risultato esperimenti più alti e scientifici di quelli a cui vanno sottoposti un cantante e un suonatore di strumento. F.to Lauro Rossi».

diretto ed operante nel campo dell'arte? Se in un ambiente limitato, quando la forza interna di un'anima non sia peranco formata, né temprata alle aspre quotidiane fatiche, è facile nell'artista la depressione morale, altrettanto può essere facile quella fatua esaltazione la quale conduce di poi innanzi alla realtà della assoluta inconsistenza.

Si è detto: "il carattere stesso del Ponchielli fiducioso, ma non soverchiamente ottimista, compreso delle difficoltà da affrontare, ma in pari tempo deciso di attendere e di battere le scorciatoie e le vie secondarie – quando fosse stato necessario – onde arrivare un giorno sulla strada maestra ed alla meta – pur se a lunga scadenza – giovò alla sua causa." E si disse il vero.

Narra un suo biografo: Rodolfo Paravicini: "Nel 1854 il Ponchielli prendeva domicilio a Cremona dove si diede a musicare un libretto fatto ad intarsio da molti: *I Promessi Sposi*."³⁴

A questo punto appare il nome di un mecenate che non ricco, ma amante dell'arte e fidente nell'ingegno del giovane compositore si acquistò la gratitudine del maestro, dell'arte e del Paese: il nome di Bortolo Piatti. Le gioie ed i dolori, le speranze e le delusioni, da questo giorno sono comuni al Ponchielli ed al Piatti: soffrono, sperano, combattono, cadono e risorgono insieme. Raccolta una somma da molti cittadini cremonesi, *I Promessi Sposi* si presentarono sulle scene del Teatro Concordia nella stagione di fiera del 1856 esecutori la Ponti dall'Armi (*Lucia*), la Heller (*Signora di Monza*), il Ponti dall'Armi (*Renzo*), Vito Orlandi (*Don Rodrigo*), Manni [sic] (*Padre Cristoforo*).³⁵ Il successo fu tale che gli impresari della Scala, signori Pirola e Cattaneo, si recarono a Cremona nella speranza di trasportare l'opera a Milano. Ma il libretto sconclusionato guastò ogni cosa. L'editore Lucca ne stampò alcuni pezzi per pianoforte e canto. Ecco tutto.³⁶

Da questo effimero successo, conseguito da Ponchielli a ventidue anni, e che per un momento sembrò aprire al giovane maestro la via del sicuro avvenire, mentre nella realtà suonò quasi

³⁴ [Nota Zappalà] Rodolfo Paravicini, *Amilcare Ponchielli*, «Il teatro illustrato», 1/4, aprile 1881, pp. 2-3. Anche il testo che segue è solo lieve modifica di quello di Paravicini.

³⁵ [Nota Zappalà] Gli interpreti della prima dei Promessi sposi furono: Luigia Ponti dall'Armi, Annetta Heller, Agostino Ponti dall'Armi, Vito Orlandi, Cesare Nanni.

³⁶ [Nota Tebaldini] Fra le persone autorevoli che circondarono Ponchielli delle loro premure e dei loro incoraggiamenti mentre egli sembrava vivere sacrificato a Cremona, è da annoverarsi il maestro Ruggero Manna. Nato a Trieste nel 1808, il Manna aveva studiato a Milano col napoletano Vincenzo Lavigna (il medesimo che doveva avviare alla composizione Giuseppe Verdi). In seguito era passato alla scuola del P. Mattei a Bologna, indi a Vienna ove, in parecchie occasioni, si era prodotto ammiratissimo, quale compositore da camera, da chiesa e da teatro. Dopo aver viaggiato per vari anni l'Italia quale maestro concertatore, ed aver prodotto alcuni melodrammi accolti con diversa fortuna, nel 1835 veniva eletto maestro di cappella della Cattedrale e maestro concertatore al Teatro di Cremona. In tali uffici si acquistò molte benemeritenze e nella città largo favore, tanto che alla sua morte, avvenuta nel maggio del 1864, fu vivo e profondo il rimpianto sì da meritare venisse la sua memoria ricordata con attestazioni durevoli di rispetto e di venerazione. A lui venne dedicata una via della città. Egli stimava moltissimo il giovane Ponchielli e questi non tralasciò occasione per dimostrargli la sua ossequente gratitudine. Al Museo di Cremona esiste una lettera autografa del Manna indirizzata da Venezia al Ponchielli in data 13 agosto 1856, nei giorni cioè dell'andata in iscena dei *Promessi Sposi* al Concordia, della quale vengono riferiti alcuni brani: "Carissimo Ponchielli, Duolmi veramente che la dolorosa circostanza a lei ben nota, mi tenga assente da Cremona ed in questi giorni particolarmente in cui avrei voluto secoli dividere il peso delle prove al cembalo de' suoi *Fidanzati* e così secondare il desiderio da lei espressomi con l'ultima sua che regolarmente mi perveniva. Se ella potrà trovare, in mezzo alle sue occupazioni, qualche momento di libertà, lo impieghi nello scrivermi come ella si trovi soddisfatta delle prove ora in corso e se le cose sue, riguardo all'imminente spettacolo procedono bene. Si ricordi che sebbene lontano io prendo tanta parte all'attuale sua posizione e vorrei pure in questa circostanza dimostrarle quanto io apprezzi il distinto suo talento ed insieme quanto sia in me il desiderio che ella abbia a ritrarre il miglior frutto delle tante sue fatiche. Il ricevere da lei le informazioni che le ho chiesto, scemerà in parte il dispiacere che provo per essere assente ed all'oscuro di tutto; le sue righe varranno infine a deviare per alcuni momenti i pensieri tristi che incessantemente mi preoccupano. Coraggio, perseveranza e fiducia: non si sgomenti al presentarsi degli ostacoli, e vedrà che tutto andrà bene; tale almeno è il voto del Suo aff.mo amico R. Manna". [Nota Zappalà: Trascrizione completa in *Ponchielli*, n. 2]. Ponchielli nel 1878, memore delle cortesie e della benevolenza avute per lui da Ruggero Manna, cercò contraccambiare verso la sua memoria. In una lettera del 14 giugno a Bortolo Piatti è detto: "Ho parlato [a Franco Faccio?] ma inutilmente perché nell'occasione dell'Esposizione di Parigi si eseguisse qualche *Sinfonia* di Manna. Pare impossibile che nessuno si muova a far conoscere questo autore. A Roma feci il diavolo perché eseguissero una delle sue *Messe* e la *Cantata d'Israello*. Tutto inutile. Ma la famiglia che fa?" [Nota Zappalà: Trascrizione integrale in *Ponchielli*, n. 148. L'ipotesi che Ponchielli abbia contattato Franco Faccio e l'integrazione della località della Esposizione di Parigi, sono di Tebaldini.]

irrisione, comincia l'iliade de' guai che perseguitarono l'autore de' I Promessi Sposi per sedici anni, ma che non fiaccarono la fede di lui in sé stesso né quella dell'amico Piatti in lui.

Trovandosi in ristrettissime condizioni finanziarie, Ponchielli dovette adattarsi ad accettare il posto di organista in Sant'Imerio con circa duecento lire annue di stipendio; il Piatti ne aggiunse di sue mille perché l'amico potesse vivere e comporre.

“Da Temistocle Solera – è ancora il Paravicini che narra – acquista il libretto *Stella del Monte*, ma il poeta manca al suo impegno e conviene sostituirvi un *Bertrando da Bornio* che un impresario, dietro non tenue compenso, si obbliga di far rappresentare sulle scene del Carignano di Torino nel 1858”.

Per questa sua seconda opera il Ponchielli, scritturato anche come direttore d'orchestra, nell'autunno di quell'anno si porta nella capitale subalpina.

In data 13 ottobre – con senso quasi ironico – scrive al proprio padre in Cremona: “Io sto benissimo, *ma temo di aver bisogno di una specie di... paletot!* Basta: vedremo come volgeranno le cose!”.³⁷ All'amico Piatti invece manda notizie dell'andata in iscena del *Rigoletto* al Carignano e delle prove già iniziate del *Bertrando* manifestando ancora il desiderio d'aver presto a sua disposizione un buon libretto. Ed aggiunge: “Tu comincia col protestare con Solera. È tempo che la finisca! Né conviene che io stia ozioso più a lungo. Prememi soddisfare al più presto il mio impegno (*quale e con chi?*) e di avere un libretto pronto! Ma presto, perché voglio lavorare.”³⁸

Bertrando da Bornio si doveva rappresentare sulle scene del Carignano di Torino nell'autunno del 1858, ma l'impresario fece così male gli interessi del maestro e del Piatti suo mecenate che quando l'opera era già alle prove d'orchestra questi trovarono del loro meglio rinunciargli la somma pagatagli e ritirare lo spartito già designato all'eccidio per l'impossibilità dei cantanti.

Poco dopo – e precisamente nel novembre – la madre di Ponchielli muore all'ospedale ed egli, il figlio amorevole, non può giungere in tempo a chiuderle gli occhi ed a raccoglierne l'estremo sospiro.³⁹

Ritornato a Cremona e riassunto il modesto impiego di organista a Sant'Imerio è costretto a vivere di bel nuovo di un pane stentato, dovuto in buona parte alla generosità dell'amico.

Come sia trascorso per Ponchielli il 1859 – l'anno dei grandi avvenimenti politici e bellici; l'anno in cui l'unità d'Italia si cementava in modo indissolubile sui campi di Magenta di Solferino e di San Martino – non si conosce. Certo nei primi mesi del successivo 1860 egli si trova di nuovo a Milano da dove il 23 marzo scrive al suo buon amico Piatti annunciandogli ... d'essere uscito *dall'Ospitale, ma di trovarsi privo di mezzi per sostenere la spesa d'una cura... di salsapariglia*.⁴⁰

“Dicesi – prosegue – che quando si è in cattive acque si scrive con più entusiasmo! Ma io preferirei però lavorare con l'animo più calmo e senza pensieri per la testa. Io ora sono precisamente come una nave in alto mare che lotta contro una maledettissima burrasca e che sta per calare a fondo da un momento all'altro e per essere inghiottita. Attendevo altre comunicazioni da Lucca ma, ahì dura terra! V'è un egoismo tale in questi editori che è una delizia! Eppoi si lamenta la scarsità di maestri ecc.! Fu da me Seleroni per la seconda volta; e fu pure ai Frati (*Fatebenefratelli?*) a cercarmi, ma io ero già partito. ... Basta, anche questa è passata! Che non mi succeda altro! Mio padre ed io ti preghiamo, se puoi, di mandarmi 50 svanziche ... Avrei fatto a meno di tornarti ad importunare così presto se non fossi stato così fieramente bersagliato dal male che anche prima di andare ai Frati mi ha non poco compromesso”.

Nell'ottobre del medesimo anno 1860 si trova in Alessandria a dirigervi la stagione d'opera col *Nabucco* e l'*Aroldo* di Verdi, ma pure con la speranza non appagata di poter provvedere all'andata

³⁷ [Nota Zappalà] La lettera è pubblicata, con lievi differenze, in *Ponchielli*, n. 6.

³⁸ [Nota Zappalà] Lettera non datata, pubblicata in *Ponchielli*, n. 9 con piccole varianti.

³⁹ [Nota Zappalà] Queste righe di Tebaldini sono fino ad ora l'unica fonte che riferisce della data di morte della madre.

⁴⁰ [Nota Zappalà] Lettera del 22 marzo 1860 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 10.

in iscena del *Bertrando da Bornio*. Da Alessandria appunto si rivolge all'amico facendolo partecipe delle sue angustie e delle sue nuove apprensioni: "Ciò che mi indispettisce al sommo – scrive Ponchielli – è la nessuna fiducia che in generale si ha dei giovani compositori; e questa cosa non l'hanno solamente i corrispondenti, gli impresari ecc, ma i cantanti stessi nella cui generalità domina assai ignoranza. Pure, perché portati sovente a cielo dal pubblico, sono ascoltati più degli altri, mentre, riassumendo, sono oziosi e asini quanto si può dire. Ciarlatani, poi... non ne parliamo!"⁴¹

In due lettere del novembre e dicembre successivi, emerge che il Ponchielli – forse da Milano – andava sollecitando il posto di maestro della banda cittadina di Cremona onde supplire all'obbligo di iscriversi nella Guardia Nazionale, fors'anche nella lusinga di poter rappresentare *Bertrando*.

"Ritieni – scrive all'amico Piatti – che dovendo venire a Cremona ci va del mio interesse, ma molto; e se ho aderito è per non fare che la polvere si elevi più baldanzosa sui miei spartiti, e per quella infame lusinga della carriera teatrale per la quale si va a rischio o di diventar pazzi o di cadere nella miseria senza che nessuno porga un dito a soccorrere. Chi sta bene se ne ride – salvo poche eccezioni – il mondo è tutto egoista".⁴²

Malgrado questi sfoghi pessimistici, nello stesso carnevale del 1860-61 al Teatro Concordia di Cremona riesce ad inscenare un'altra opera, *La Savojarda*: esecutori l'Angelica Moro, il tenore [Giorgio] De Antoni ed il baritono [Virginio] Collini. Ma il successo non ha eco. Anche *La Savojarda*, come già *I Promessi Sposi*, sembra destinata a morire dove è nata.⁴³

Dopo il nuovo tentativo, rimasto esso pure senza risultati, infine si decide di accettare il posto di maestro della Banda Civica, non a Cremona ma a Piacenza. La qual cosa non gli impedisce di tornare nell'autunno in Alessandria come maestro concertatore e direttore d'orchestra in quel Teatro Municipale.

Nella nuova condizione, tanto modesta e sacrificata, quale poteva essere la vita artistica che al Ponchielli era concesso di svolgere nell'isolamento operoso, ma deserto, che su di lui incombeva?

In alcuni periodici musicali veniva pubblicando tratto tratto composizioni per pianoforte o per banda; praticando piccoli risparmi sulle sue modeste entrate giornaliera, o vivendo a stecchetto, poteva permettersi il lusso di recarsi qualche volta a Milano onde assistere alla rappresentazione di questa o di quell'opera che più poteva interessarlo, ma quasi con l'aria dello sperduto che si ritrovi all'improvviso, e per un momento solo, nel mondo dei sogni.⁴⁴

⁴¹ [Nota Zappalà] Lettera del 2 ottobre 1860 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 12.

⁴² [Nota Zappalà] Lettera del dicembre 1860 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 21.

⁴³ [Nota Tebaldini] L'opera rifatta – come si vedrà più innanzi – veniva poi ripresentata in nuova edizione col titolo *Lina* al Teatro Dal Verme di Milano nel novembre del 1877.

⁴⁴ [Nota Tebaldini] Malgrado questa sua penosa condizione, non mancò mai al Ponchielli ... il buonumore. Per esso si abbandonava sovente all'estro poetico, seguendo le tracce di A. Fusinato, assai in voga in quel tempo. È del 1861 un'*Ode* (!) indirizzata ad Attilio Reggiani, suo condiscipolo e professore di oboe, in cui impreca – con fare tragicomico – contro sé stesso per non sentirsi capace di andare innanzi co' suoi lavori. [Nota Zappalà. L'ode è citata più estesamente in De Napoli, *Ponchielli*, p. 305, che però è successivo]

Se manca in me l'estro,
Al mondo che far?
È meglio un capestro
E presto crepar!
Ma quando a quel topico
Istante fui giunto
Le guance avea pallide
Il viso compunto

L'idea del sepolcro
Del feretro aperto
Faceami, corbezzoli
Restare un po' incerto!
Per qualche minuto
La fune guatai
Immobil... sparuto
In preda a' miei guai!

Ma poi freddamente
La penna ripresi
Che piena la mente
Di versi m'intesi.

Nel gennaio del 1862, confidandosi col Piatti, si dichiara abbastanza contento del suo quarto spartito: *Roderico l'ultimo Re dei Goti* che su libretto di Francesco Guidi va componendo. In merito aggiunge: “Dio voglia che ci siano artisti di cuore ad interpretarlo, altrimenti... *in pulvere dormiam!*”⁴⁵

In pari tempo manifesta l'intenzione di pensare ad un rifacimento dei *Promessi Sposi*.

Più tardi, capitatogli sott'occhi un articolo di Giuseppe Rovani apparso nella *Gazzetta di Milano*, ne scrisse all'amico in questo senso:

“Un articolo curioso di Rovani (l'avrai forse letto) parlando della *Morosina* di Petrella e alludendo alla nessuna novità in quell'opera, viene a dire che sarebbe necessario venisse intimato ai maestri nuovi di non scrivere più per dieci anni perché i tentativi falliti sono troppo spessi.

Non mi pare un mezzo troppo opportuno di incoraggiare i giovani; ma già i giornalisti... bisogna lasciarli dire (così del resto la pensava anche Verdi).”⁴⁶

Il 17 aprile dello stesso anno già si dimostra stanco del soggiorno di Piacenza; chiede di potersi assicurare il posto di maestro al Teatro e della Banda di Cremona, per lire ... 1500 annue!! Ed affacciando la speranza di riuscire a rappresentare la sua nuova opera esce a dire: “Questo spartito desidero proprio esporlo in un teatro d'importanza. Se non fosse la Scala pazienza; quantunque già è Milano che bisogna affrontare, e non v'ha che quel teatro gigante che possa assicurare l'esito anche per l'esecuzione delle masse. In caso disperato poi v'ha Parma, Genova, Torino ecc. *ma non città di provincia per amor di Dio!! altrimenti è inutile.*”⁴⁷

Il 9 maggio scrive ancora il Piatti, come se questi stesse trattando con l'impresa della Scala per dare l'opera a Milano; chiude poi con queste parole: “Devo terminare una *Marcia* per le manovre! Addio ... taglio corto. Avanti dunque con coraggio e speriamo.”⁴⁸

Il 12 luglio dello stesso anno, tornando sul medesimo argomento, esorta il Piatti a cercare *d'indurre* l'amico X... a fine di ottenere l'intervento di Mazzucato presso l'impresario Merelli della Scala allo scopo di poter rappresentare il *Roderico*. E chiede cosa egli sarebbe egli disposto a spendere a tale intento. Nel postscritto aggiunge:

“Sto abbozzando la *Sinfonia* che sembra voglia venire discretamente. Anche su Negrini⁴⁹ pensavo: ma se invece di giovarmi mi rovinasse? Caro mio, tu non l'hai udito a ... fischiare come l'ho udito io; se dà a stonare o a star male di voce, *felice notte!* Già volere o non volere certe celebrità, non poche volte hanno rovinato il maestro. Basta! Caso succedesse, che Dio ci preservi da una burrasca! Salvo sempre per essere Negrini un grande artista. Ma è un giocare al lotto”.⁵⁰

Ad un mese di distanza in Ponchielli vanno diminuendo le speranze di poter riuscire a produrre il suo *Roderico* in un teatro di importanza. Perora quindi presso il fedele amico perché trovi modo di combinare qualche cosa ... magari a Piacenza.⁵¹ E prosegue in queste pessimistiche considerazioni: “In faccia alle convulsioni politiche che agitano il mondo; in faccia alle enormi pretese degli impresari, alle birbanterie dei corrispondenti e compagnia; alle pretese immoderate del pubblico; alla sua pochissima intelligenza ed a tanti altri mille diavoli, io non so più che dire. Oramai sono rassegnato a tutto e spero ... fino a un certo punto. Quando un mare è continuamente in burrasca è difficile affrontarlo: tale è questa iniqua professione della musica; e specialmente per i compositori

⁴⁵ [Nota Zappalà] Lettera del 18 gennaio 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 29.

⁴⁶ [Nota Zappalà] Lettera del 26 marzo 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 34.

⁴⁷ [Nota Zappalà] Lettera del 17 aprile 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 35.

⁴⁸ [Nota Zappalà] Lettera in realtà del 7 maggio 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 36.

⁴⁹ [Nota Tebaldini] Negrini (Carlo Villa) celebre cantante nato a Piacenza nel 1826 morto a Napoli nel 1865. Dapprima corista, venne riconosciuta ben presto in lui una superba voce di tenore. Studiò per vario tempo a Milano debuttando con grande successo alla Scala nel 1847 nei *Due Foscari* di Verdi. Da quel fortunato esordio si determinò la sua carriera la quale non fu che una continuata serie di trionfi.

⁵⁰ [Nota Zappalà] Lettera in realtà dell'11 luglio 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 42.

⁵¹ [Nota Tebaldini] La lettera del 17 aprile era ormai dimenticata!

che devono lottare coll'ignoranza, colla cupidigia e cogli imbrogli che vanno aumentando ... perché il commercio in altri generi langue: non sanno dove attaccarsi e si arrampicano al povero tapino che ebbe la disgrazia di studiare la musica; ... e lo dissanguano rovinando intanto l'arte. Che Dio li maledica in eterno".⁵²

Il 17 settembre del medesimo anno scrive all'amico prof. Pompeo Bignami in Milano:

"Anche nello stendere una lettera c'è modo di interessare, di divertire, e così pure... di annoiare. Dipende dalla condotta, dalla fantasia, dal saper trar partito dalle idee; è precisamente come una gran fantasia musicale, un finale III p. e. degli *Ugonotti*; io propendo per l'ultimo caso, e una mia lettera lunga sarebbe invece come uno di quei *Kyrie* che in addietro si scrivevano della durata di un'ora, che finivano col cagionare un colpo di apoplezia ai più indefessi e rigidi scrittori scolastici; con te invece la cosa è diversa; tu trattieni un amico con la penna come Moscheles con l'*adagio* di una sua *Sonata* abbastanza lunga, ma sempre interessante e che svolge mirabilmente con due idee".⁵³

Dopo altre riflessioni entra sull'argomento della *fame*: "Gran parola! – esclama Ponchielli – Parola che mi costrinse ad indossare l'uniforme di ufficiale (con un caldo d'estate da schiattare) che mi costringe a familiarizzarmi con l'iniqua tiranna famiglia degli ottoni, facendo *polke, marcie* [!], ecc. ... Ed in compenso di questa venerazione all'arte; di questo martirio al tavolino, che ne risulta? Compiacenze nel sentirsi lodato dagli intellettuali e soddisfazione nell'esaminare ciò che si è fatto! ... E d'altronde il *soddisfare l'idiota con cantilene grossolane ... petrelliane troppo popolari, sarebbe una miseria*. Il difficile – mi pare – sta nello scegliere la via di mezzo e di soddisfare *artisti, pubblico... Barabba* a tempo, secondo i gusti e le esigenze ecc. ecc."⁵⁴ Il 2 di novembre s'indirizza di bel nuovo a Pompeo Bignami mettendosi nel novero di quei poveri artisti che "sembra abbiano rotto la quarta corda a San Pietro, tant'è la maledizione che li perseguita". "Anch'io – prosegue – sono di questo numero. Ecco p. e.: ora che ho finito il *Roderico* non m'è dato di poterlo rappresentare. Passano intanto gli anni, si arriva a quell'età che nulla fa sorpresa gli altri né compiacenza a sé medesimi. Se lo credi, nemmeno qui a Piacenza non posso ottenere ciò che vorrei. Ho p. e.: una *lezione sola*. La banda mi dà pochissime e miserabili incerti".⁵⁵

Il 19 successivo in una lettera burlesca si lamenta con l'amico Pompeo del suo silenzio:

"Ti scrivo; ti spedisco la *Fantasia* ... e non mi dici nulla; ... va in iscena il *Faust* ... idem; come sta quest'affare? E a proposito del *Faust*: insomma dai giornali sembra proprio essere d'una bellezza incantevole; ma il problema è che sia un'opera da eseguirsi dovunque e che veramente piaccia al pubblico! Dalle relazioni della critica pare un'opera eminentemente artistica; un'opera di maestro che è andato a cercare fino il pelo nell'uovo.⁵⁶ Se tu sapessi; muoio dalla voglia di sentirla; ma... oh Dio! *Iniquitates quibus! Non possumus!*"⁵⁷

Malgrado queste esclamazioni improvvisate a pessimismo, Ponchielli riesce ad appagare il suo legittimo desiderio. Dieci giorni dopo può scrivere all'amico Piatti in Cremona informandolo – fra gli altri argomenti – delle impressioni avute assistendo ad una rappresentazione del *Faust* di Gounod alla Scala. Da principio si lamenta del procedere di Mazzucato, maestro concertatore in quel Teatro, pel nessun interessamento preso alle sorti della sua nuova opera, che aveva sperato di poter rappresentare sulle grandi scene milanesi;⁵⁸ sollecita il Piatti onde cerchi concludere in

⁵² [Nota Zappalà] Lettera del 19 agosto 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 44.

⁵³ [Nota Zappalà] Lettera inedita.

⁵⁴ [Nota Zappalà] La prima parte di questa citazione è ricavata da una lettera inedita a Vespasiano Bignami del 19 settembre 1862.

⁵⁵ [Nota Zappalà] Lettera inedita.

⁵⁶ [Nota Tebaldini] Il *Faust* di Carlo Gounod, rappresentato al Teatro Lirico di Parigi il 19 marzo 1859, veniva riprodotto per la prima volta in Italia alla Scala di Milano l'11 novembre del 1862 con la soprano Leonilda Boschetti, il tenore Giuseppe Morini, il basso Giorgio Atry e il baritono Luigi Colonnese.

⁵⁷ [Nota Zappalà] Lettera inedita.

⁵⁸ [Nota Tebaldini] Questo fatto sta a dimostrare che il Mazzucato – come già si è accennato nel precedente capitolo – poco si interessava alle sorti del suo ex allievo, e che tra maestro e scolaro non esistettero rapporti molto cordiali. Ecco perché – a nostro avviso – il Ponchielli preferì sempre dirsi scolaro e discepolo di Felice Frasi alla scuola del quale appartenne nei primi quattro di sua presenza al Conservatorio milanese.

qualche altro teatro. E lo fa con le seguenti parole le quali contengono giuste e giudiziose riflessioni: “Il male si è che il tempo intanto passa, e tu sai bene che la musica non è stazionaria, e che il gusto del pubblico subisce dei cangiamenti; il genere che oggi vuol sentire, non potrebbe essere più lo stesso domani”.⁵⁹ È nella medesima lettera che il Ponchielli narra di essere stato a Milano e di aver assistito al *Faust*, confidando all’amico le sue impressioni non tutte felici né obiettive: “Lavoro magnifico – dice egli – per l’istrumentazione e la squisitezza dell’armonia, espressione locale (!) buon gusto (*fino eccessivo*) nelle melodie (che *però sono poche*) (!!). Ma io dubito che quest’opera possa piacere in altri teatri, meno ancora che faccia il giro come le opere di Verdi.”⁶⁰

L’inverno del 1863 Ponchielli lo trascorse a Piacenza nel silenzio operoso, sempre sperando che la buona stella abbia a splendere ed a brillare anche sul suo orizzonte. Il 13 gennaio parla anzi all’amico Bignami d’un libretto d’opera, *Il Diavolo*, già musicato da un maestro *Traversari* che gli è piaciuto assai.⁶¹ Vorrebbe poterlo avere per sé. Speranza vana!

La lettera qui ricordata è indirizzata in parte al fratello di Pompeo Bignami, il pittore giornalista Vespasiano la cui figura e la cui personalità, negli ambienti artistici milanesi, hanno primeggiato per molti anni. Scrive dunque Amilcare Ponchielli a Vespasiano Bignami:

“Nell’epoca presente bisogna affrontare professioni nuove anche non avendone idea. Vedi p. e.: la famiglia presso cui sono a dozzina parte a giorni. Io e mio padre restiamo soli (*il padre adunque viveva con lui*) e forse accudiremo noi alla cucina. Perciò stiamo facendo acquisto di pignatte ed altri insetti! Ne viene di conseguenza che i miei pensieri e le mie cure saranno rivolte ad una pentola da schiumare, da salare; al fuoco da attizzare, a cavar acqua ecc. ecc. Vagheggio anche l’idea ... di scoprire”.⁶²

Sei mesi più tardi – cioè il 4 di luglio – cerca di giustificare il silenzio tenuto sino ad allora. E lo fa con allusioni spiritose... quasi allegre...: “Che vuoi! Mi lascio vincere (come dice Nasone) da quell’*a-pa-ti-a* che qui poi in questa fortezza (Piacenza) è talmente micidiale da non farsi un’idea. Il mese scorso, e l’altro ancora, ho dovuto di che occuparmi per la Festa dello Statuto.”⁶³ Sì, un concerto a due bande che per più mattine mi fece alzare da letto alle 5 onde recarmi alle prove. Fu uno sforzo eroico, credilo. Si ha un bel dire che ... *l’aurora ha l’oro in bocca!* Comunque, io composi per questo trattenimento una *Fantasia Militare*⁶⁴ [op. 116] e dovetti ridurre parecchi pezzi. La *Fantasia* ottenne un successo tale per cui dovettero assicurare i cavalli della piazza e la campana grossa del Municipio; già l’orologio s’era fermato e la gente era come colpita ... da un accidente! Credendo che questa fosse una cosa da me ordita, mi destituirono ... e mi levarono per più giorni lo spadone.⁶⁵ Ma ora, ravveduti dell’errore, mi hanno reso gli onori che mi avevano carpito e spero anzi di ottenere presto il grado di ... Oh sì! comincio a capire che le cose per me subiscono ... un

⁵⁹ [Nota Zappalà] Lettera del 29 novembre 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 46.

⁶⁰ [Nota Tebaldini] In questo giudizio il maestro cremonese non vide giusto. Forse ad una sola udizione gli mancò il modo di penetrare nelle molte bellezze sparse del *Faust* di Gounod, opera la quale aperse la via ad un indirizzo d’arte che fece molti proseliti e che al suo tempo esercitò grande ascendente non pur in Francia, ma anche in Italia. È evidente che nel novembre del 1862, Ponchielli non ebbe modo di sincerarsi della vitalità del *Faust*, ... ma ebbe tempo di convincersene poi.

⁶¹ [Nota Zappalà] Antonio Traversari, *Il diavolo o il conte di S. Germano*, melodramma in quattro atti su libretto di Giovanni Peruzzini (Novara, Teatro Civico, 12 febbraio 1857).

⁶² [Nota Zappalà] Lettera inedita, solo parzialmente trascritta in De Napoli, *Ponchielli*, pp. 41-42.

⁶³ [Nota Zappalà] La Festa dello Statuto era la festa per celebrare lo Statuto Albertino, ossia la Costituzione adottata dal Regno di Sardegna il 4.3.1848. Con l’unità d’Italia si mantenne Costituzione e Festa, che veniva celebrata la prima domenica di giugno.

⁶⁴ [Nota Tebaldini] La *Fantasia Militare* divenuta celebre e quasi popolare venne pubblicata in partitura da Casa Ricordi. Nel capitolo seguente viene presa in esame. [Nota Zappalà] Questa lettera permette di precisare meglio quanto fino ad ora fosse possibile la data di composizione della *Fantasia militare* op. 116.

⁶⁵ [Nota Tebaldini] Forse ottenne una breve licenza.

voltafaccia! ... Anche le mie opere spero che da un armadio passeranno in un vestibolo; così cambiando ambiente più certo sarà il successo. Presto si renderà vacante la Cappella di Perpignano e allora... chi mi potrà tenere? Nessuno!”



Piacenza, Piazza Cavalli

“E così, per ischerzo, devi dirmi se per caso vi sarebbe mezzo di aggrapparsi a un qualche ramo onde tentare di produrre qualche spartito! ... La è pur dura il dover attendere così tanto tempo senza speranza. ... Addio! Non l’aver a male se tardai così tanto a scriverti. Sono diventato una mummia perché *qui non si vive*”.⁶⁶

In tutte queste lettere malcelato si intravede il dramma interiore della esistenza tribolata deserta e tormentata di Amilcare Ponchielli. Eppure la di lui odissea non era che ai primordi. Il giorno seguente a quello nel quale aveva scritto a Vespasiano Bignami, si indirizza di nuovo al Piatti informandolo di aver mandato all’editore Lucca una lettera del seguente tenore: “Io tengo da un anno uno spartito in 3 atti su libretto di Francesco Guidi dal titolo *Roderico o l’ultimo Re dei Goti*, soggetto abbastanza interessante con buone situazioni, d’effetto e di genere spettacoloso. Io Le manderei libretto e spartito. Ella potrebbe dire essere di sua proprietà e tentare le necessarie pratiche onde produrlo sulle massime scene della Scala. Le premetto che sono pronto a fare un piccolo sacrificio di denaro! Una somma che offrendola Ponchielli forse non potrebbe bastare per molte ragioni che indovina Ella pure. Offrendola Lei la cosa forse cambierebbe d’aspetto supponendosi lo spartito di sua proprietà; sulla quale mi trovo anche pronto a fare sacrifici cedendone a Lei la metà riuscendo l’affare e ottenendo l’opera esito”.⁶⁷

Questa lettera – evidentemente inviata d’accordo col Piatti – veniva ad impegnare il generoso amico nel concorso pecuniario proposto all’editore Lucca per tentare di rappresentare *Roderico* alla Scala sotto la sua egida editoriale. La pratica non ebbe seguito, né consta, dagli avvenimenti successivi, che l’editore abbia accolta la proposta di Ponchielli; forse perché in quel tempo Casa Lucca era impegnata a fondo nel sostenere in Italia la commercialità del *Faust* di Gounod di sua esclusiva proprietà. La corrispondenza epistolare di Ponchielli con Bortolo Piatti pertanto continua più assidua e – per la cronistoria – sempre più interessante. Il 7 di luglio – cioè il giorno dopo la lettera su ricordata – quasi sconfortato scrive di nuovo: “Beati i fortunati. Vedi! Quel giovane Faccio che

⁶⁶ [Nota Zappalà] Lettera inedita, trascritta solo molto parzialmente in *Farinacci*.

⁶⁷ [Nota Zappalà] Lettera del 6 luglio 1863, in *Ponchielli*, n. 53.

sortì non è molto dal Conservatorio, ha protezioni; ha nientemeno che l'appoggio del Conte Belgioioso, e questo carnevale produrrà un'opera alla Scala dal titolo *I profughi fiamminghi*.⁶⁸ Aggiungi poi che Ricordi ha fatto il contratto per altre due opere che scriverà! Questo è ben cavicchio ... caro mio! Ci vuol altro che far sentire e far vedere! Talvolta basta la parola di un potente e tutto è combinato; ed io non lo trovo. Motivo pel quale le speranze m'abbandonano."⁶⁹ Chi mai avrebbe potuto presagire a Ponchielli che quel giovane Faccio – se pur da lui discosto negli ideali d'arte – sarebbe diventato il più nobile, efficace e sicuro interprete delle sue maggiori creazioni a venire, dai *Lituani* a *Gioconda*, dal *Figliuol Prodigio* a *Marion Delorme*?

Si giunge all'agosto del 1863. Dopo aver manifestata l'intenzione di musicare *Re Lear* – col dubbio però che Verdi lo tenga ne' suoi armadi, perché un giorno si era detto l'avesse composto⁷⁰ – colla prospettiva di doversi rassegnare a rappresentare il *Roderico* a Piacenza, scrive informando l'amico degli importanti cangiamenti e rifacimenti prodotti nei *Promessi Sposi* per cui si sente di poter aggiungere “adesso credo con un certo convincimento che questo spartito non abbia più bisogno di nulla altro che d'essere rappresentato e se occorre ... *fischiato*”.⁷¹ E rifacendosi al *Roderico* prosegue: “Io sono certo, anzi certissimo, di sbagliare nel dare qui un'opera stante lo stato deplorabile dell'orchestra, l'insufficienza del direttore e concertatore ed il dubbio di avere artisti che possano interpretarla. Ciò nullameno, siccome sembrava che io voglia essere rigoroso, non m'importa che subisca la sorte della *Savojarda*. Vuol dire che sarà l'ultimo spartito che avrò scritto perché non ne vorrò saper altro. E credo di non aver torto dal momento che io debbo affaticarmi per produrre poi i miei spartiti ... *in qualsiasi modo*. ... Qui al presente godo molta stima e simpatia presso il paese. Dalla quale potrebbe risultare un vantaggio per un posto più adatto a me; ma se per caso succede un esito freddo come alla *Savojarda* per motivo dell'esecuzione, sai bene ... nei paesi di provincia si fa presto a mutar bandiera.”⁷²

L'8 novembre si lamenta ancora della composizione dell'orchestra piacentina.⁷³ “Ho i miei riveriti dubbi che possa eseguire la *Sinfonia*. E sì che non è poi di grande difficoltà; ma con un oboe infame; un clarino mediocre; un trombone che suona quando vuole, così il contrabbasso ... se non sono i violini (!!) che lo aiutano... come fare?”⁷⁴

Ed intanto l'odissea continua. Pel Santo Stefano del 1863 *Roderico l'ultimo Re dei Goti*, diretto dall'autore, dopo una quantità dei guai, si rappresenta al Teatro Comunale di Piacenza. Ponchielli

⁶⁸ [Nota Tebaldini] Franco Faccio alunno della scuola del M° Ronchetti Monteviti, venne licenziato dal Conservatorio di Milano nel luglio del 1861. Ventitreenne fece rappresentare la sua prima opera alla Scala nel novembre del 1863, ma con mediocre successo. Di lui, dell'opera sua e del movimento artistico milanese di quegli anni si parla più innanzi.

⁶⁹ [Nota Zappalà] Lettera del 7 luglio 1863, in *Ponchielli*, n. 54.

⁷⁰ [Nota Zappalà] Lettera a Piatti del 23 luglio 1863, in *Ponchielli*, n. 57.

⁷¹ [Nota Zappalà] Lettera a Piatti del 14 luglio 1863, in *Ponchielli*, n. 55.

⁷² [Nota Zappalà] Lettera a Piatti del 17 agosto 1863, in *Ponchielli*, n. 59.

⁷³ [Nota Zappalà] Lettera inedita del 17 agosto 1863, parzialmente trascritta in Giovanni Tebaldini, *Amilcare Ponchielli* [dalle conferenze commemorative tenute nel 1934 al R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma (30 aprile), al R. Conservatorio “G. Verdi” in Milano (15 maggio) e a Paderno Cremonese (1 luglio)], «Musica d'oggi», n. 7, luglio 1934, pp. 239-252 e De Napoli, *Ponchielli*, p. 46.

⁷⁴ [Nota Tebaldini] Fu in quei giorni che Ponchielli per poco non perdette la vita. Lo narra ancora Rodolfo Paravicini: “Era a Milano per scegliere nuovi interpreti del suo *Roderico*. Sul far di sera d'una giornata nebbiosa un bisogno lo obbliga ad attraversare il bastione tra Porta Vittoria e Porta Venezia; ad un certo punto non si arresta a tempo e precipita in basso. Viene scambiato per un contrabbandiere e, raccolto da alcune guardie e carabinieri, vien condotto all'ospedale tutto contuso e graffiato. L'indomani un giornale annuncia che un tal Ponchielli, ubbriaco, è caduto dal bastione. Un amico del maestro corre a far rettificare la notizia e il giornale annuncia che il maestro Ponchielli giace allo spedale in grave pericolo di vita. Il poveretto legge la rettifica e insieme la nuova notizia e credendo che pietosamente si voglia nascondergli il suo vero stato chiama affannato il medico di guardia. Questi accorre e si sente chiedere con ansia:

- Ma come sto io?

- Lei lo saprà meglio di me – risponde il medico – come si sente.

- Io, mi sento bene!

- Tanto meglio me ne rallegro!

- Ma legga ... qui!

E così dicendo, Ponchielli gli sciorina davanti quel giornale così ben informato. S'è finito con una risata!

però dopo poche recite, causa l'insufficienza de' suoi interpreti, si vede costretto a ritirare lo spartito talché anche il teatro deve chiudersi.

In una lettera⁷⁵ di qualche settimana appresso egli accenna ad una possibile ripresa del *Roderico* che però, vorrebbe quasi scongiurare “per non andare incontro un'altra volta ai guai precedenti” e chiude con questa disperata esclamazione: “meglio fossi crepato quando son caduto dalle mura” firmandosi *sfortunatissimo Amilcare*.⁷⁶

Da allora unico sollievo, unica risorsa morale per Amilcare Ponchielli, la speranza di essere nominato maestro della Banda di Cremona.

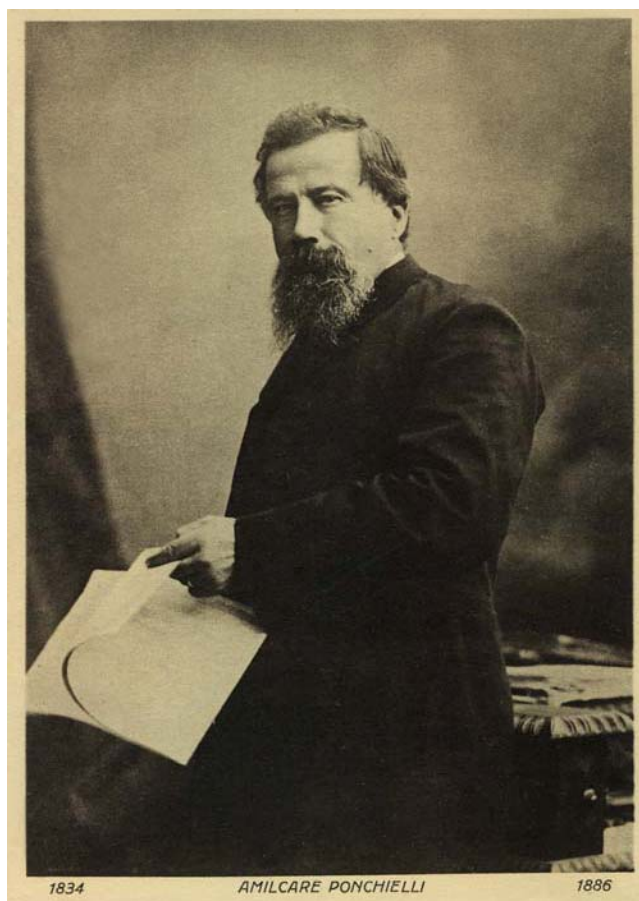
In due lettere del giugno e del luglio 1864⁷⁷ è fatta menzione d'una circostanza per la quale il nostro tanto tribolato maestro, dovette recarsi a Cremona per dirigere le musiche in una solenne funzione, celebrata in una chiesa della città: non è detto quale. Forse in quell'occasione si rassodò nel proposito di riprendere stabile dimora fra i suoi concittadini. Infatti poco dopo egli ritornava all'ombra del Torrazzo. Rassegnato alla sua sorte, si guardò d'attorno, scorse ovunque visi amici; si sentì incoraggiato e confidò nel proprio avvenire ricordando che: *omnia labor vincit!*⁷⁸

⁷⁵ [Nota Zappalà] Lettera del 1 febbraio 1864, in *Ponchielli*, n. 69.

⁷⁶ [Nota Tebaldini] *Roderico*, dettato su un libretto convenzionale dai versi alquanto antiquati, venne ripresentato al Teatro Carcano di Milano due anni dopo la morte del maestro, nel febbraio del 1888, mentre alla Scala era imminente la tanto attesa riapparizione di *Lohengrin* fischiato quindici anni innanzi. L'ansiosa attesa dell'opera wagneriana – in quei giorni – influì certamente nel giudizio non tanto del pubblico, che fu caloroso, quanto in quello della critica manifestatasi apertamente ostile. Forse, dopo le astiose e misere riserve di taluni intorno alla riuscita di *Marion Delorme* ed alla portata dell'opera ponchielliana in genere, il che apparirà più innanzi, più opportuno sarebbe stato non pensare alla riesumazione del vecchio melodramma composto dall'autore di *Gioconda* a vent'ott'anni. Egli stesso e per il *Bertrando da Bornio* e pel *Roderico* aveva scritto al Piatti sin dal 9 giugno del 1877 “Sarebbe più facile accomodare (quantunque anche qua sia un affar serio) il *Roderico*. Ma io vedo che *bisognerebbe rifare* e allora preferisco lasciare questi spartiti come stanno ... Se qualcuno intendesse rappresentarli faccia pure; io però non li metto in iscena, e nel caso direi le mie ragioni a mezzo della stampa”. Comunque è interessante rileggere e riferire a tratti quello che ne scrisse Alfredo Soffredini nella *Gazzetta Musicale* Ricordi: “Io credo che dato il *Roderico* p. e. a Milano al suo nascere, avrebbe ottenuto un successo tale da anticipare di venti anni la gloria di Ponchielli; né temo nell'asserire che allora, quest'opera, oggi appena degnata da uno sguardo di compassione, avrebbe suscitato un mare di discussioni per le arditezze indiscutibili che contiene, talché per quell'epoca avrebbe segnato un progresso, specialmente dal lato strumentale. Questo la critica non l'ha detto, non perché non lo potesse dire, ma perché non l'ha saputo o voluto dire. [...] *Roderico* venne composto da Ponchielli allorché il suo misero stato lo teneva a Piacenza infagottato nel cappotto della Guardia Nazionale! Bell'ambiente! Era forse Parigi dove l'arte subiva tutte quelle trasformazioni che poi dettarono legge all'Europa? Che si voleva accettare allora in Italia di codeste riforme? La prima maniera di Verdi regnava sovrana. A Piacenza questo era giunto; le riforme di Parigi, no”. La prima maniera di Verdi, nel 1863, era già stata superata dal *Rigoletto*, dalla *Traviata*, dai *Vespri Siciliani*, mentre a Milano con giovanile e vigoroso ardore, già era sorto il gruppo che faceva capo a Bazzini, a Faccio ed a Boito. [...] Se il Ponchielli avesse avuto il battesimo di qualche grande città italiana al tempo in cui le sue prime opere furono scritte (e se lo era più volte cercato e augurato), nei quindici anni e più trascorsi nell'abbandono, avrebbe dato al teatro capolavori in gran numero, perché ne aveva la forza, la potenza, la facilità e il genio (ed in questo devesi convenire).

⁷⁷ [Nota Zappalà] Lettere del 28.6 e 7.7.1864 a Piatti, rispettivamente in *Ponchielli*, n. 73 e n. 74.

⁷⁸ [Nota Tebaldini] Nella rivista mensile *Cremona* dell'agosto 1933 [5/8, agosto 1933, pp. 421-431] Pier Maria Trucco pubblicava un articolo intitolato *La Banda di Cremona e la sua illustre tradizione* nel quale vengono riportate le seguenti notizie: “Alla insistenza di intimi amici e fra questi l'assessore Tavelloni, Amilcare Ponchielli, il concittadino di cui tutta Cremona esaltava ancora – a otto anni di distanza – il grande successo del 15 novembre 1856 con *I Promessi Sposi* al Concordia, e che da oltre tre anni era Maestro Direttore della Banda della Guardia Nazionale di Piacenza, aveva promesso di accettare la direzione della Banda di Cremona. Era una promessa condizionata se Ponchielli scriveva all'amico Bignami: «In ogni modo ho posto per condizione che, fin tanto che la banda non ha subito i miglioramenti e le riforme che si vogliono attuare, non intendo pormi alla sua testa, ed hanno acconsentito». Tavelloni doveva avere tanto brigato se – convinti i colleghi del Municipio alla bontà dalla sua proposta – aveva ritenuto di affrettare incredibilmente la delibera, forse nella tema che alcuno cambiasse di parere. Ciò avrebbe significato infatti pel Municipio un aggravio di spesa, e per il completamento del Corpo e per lo stipendio voluto da Ponchielli, da aumentarsi a ben – cifra enorme che spaventò parecchio i Consiglieri Comunali – *duemila lire annue!* Uno spirito intelligente e



Amilcare Ponchielli

Cap. III

1864 – 1872 Il Maestro di Banda – Importanza delle sue partiture – La vita musicale a Milano – Dal Faust di Gounod (1862) ai Profughi Fiamminghi di Franco Faccio (1863) – Arrigo Boito critico e poeta – Gli Esperimenti della Società del Quartetto - È premiato Antonio Bazzini (1864) – L’Amleto di Faccio al Carlo Felice di Genova (1865) – La prima rappresentazione del Mefistofele di Arrigo Boito (1868) – Il posto di professore di contrappunto in Conservatorio – Ponchielli vi concorre – Viene nominato Franco Faccio – Le proteste della democrazia milanese – Ponchielli studia e lavora – Ruy Blas di F. Marchetti (1869) – I Promessi Sposi di E. Petrella al Teatro Sociale di Lecco (1869) – Il Don Carlos di Verdi al Comunale di Bologna (1869) – L’urto fra Verdi e Angelo Mariani – Guarany di Carlo Gomes alla Scala (1870) – La caduta dell’Amleto di Faccio (1871) – Lohengrin di Wagner a Bologna (novembre 1871).

Altra volta, parlando della giovinezza di Giuseppe Verdi, venne fatto a chi detta queste pagine, di esprimere avviso intorno alla differenza evidente fra ciò che ebbe a costituire la giovanile formazione spirituale ed estetica del grande Maestro a causa del piccolo mondo in cui trascorse i suoi primi anni, in confronto di quella assicurata da altri, ad esempio da Riccardo Wagner, il quale

animato da sani criteri di ben inteso decoro cittadino, mosse il Consiglio nella seduta del 12 luglio 1864, a deliberare l’aumento di spesa, le riforme e l’invito ad Amilcare Ponchielli. Questi, il giorno dopo, dichiarava di accettare. Ciò fra il giubilo della cittadinanza, fiera della crescente fama del concittadino, e la cui eco commosse il Sindaco di Piacenza, che generosamente acconsentì a sciogliere Ponchielli d’ogni impegno verso quella banda, dicendosi «ben lieto che Cremona richiamasse in patria un suo illustre concittadino, di cui Piacenza ebbe occasione di riconoscere il singolare ingegno». [Nota Zappalà: “Omnia labor vincit” è citazione da Virgilio, *Georgiche*, I, 145-146].

sin da fanciullo poté vivere a Lipsia accosto al santuario che custodisce la tradizione della grande arte di G. S. Bach in uno alle testimonianze della operosità indefessa di Felice Mendelssohn dal quale, come da Schumann, e malgrado i suoi dinieghi, doveva trarre tante e sì vive sorgenti di vita.⁷⁹

Per Amilcare Ponchielli si può osservare che, se è vero aver egli frequentato in gioventù, per circa dieci anni, il Conservatorio di Milano, e seguito un corso regolare di studi – sebbene in epoche turbinose ed in condizioni difficilissime – è altrettanto certo che dall'*assolutorio* ottenuto nel 1854, cominciò per lui la vita di isolamento e di sacrificio la più dura e la più snervante. Egli era in possesso sì di svariate cognizioni e di una tecnica solida e sicura, ma per usarne come? Nelle funzioni di maestro di banda! Questa la dolorosa realtà.

Ben diciotto anni di stenti e di fatiche corsero dalla ottenuta licenza dal Conservatorio a quella che fu la vera prima rappresentazione dei *Promessi Sposi* al Dal Verme di Milano, apparsi su un piano inferiore rispetto ad altre opere, perché il presentarsi dell'opera ponchielliana al pubblico milanese avveniva appunto in un teatro secondario, e per di più ad un'età, per l'autore, abbastanza avanzata.

Verdi a trentotto anni, quanti ne contava Ponchielli nel 1872, malgrado le prime peripezie, era oramai arrivato al *Rigoletto*, alla *Traviata*, al *Trovatore*. I pubblici di Milano, di Venezia, di Roma, di Vienna, di Parigi e di Londra già egli aveva affrontato, ottenendo i più grandi successi.

In quali condizioni s'è trovato Ponchielli invece nel momento della sua giovanile e virile formazione spirituale ed intellettuale? In quella – come s'è veduto – di doversi sfibrare in tentativi inani per arrivare, con le opere proprie, al teatro, e di dover piegare poi sotto l'assillo di uno sterile quotidiano lavoro impostogli dalla lotta per l'esistenza.

Eppure, attendendo al suo compito talvolta persino umiliante, egli fu il primo a recare nella banda una nota elevata di pura arte e di costante ricerca dei mezzi tecnici per raggiungerla. Le di lui *Fantasie* su questa o su quella opera, non appartengono altrimenti alla categoria delle solite riduzioni e dei soliti *pout-pourris*; bensì sono creazioni vere e proprie in cui l'artificio contrappuntistico, pur nascondendosi, si amplifica dando luogo a sviluppi tematici dalle linee ampie e quadrate; lo strumentale che egli usa si accosta all'orchestra come mai nessuno, prima di lui, seppe nonché praticare e realizzare, neppure intuire. Basta prendere in esame la stessa *Fantasia Militare* eseguita con tanto successo a Piacenza nel giorno dello Statuto del 1863 di cui s'è detto nel *Capitolo* precedente. Forse per questo la facile ipercritica saccente ha capovolto i termini dell'osservazione pretendendo rilevare nelle partiture orchestrali di Ponchielli reminiscenze di effetti bandistici. Affatto! poiché l'autore dei *Lituanii* e di *Gioconda* già molto tempo innanzi concepisse queste due opere aveva saputo portare non la banda nell'orchestra, bensì l'orchestra nella banda.

Alcuni tratti della vita trascorsa da Ponchielli nel periodo della sua seconda dimora in Cremona possono contribuire a far meglio conoscere l'artista nella sua fase iniziale. Il di lui nome, dal 1864 in poi, comincia a diffondersi infatti oltreché per le *Fantasie* di cui s'è parlato, pure per le *Marcie Funebri* e per le *Elegie* per Banda. Ne compose una quantità considerevole. Le molte che egli inviò al maestro Rossari allora direttore della Banda Civica di Milano; quelle che compose *In morte di mio padre* [op. 163] e più tardi *In morte di F. Lucca* [op. 112A], con le due dettate *In morte di Alessandro Manzoni* [op. 157 e l'Elegia perduta] e *pel defunto suo maestro Felice Frasi* [op. 89], attestano nel Ponchielli indole manifesta pei temi di carattere elegiaco da lui svolti sempre con sapienza e magistero.

Non a questo punto è possibile indugiarsi ad esaminare, vagliare e studiare – per quel che rappresenta e significa – l'opera artistica di Amilcare Ponchielli neppure a' suoi inizi. Piuttosto si osservi in rapida sintesi il decennio che corre dal 1862 al 1872 onde rendersi conto di quel che sia

⁷⁹ [Nota Novelli] La nota non si trova.

avvenuto nel campo musicale in Italia: come si siano delineate le nuove correnti dalla evoluzione verdiana verso il *Don Carlos* (1867) ed *Aida* (1871) al neo-romanticismo dei *Profughi fiamminghi* (1863) e dell'*Amleto* (1865-1871) di Faccio come del *Mefistofele* di Boito (1868); dall'apparire della nuova scuola francese col *Faust* di Gounod (1862) alla clamorosa rivelazione wagneriana di Bologna con *Lohengrin* (1871); dall'affacciarsi del culto per il classicismo romantico ad opera delle varie *Società del Quartetto* (Firenze 1861 - Milano 1864) e delle Società Orchestrali (Firenze 1869 - Torino 1872), alle diverse importanti affermazioni che ad esse si collegano: dalle facili creazioni di Petrella con la *Contessa d'Amalfi* e coi *Promessi Sposi* (1869) alle acclamate, passeggiere conquiste di Marchetti col *Ruy Blas* (1869) e di Gomez col *Guaranj* (1870). È a notarsi intanto che, mentre tutto questo accadeva, Amilcare Ponchielli viveva appartato pensando, meditando, sopportando con rassegnazione le sue più aspre intime e silenziose battaglie spirituali.

Cerchiamo dunque di avvicinarlo e di conoscerlo quel periodo laborioso, magari attraverso l'anima solitaria e spettatrice del maestro cremonese mentre si va apprestando alla rielaborazione ed alla vagheggiata riapparizione dei *Promessi Sposi*. Con l'aiuto de' suoi scritti poco si può apprendere, perché risiedendo egli dal 1864 a Cremona vive accosto all'amico Piatti e la corrispondenza epistolare con questi si interrompe.

Il 10 novembre del 1862 al Teatro Imperiale di Pietroburgo risuonano i vibranti accenti dei personaggi verdiani vigorosamente scolpiti nella *Forza del Destino*, ed alla Scala di Milano il giorno appresso si diffondono le vaghe melodie, riccamente rivestite di ricercatezze armoniche e strumentali, quali Carlo Gounod pose sulle labbra di Margherita e di Faust.

Cosa pensasse dell'opera gounodiana il Ponchielli dopo una sola edizione, lo si è appreso dalla lettera al Piatti inviata il 29 novembre, cioè a diciotto giorni dalla prima rappresentazione. Havvi motivo però di ritenere che dinnanzi alla evidente influenza, anzi al fascino esercitato dalla nuova opera francese sull'elemento artistico giovanilmente aristocratico di quegli anni, come innanzi alla rapida fortuna da essa incontrata abbia il Ponchielli mutato avviso. Lo si può arguire da molti segni che trapelano - sebbene in rari incontri - nelle sue creazioni di poi, e lo possono attestare coloro i quali gli furono discepoli.

Ma un'altra voce nell'autunno dell'anno successivo giunge dal fastoso Teatro alla Scala al solitario maestro cremonese mentre egli, con tanta fatica, va apprestandosi ad ultimare il *Roderico [re] de' Goti*: quella dei *Profughi fiamminghi* evocata da Franco Faccio. Il fatto che un giovane musicista appena uscito dal Conservatorio, a soli 23 anni, col favore di notabilità cittadine raggiunga la méta ideale per un compositore, di presentarsi per la prima volta sul maggior teatro d'Italia, fa dire al Ponchielli - in un momento di tristezza - che le protezioni e le raccomandazioni valgono più di ogni merito (v. lettera 7 luglio 1863 a B. Piatti). Ma l'autore di *Gioconda* ebbe tempo e modo poi di ricredersi anche sul conto di Faccio. La cui opera - per il modo col quale venne concepita, come per la sua stessa struttura - si volle da taluni giudicare come un'audacia mentre non lo era affatto, tanto meno pel libretto di Emilio Praga. E non incontrò neppure quell'accoglienza che si sperava potesse dal pubblico ottenere.

Malgrado il precedente del *Faust*, rappresentato alla Scala l'anno innanzi, opera d'arte di per sé d'ordine elevato, *I Profughi fiamminghi*, tra contrasti e divergenze di opinioni, si sostennero per poche sere. Ma le polemiche conseguenti durarono parecchio. Arrigo Boito vi è parte attiva, dapprima con un articolo calmo, sereno, imparziale, pubblicato nella *Perseveranza*,⁸⁰ poscia con un brindisi rivolto a Faccio che parve suonare impetuoso quale fanfara di battaglia. Quel brindisi, nel quale si credette ravvisare un'allusione avverso l'arte di Giuseppe Verdi, divenne famoso. Oggi si potrebbe pur dire che fu vano ed innocuo.

Nel frattempo Ponchielli, esule e pressoché estraneo a tutti questi accesissimi dibattiti, è intento ad ultimare la sua nuova opera, *Roderico [re] de' Goti*, per la quale - come s'è veduto - perduta la speranza di arrivare alla Scala del pari che sui teatri di Torino, di Genova e di Parma, a malincuore si rassegna ad attendere il suo turno ... al Teatro Municipale di Piacenza!

⁸⁰ [Nota Tebaldini] Riprodotto da R. De Rensis nel volume *Critiche e Cronache Musicali di Arrigo Boito, 1862-1870*, Milano, Treves, 1931.

Quale esito abbiano incontrato le poche rappresentazioni del *Roderico* è stato ricordato. D'altra parte è mestieri riconoscere che neppure il compositore, malgrado le sue timide professioni di fede, riusciva peranco a rintracciare la propria via. Da tante vicissitudini ed alternative reso incerto sulla strada da percorrere nella stessa vita quotidiana, incerto doveva sentirsi in allora anche nell'indirizzo da seguire con la propria arte. Né si potrebbe dire oggi, contrariamente all'opinione del Soffredini, che una presentazione su un teatro di importanza avrebbe assicurato al *Roderico* diverso avvenire. Questo non crediamo. Chissà: forse la prova decisiva su grandi scene, in quel momento di sì vivace tensione, avrebbe potuto riuscirci fatalmente contraria.

Mentre l'ultima opera di Ponchielli dal Teatro Municipale di Piacenza apparve e scomparve quasi inosservata, in quei medesimi giorni Errico Petrella – il facile cantore siciliano di appassionate melodie, cui diverso posto avrebbe potuto spettare nella storia del teatro lirico italiano se tante e sì belle energie latenti fossero state sorrette da senso idealmente positivo nel concretizzarle e da maggiore riflessione nell'espore⁸¹ – rappresentava a Genova *La Contessa d'Amalfi*, opera che ebbe momenti di largo favore da parte del pubblico, e quasi direbbersi di popolarità.

Chi non ripeté allora, e per parecchi anni poi, la bella melodia. *Tra i rami fulgida – la luna appare?*

Nei primi mesi del 1864, promossa da Tito Ricordi, Lauro Rossi, Alberto Mazzucato, Franco Faccio, Arrigo Boito, Filippo Filippi sorge a Milano la *Società del Quartetto* per la quale forti energie latenti mirano assiduamente all'instaurazione di un organismo che si alimenti alle fonti del classicismo e del romanticismo musicale da Beethoven a Mendelssohn, a Schumann.

Antonio Bazzini, violinista e compositore insigne, reduce da un lungo soggiorno in Germania e in Inghilterra, vince un primo concorso indetto dalla medesima Società, con un *Quartetto* per archi. Secondo premiato Franco Faccio. Entrambi i *Quartetti* vengono eseguiti nella Sala del Conservatorio e per essi Bazzini e Faccio si collocano a capo della incipiente schiera dei neoclassici e romantici compositori italiani.

Non si è che agli inizi, ma da queste prime affermazioni si determina una corrente nuova assai intensa della quale – o tardi o tosto – si dovrà tener conto.⁸²

⁸¹ [Nota Tebaldini] Arrigo Boito disse di lui: “il privilegio dei ritmi falsi appartiene all'autore della *Jone*”.

⁸² [Nota Tebaldini] È nel 1864 che inizia le sue pubblicazioni il *Giornale della Società del Quartetto* cui alternativamente che nel *Figaro*, collabora Arrigo Boito ventiduenne affilando le sue prime armi di critico con una prosa sempre animata e vibrante. Un di lui studio su *Mendelssohn in Italia* contiene considerazioni di straordinario interesse e, pel suo tempo, perfino audaci: all'autore del *Paulus*, Boito dedica tutta la sua ammirazione. Riferendo poi intorno agli *Esperimenti della Società del Quartetto*, parlando di Beethoven, che giustamente colloca più in alto ancora, e dell'avvenuta esecuzione del suo *Settimino*, esce in questa curiosa riflessione: “Quel *Settimino* – se l'immagine passa – tiene aspetto di quelle splendide tasche che s'usavano sulle giubbe di due secoli fa, rabescate d'oro e piene di tesori e bonariamente aperte al primo ladro venuto. Infatti entro quella famosa tasca vi si palpa anch'oggi la mano di tre grandi borsajuoli adescati da tanta ricchezza: Rossini, Bellini e Donizetti”. Sin qui Boito. Ma noi, posterì, soffermandoci a leggere in siffatta prosa, ci domandiamo senza esitanza: ed egli, quarto borsajuolo della serie, dove ha palpato per il suo *Mefistofele*? Non soltanto nelle tasche rabescate del classico Beethoven, ma pur in quelle del romantico Weber del quale, più tardi, si occuperà diffusamente parlando appunto di quel *Freischütz* che nella Sabba romantica gli ha servito più che di modello.

Nuove interessanti immagini disegna Boito con mano sicura nel corso de' suoi scritti, pur se non sempre rispondenti a quella verità obbiettiva quale a noi appare oggi. Dice egli: “davanti a Mendelssohn si ama; davanti a Schumann si ammira; davanti a Beethoven si fa l'uno e l'altro, s'adora. Nessuno più grande di lui.” Ed è vero. Senonché noi diremmo che Schumann, non soltanto si ammira, ma si ama lui pure.

La grandezza di Beethoven fa esclamare a Boito: “né i solenni giganti del passato, né le avidi cuccagne del presente ponno arrivar tant'alto da toccargli la fronte. Bach ci arriva al petto; Mendelssohn al cuore; Schumann al gomito; Haydn al ginocchio; Wagner alla clavicola del piede; esso calmo, ritto, e sereno, guarda sulle teste di tutti.” Questo criterio, però, oggi, va rettificato e corretto. Bach sta al di sopra di tutti, e da tutti appartato. Beethoven rimane dove Boito lo ha giustamente collocato. Wagner, che nel 1864 non aveva ancora dato al pubblico né *Tristano*, né *Maestri Cantori*, è salito dalla clavicola al petto. Schumann e Mendelssohn sono giunti al cuore; ed Haydn anche più in su del ginocchio e del gomito. Così noi pensiamo.

Saranno giunte nozioni al Ponchielli delle tendenze che andavano sorgendo e manifestandosi con tanta energia fra le più vivaci battaglie sul campo delle lotte aristocratiche a Milano? Può darsi. Palese si è, per converso, che nella metropoli lombarda, centro in quel momento della vita musicale italiana, la di lui figura rimaneva sempre nell'ombra ed ignorata, e che nessun contatto era riuscito egli a stabilire col movimento attivo dell'arte militante.

A diciotto mesi dai *Profughi Fiamminghi*, il 30 maggio 1865, sul primo libretto di Arrigo Boito e per la direzione fervida di Angelo Mariani, Franco Faccio presenta al Carlo Felice di Genova la sua seconda opera di battaglia, *Amleto*, favorevolmente accolta e dal pubblico e dalla stampa, ma senza segni palesi di quel consenso che potesse valere a rivelare la comprensione ed a consacrare il significato dell'opera d'arte informata a principi estetici discosti dalle vie ordinariamente battute dai compositori italiani.

L'anno appresso (1866) Faccio e Boito vestono la divisa garibaldina per correre sulle balze del Trentino a combattere per la Patria; fors'anche per soffocare in sé stessi l'amarezza de' primi insuccessi ... che non dovevano essere gli ultimi. Intanto il maestro cremonese se ne sta all'ombra del Torrazzo e della vetusta Cattedrale meditando e sperando sull'incerto domani.

In quel tempo scrive una lettera a Vespasiano Bignami così concepita:⁸³ “Pochissime consonanti e vocali per sapere tue notizie, non solo, ma del fratello (Pompeo) che si trova al campo. Forse ne saprai men di me; in ogni modo recami in proposito il tuo *bollettino*. Del resto è inutile che tu parli di ciò che tutti sappiamo (Lissa – Custoza?), *però speriamo d'andare a Dama ugualmente*. Qui ci hanno fortificati; perciò fortini, fortificazioni, minacce in caso di ... (Dio non voglia) allagamenti e mine ai ponti. Caro amico, siamo in momenti ben curiosi! Affé che se dovessi accingermi a qualche spartito, sarei imbarazzato! Stamane vidi un *Inno* musicato da Ronchetti Monteviti sopra una magnifica poesia di Pederzoli.⁸⁴ Peccato che la musica non corrisponda. È cosa al di sotto del cattivo e non sembra fatta da un maestro quale Ronchetti che – a torto od a ragione – ha fama di contrappuntista e di buon compositore.⁸⁵”

Si arriva al 1867. Antonio Bazzini presenta alla Scala la sua *Turanda* su libretto di Carlo Gozzi.⁸⁶ Non ottiene che un successo di stima; ma a pochi mesi di distanza la *Società del Quartetto* gli premia la beethoveniana *Overture* per orchestra al *Saul* di Alfieri, la quale eseguita contemporaneamente a Milano e a Firenze – come poscia in tante altre città d'Italia – è accolta col più largo favore.

Nelle *Critiche* boitiane di quegli anni si esuberanti di vita, incontransi passi interessanti assai e sui quali merita conto meditare. Attaccando Fetis pe' suoi giudizi su Mendelssohn, con felici immagini Boito esce a dire: “L'error dei ciechi che si fanno duci è l'errore più doloroso e fatale: la gente trae dietro al pomposo guidatore di scienza, ignora delle false parole che ella ode, e fa eco di pervertimento e di menzogna. Gran danno e dolore si è che la storia sia in potere de' storici e che i grandi artisti siano in potere de' piccoli biografi, e che la memoria delle cose lontane debba pescarsi nei libri.” E più innanzi: “L'Arte non riconosce libertà di critica all'uomo mediocre come la legge non accorda libertà d'azione al mentecatto. (Presagiva Boito nel dettare queste parole l'ondata violenta delle critiche che lo avrebbe investito pochi anni appresso?) Si guardi bene adunque l'uomo stolto o mediocre dal vociar troppo alto il nome di Dante e di Beethoven (o di Bach o di Wagner o di Verdi diciamo noi) giacché il menar parole sull'incomprensibile è bestemmiare; ed il Genio è mistero allo stolto più assai che Dio non sia pel Genio.” Parole di fuoco che pure ben si adattano ad ogni tempo e ad ogni ambiente, specie là dove imperano gli storici ed i critici addottorati, togati e frigidati sino all'impotenza i quali – stupidamente – credono di poter diffondere attorno a sé la luce opaca della loro dottrina sterile ed infeconda al pari delle loro ombre cadaveriche e funeree.

⁸³ [Nota Zappalà] Lettera inedita.

⁸⁴ [Nota Zappalà] Recte: Pederzoli. Si tratta di Stefano Ronchetti-Monteviti, *Il canto di guerra del soldato italiano*, per canto e banda, versi di G. Ippolito Pederzoli, Milano, Emporio, 1866.

⁸⁵ [Nota Tebaldini] Stefano Ronchetti Monteviti fu maestro di composizione al Conservatorio di Milano dall'agosto del 1850 al gennajo del 1878. Ebbe per allievo Franco Faccio, mentre Arrigo Boito studiava con Mazzucato. Divenne poi Direttore del Conservatorio fino al 1882.

⁸⁶ [Nota Tebaldini] Il medesimo soggetto della *Turandot* di Puccini con gli identici personaggi e le stesse situazioni.

È nel marzo di quell'anno che Verdi – verso cui il teatro lirico guarda sempre con desio – fa rappresentare all'Opéra di Parigi *Don Carlos*. Quest'opera, densa di contenuto e in alcune pagine tanto profonda, non incontra però tutto quel favore che si sarebbe potuto sperare. La preparazione avviene in una atmosfera assai accesa: tanto da indurre il maestro – durante le prove – ad allontanarsi sdegnato dal teatro.

Il successo quasi freddo incontrato dal *Don Carlos* all'Opéra francese decide Angelo Mariani direttore celebrato del Comunale di Bologna e del Carlo Felice di Genova di recarsi a Parigi per assistere ad una esecuzione della grande opera verdiana. Quantunque fra Mariani e Verdi esistessero da tempo motivi di divergenze, il primo scriveva al grande maestro: “lo farò eseguire io *Don Carlos* a Bologna e vedrai che ne usciremo vittoriosi.” Infatti questo doveva avvenire nell'autunno del 1869: si vedrà poi in quali drammatiche circostanze tanto per Verdi quanto per Mariani.

Ad Amilcare Ponchielli il quale – facendo rare apparizioni a Milano – se ne sta a Cremona curiosando da lontano verso la capitale lombarda, proviene notizia d'un ardito tentativo cui l'amico fedele, il condiscipolo ed il compagno di Franco Faccio nella scapigliata congrega dei neoromantici della scuola milanese, sta per cimentarsi risolutamente. Arrigo Boito, il biondo poeta-musicista – come ironicamente lo definiva il Rovani – fa parlare di sé con frequenza. Un suo brindisi inneggiante all'autore dei *Profughi fiamminghi* – come è già stato ricordato – ebbe a sollevare scalpore per una supposta irriverente frecciata all'indirizzo dell'arte verdiana; e questo malgrado l'anno innanzi (1862) avesse offerto a Verdi i versi per l'*Inno alle Nazioni*, fatto eseguire all'Esposizione di Londra.

Una commedia dettata in collaborazione con Emilio Praga – *Le madri galanti*⁸⁷ – era stata freddamente accolta a Torino: un *Libro di versi* fatto segno a vivacissime critiche, il libretto d'*Amleto* per Faccio, discusso esso pure senza attenuanti. Molti – come ricorda Michele Risolo – giudicavano Boito alla stregua di un *poeta dilettante di musica piuttosto stravagante che geniale*.⁸⁸ Per conseguenza la prova cui sta per accingersi appare delle più terribili. Il poeta musicista intende presentare alla Scala *Mefistofele* tratto con fedeltà dal *Faust* di Goethe, ma in una versione liricamente poetica e rappresentativa delle più audaci. E questo mentre dura sui teatri d'Italia il favore manifesto incontrato dal *Faust* di Gounod. Prova assai ardua. Che avviene infatti?⁸⁹

Al Teatro alla Scala la sera del 5 marzo 1868, innanzi ad un pubblico fantasticamente folto ed assiepato, ha luogo la prima rappresentazione di *Mefistofele*. La cronaca della celebre serata è ormai nota. Il “Prologo in Cielo” produce profonda impressione, ma dopo il primo atto la fortuna del lavoro incomincia a declinare per cadere completamente negli atti successivi. Verso la fine dell'opera il pubblico diviene intollerante e persino crudele, sì che l’“Epilogo” si chiude fra le riprovazioni di quasi tutti gli spettatori. È ben palese; la giovane scuola italiana, facente capo al gruppo milanese, per questo nuovo insuccesso subisce un'altra sconfitta.

Le notizie che giungono al Ponchielli intorno al clamoroso avvenimento, lo rinsaldano in un criterio di giudizio che, formulato forse all'epoca dei *Profughi fiamminghi* e dell'*Amleto* di Faccio, trova nell'esito del *Mefistofele* di Boito, motivo di conferma. Egli ammette, riconosce la necessità di muoversi, di progredire, di avanzare, ma percorrendo sempre la via tracciata dai maggiori. E per questa via – indifferente ed estraneo agli avvenimenti di quei giorni – cerca di inquadarsi.

⁸⁷ [Nota Tebaldini] A proposito di questa commedia lo stesso Boito, molti anni più tardi, raccontava scherzando che a Torino era stata satireggiata col titolo di ... Madri calanti e che l'accoglienza pari a quella incontrata gli parve delle più eloquenti pel fatto che il pubblico, dal primo all'ultimo atto, l'ascoltò senza fiatare, senza applaudire mai, senza zittire, senza protestare, lasciando che l'azione si svolgesse fra un'indifferenza e un silenzio di tomba!

⁸⁸ [Nota Tebaldini] M. Risolo, Il primo *Mefistofele* di A. Boito, Napoli, F. Perrella, 1916.

⁸⁹ Insetto di Tebaldini: Vedere e commentare la lettera di Boito al ministro Broglio pubblicata nel Pungolo di Milano il 21 maggio 1868.

Nel giugno di quell'anno memorando è messo a concorso il posto di professore di *contrappunto e fuga* al Conservatorio di Milano. Ponchielli vi aspira e si presenta. Il 9 di luglio scrive una lettera – in parte assai burlesca – all'amico Cesare Confalonieri,⁹⁰ suo condiscipolo e professore d'oboe alla Scala ed in seguito anche al Conservatorio, nella quale spesso vien fatto il nome del M° Corbellini, in seguito professore di violino egli pure al Conservatorio. Dal tenore di quella lettera sembra apparire che Ponchielli si sia recato a Milano a cercare appoggi per riuscire al posto cui ambisce. Palesa anche d'aver trovato in queste sue aspirazioni incoraggiamenti autorevoli, ritornando poscia a Cremona assai lusingato. Dice tra l'altro: “Se le cose andranno pel suo verso, come oso sperare, a meno che il partigiano della *sesta sconvolta* [Faccio?] non la vinca, prima cosa sarà lo scrivere un dramma intitolato *veleno, mistero, baci, ecc.*” E prosegue: “Come ti dirà Corbellini l'altro jeri *per colle e sterpi e noti cespugli*⁹¹ riescì a Casalbuttano dove mi recai dal fratello di Jacini il quale ora, rinforzato dalle tue validissime affettuose parole, spero farà! Poi feci e *faccio* parlare continuamente (non a Faccio il contendente veh!) e coll'incalzando di vojaltri io spero in bene. Desidererei sapere per altro cosa dice e cosa pensa di me il Direttore (Lauro Rossi), come pure Mazzucato dopo l'esito avuto. Riuscendo sarei il 3° Picet (?) ma non dico gatto se non è nel sacco. Temo troppo le arti dei *doppi diesis* e dei fautori degli accordi raffiguranti ... grappoli d'uva. In ogni modo speriamo”.

Il concorso venne deciso in quei giorni. Ponchielli riuscì primo nella terna – così si disse – ma a lui, nella scelta, si antepose Faccio, il quale – sempre a dire delle voci che corsero – era stato classificato secondo. Perché questa preferenza, se preferenza v'è stata? Faccio dopo le prove offerte con le due opere *I profughi fiamminghi* ed *Amleto*, per quanto discusse e combattute, data la posizione da lui assunta a Milano nella cerchia del mondo musicale, poteva legittimamente aspirare al posto vacante in Conservatorio. Era appoggiato dall'aristocrazia e dal giornale dei cosiddetti consorti, *La Perseveranza*; per la sua scelta gli avversari – democratici del tempo – si scagliarono contro l'avvenuta nomina di Faccio, gridando all'*ingiustizia*. E Ponchielli, fino a ieri ignorato dai più – lui sì buono, sì mite e rassegnato – divenne come il segnacolo di una specie di speculazione politica a scopi partigiani ed editoriali.

A suo modo Achille Bizzoni, già direttore del *Gazzettino Rosa*, celebrato spadaccino a tutta prova, una specie di d'Artagnan di quei tempi ormai superati, dopo la morte di Ponchielli, in *Commedia Umana* del gennaio 1886, esumava e raccontava lo svolgimento del fatto qui ricordato.

“Il Ponchielli aveva ottenuto i punti migliori nel concorso – così il Bizzoni – ; i *perseverantisti* allora onnipossenti avevano optato invece per quello che era riuscito secondo. Inutile recriminare ora; ma i fatti sono fatti! In un articoletto del *Secolo* del 5 agosto 1868, intitolato *Ingiustizia*, si deplorava con parole vivaci il compiuto sacrificio del Ponchielli, e Vespasiano Bignami, del Ponchielli amico, in una splendida lettera, rivendicando i sacrosanti diritti del maestro, svelava le arti subdole adoperate dai fautori del di lui concorrente per sostituirlo al Conservatorio di Milano”.⁹²

Franco Faccio ottenne il posto. Fu ingiustamente preferito? Non è il caso di pronunciarsi in merito alla procedura seguita. Certo del posto assegnatogli degno. Deluse forse l'aspettativa di chi lo ebbe a nominare? No di certo, se si riflette che dalla sua scuola uscirono maestri di chiara fama, primi fra tutti Gaetano Coronaro ed Antonio Smareglia.

Nell'autunno Gioachino Rossini muore a Passy. Intorno alla sua grande figura converge si può dire l'attenzione di tutto il mondo. Ponchielli da questo lutto dell'arte italiana trae incitamento per ritornare con lena alle opere del pesarese e con esse rinfrancare la propria energia spirituale.

In quel periodo di tempo, come per un processo di rinnovamento delle proprie facoltà creative, oltre che da Rossini, egli trae impulso a comporre attingendo alle opere di Donizetti ed a quelle di Verdi,

⁹⁰ [Nota Zappalà] Lettera del 9 luglio 1868, in *Ponchielli*, n. 77.

⁹¹ [Nota Tebaldini] La strada che percorreva da fanciullo per recarsi alla scuola del M° Gorno.

⁹² [Nota Zappalà] Achille Bizzoni, *Amilcare Ponchielli*, «La commedia umana», 2/58, 24 gennaio 1886, pp. 1-5.

da *Rigoletto* alla *Forza del destino*. Né trascura di ritornare ai classici e di approfondirne le pagine che gli era più facile accostare. Potrà sembrare azzardata l'affermazione, ma è precisamente da alcune sue composizioni bandistiche di que' giorni – per lui sì deserti – che questo si apprende. Specie per ciò che riguarda la forma, la condotta e lo sviluppo dei temi. Ché altrimenti non si potrebbe dar ragione del distacco evidente che corre fra *I Promessi Sposi* del dicembre 1872 e *I Lituani* del marzo 1874. In quindici mesi non si opera un'evoluzione siffatta se non preparata e sentita.

È già stato detto. Pur deciso a camminare innanzi giorno per giorno, Ponchielli non pensa di attingere alle fonti cui si abbeverano i riformatori e gli alfieri della nuova scuola. Le lotte che si combattono a Milano pro e contro le tendenze riformatrici non lo fanno uscire – neppure col desiderio – dai confini tracciatisi entro i quali egli può dettare la propria musica come gli sgorga dall'anima e dal cuore, spontanea, senza preoccupazione di scuole o di teorie preconcepite. Non altrimenti egli concepisce l'arte. Non si foggia assiomi dei quali non sente la necessità. È un istintivo, e tale vuol rimanere. Non dimentica però quello che ebbe a scrivere nella lettera del 29 novembre 1862 a Bortolo Piatti: “La musica non è stazionaria ed il gusto del pubblico subisce dei cangiamenti; il genere che oggi vuol sentire potrebbe non essere più lo stesso domani”.⁹³ Occorre quindi proporsi di accompagnare questo pubblico nella sua istintiva, spontanea trasformazione spirituale ed estetica. La stessa sincerità di cui dà prova nell'espone le proprie riflessioni, dimostra la sua onestà ed in pari tempo la sua coscienza d'artista. Se in quindici mesi passa dai *Promessi Sposi* ai *Lituani*, merita tener conto che in sette anni giunge dai *Lituani* – ed attraverso *Gioconda* – al *Figliuol prodigo*. C'è un compositore italiano fra coloro i quali hanno creato nel quindicennio che corre da *Aida* ad *Otello*, il quale abbia compiuto cammino pari a quello di Amilcare Ponchielli? Non sapremmo rintracciarlo.

Anche il 1869 registra alcuni avvenimenti di non poca importanza. Dopo la caduta di *Mefistofele*, alla Scala si dà per la prima volta *La Forza del Destino* e poche settimane appresso *Ruy Blas* di Filippo Marchetti che ottiene grande successo. Quest'opera presenta qualche nota personale e qualche segno caratteristico, è ben vero, ma nel suo organismo appare di debole, anzi di gracile costituzione. Né pel contenuto melodico, né per la sua nervatura armonico strumentale, pur incontrando fortuna, avrebbe potuto resistere a lungo sui teatri. Ottenne immediato favore forse per un senso latente di reazione a ciò che di nuovo – o creduto nuovo – aveva baldanzosamente preteso di avanzarsi. Ma allorquando le nebbie del dubbio e dell'errore si diradarono; quando nelle nuove teorie – che non erano poi tanto rivoluzionarie, almeno in Italia, quanto si temeva – videsi chiaro, talune espressioni d'arte prive di solidità ed affatto transitorie, s'allontanarono dal cielo fulgido, riapparendo tratto tratto soltanto come nebulose destinate a dissolversi.

Certo in cuor suo Amilcare Ponchielli deve aver provato senso di sconforto nell'apprendere che il Municipio di Lecco, nell'autunno di quell'anno istesso e per l'inaugurazione del Teatro Sociale della piccola cittadina, aveva dato incarico ad Errico Petrella – siciliano – del quale sappiamo cosa egli pensasse (il 19 settembre 1862 aveva scritto da Piacenza all'amico Pompeo Bignami: “il soddisfare l'idiota con cantilene grossolane *petrelliane* troppo popolari, è una miseria”)⁹⁴ di comporre un'opera prendendo a soggetto *I Promessi Sposi*. Egli che da tredici anni attendeva il momento di poter ridare, sotto nuova veste, la propria opera, si vedeva tolta anche la più propizia occasione. Egli che credeva – ed aveva ragione – di aver sentito e reso nella sua agreste semplicità l'ambiente del paesaggio lombardo quale si stende intorno a ... *quel ramo del lago di Como che sta tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e golfi*; lui che a Cremona aveva pur conseguito un successo assai notevole, vedersi trascurato e posposto ad altro maestro, deve aver prodotto nel

⁹³ [Nota Zappalà] Lettera del 29 novembre 1862 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 46.

⁹⁴ [Nota Zappalà] Lettera del 17 (o 19) settembre 1862 a Pompeo Bignami, inedita, già citata in precedenza da Tebaldini con data 17 settembre 1862.

suo animo grande amarezza. Ma Petrella aveva *un nome*, il librettista Ghislanzoni del pari; mentre Ponchielli non poteva presumere d'esser arrivato a tanto se era sempre costretto a vivere pressoché oscuro e ignorato in una città di provincia quale semplice maestro di banda!

L'avvenimento più importante dell'anno musicale è offerto tuttavia dal Teatro Comunale di Bologna ove, sotto la direzione di Angelo Mariani, per la prima volta in Italia, vien rappresentato *Don Carlos* di Verdi. Si è narrato come il direttore insigne, dal quale si inizia tutta una nuova tecnica nell'arte della concertazione e direzione degli spettacoli lirici, recandosi due anni innanzi a Parigi avesse scritto al maestro: "darò io Don Carlos a Bologna e vedrai che vinceremo!". Egli, infatti, appassionatamente e con alto intelletto, si dà a scrutare nelle austere bellezze della grande opera verdiana ricercando le sinuosità recondite per scoprirne e palesarne il contenuto psicologico ed estetico. Gli accenti accorati di Elisabetta e di Carlo; le generose aspirazioni del Marchese di Posa⁹⁵ espresse con le più nobili frasi; l'anima tragica di Filippo II e l'anima oscura del Grande Inquisitore, ebbero nel Mariani un possente animatore. I cantanti designati quali interpreti dei singoli personaggi, sotto la sua bacchetta e sotto il lampo del suo sguardo, non furono che strumenti spirituali – se così è dato esprimersi – della sua accesa anima d'artista. L'editore Tito Ricordi tanto parve persuaso di questo, da indursi a dedicargli l'opera.⁹⁶ L'influenza esercitata dal *Don Carlos* sullo spirito di Amilcare Ponchielli si dimostra evidente sia nei brani nuovi che in quelli rifatti dei *Promessi Sposi*, sia in altri dei *Lituani* che della stessa *Gioconda*. Lo si vedrà poi. Decisamente Verdi suscitava fascino imponderabile sui compositori vecchi e nuovi di quell'epoca; esclusi, si comprende, gli avveniristi ed avanguardisti del tempo. Ponchielli stesso a questa strettoja non poté sfuggire.

Ma altri fatti avvengono nel corso di pochi mesi. Il 19 marzo 1870 alla Scala trionfa *Guarany* di Gomes. Il giovane maestro brasiliano, allievo di Lauro Rossi direttore del Conservatorio milanese, arriva egli pure sulle ambite scene. La frase calda e robusta di cui dispone; l'impeto al quale si abbandona, oltreché nel canto pur negli squarci strumentali resi più interessanti da qualche accenno di carattere esotico (*Sinfonia* e *Danze*) vincono sulla struttura convenzionale del vecchio melodramma e sulla forma antiquata dei pezzi.

L'opera di Gomes percorre i teatri d'Italia con rapida fortuna; il successo popolare si afferma e dura parecchio. Tuttavia anche *Guarany* come *Ruy Blas* – quantunque contrastanti, come genere, l'uno all'altro – a poco a poco scompare dal repertorio e di esso non rimane che il ricordo.

Successo popolare si è detto, sin dalla prima sera, quello di *Guarany*, anzi tanto notevole da indurre l'impresa a trasportare l'intero spettacolo a Firenze per tre rappresentazioni.

L'anno appresso invece, il 9 febbraio, il medesimo pubblico – com'era avvenuto per il *Mefistofele* di Boito – seppelliva per sempre l'*Amleto* di Franco Faccio. E fu grave colpa! Sia detto! Forse il

⁹⁵ [Nota Tebaldini] Personaggio le cui proprietà Ponchielli deve aver studiato intimamente come sta a provarlo il Marchese di Saverny della *Marion Delorme* il quale presenta tanti punti di contatto col *Don Rodrigo* verdiano.

⁹⁶ [Nota Tebaldini] Una raffica passò in quei giorni sul palcoscenico del Comunale di Bologna, ad oscurare per sempre, nell'ora del trionfo, l'amicizia fra i due grandi artisti: il creatore e l'interprete. Una raffica la quale, malgrado le fredde apparenze di poi, troncò in modo irreparabile quei rapporti cordiali i quali avevano pur trovata la loro sorgente nei vividi ideali d'arte; una nube che condusse il Mariani sulla via tenebrosa del dolore angoscioso facendogli trascorrere gli ultimi anni di vita nella più profonda e lugubre tristezza. L'epistolario del celebre direttore posseduto dalla Biblioteca Classense di Ravenna sta ad attestarlo. La *donna* – come poscia fra Wagner e Bülow – fu la causa precipua di questo fatale ed insanabile dissidio. Si credette poter sollevare eccezione intorno alla veridicità dell'opinione manifestata da taluni sin da quegli anni memorandi, avere il Mariani – per reazione al torto patito – decisa l'esecuzione del *Lohengrin* a Bologna quale avvenne infatti la sera del 1° dicembre 1871, neppur due mesi innanzi la prima rappresentazione di *Aida* al Cairo, aprendo la via, con questo mezzo, all'accesso di Riccardo Wagner in Italia. Ma le diverse spiegazioni addotte non sono che apparenti e concasuali. Per chi ha potuto leggere l'epistolario classense del Mariani, una sola rimane la causa del suo allontanamento da Verdi e della nobile sua reazione: quella qui addotta. Nessun dubbio su di ciò, per quanto autorevoli cronisti ricorrendo anche a testimonianze importanti ed attendibili e persino a lettere posteriori dello stesso Mariani abbiano preteso rettificare il fatto. Chi legga nell'*Epistolario Mariani Landoni* posseduto dalla Biblioteca Classense di Ravenna non può metter dubbio sulla veridicità di quanto qui [h]o asserito, mentre per l'obiettività dei fatti è ad augurarsi che il detto *epistolario* abbia ad essere integralmente pubblicato.

pubblico della Scala sacrificando Faccio quale compositore ha conteso all'Italia una gloria dell'arte. Questa l'impressione di coloro i quali nel maestro veronese hanno conosciuto oltreché il valoroso concertatore e direttore d'orchestra, anche il musicista permeato di sane idee e di solida dottrina: l'artista dalle larghe visioni. Né il compositore si riebbe in seguito, come poté riaversi Ponchielli, se non in un campo appartato per alcuni altri *Quartetti* e per la grandiosa *ouverture* alla tragedia di Paolo Giacometti *Maria Antonietta*.

Mentre dura la eco di queste battaglie, la *Società del Quartetto* premia un'altra volta Antonio Bazzini con una seconda *Ouverture al Re Lear* di Shakespeare che per la prima volta viene eseguita alla Filarmonica di Firenze ottenendo anch'essa favorevole accoglienza. Ed intanto si appressa la data della prima esecuzione di *Lohengrin* al Comunale di Bologna. L'accoglienza fatta alla grande opera romantica di Riccardo Wagner fu imponente e clamorosa. Per antagonismo a ciò che andava accadendo a Milano ove la psicologia del pubblico rimaneva come in arretrato? No! Per virtù di quello straordinario animatore che fu Angelo Mariani.

Quando egli stanco e affranto per l'intima lotta sostenuta dovette cedere al male che lo tormentava abbandonando il proprio posto, il pubblico di Bologna creò ancora dei successi, ma qualcuno di essi – e forse i più accentuati – affatto inconsistenti. Si avrà modo di ricordare.

L'eco dell'avvenimento per il quale Riccardo Wagner si era presentato per la prima volta in Italia durava inalterata; le discussioni e le polemiche cui il fatto saliente aveva dato luogo, si protraevano accese e sempre più vivaci – contando fra gli oppositori più irriducibili l'editore Giulio Ricordi – che dal Cairo giungeva notizia dell'andata in scena dell'*Aida* di Verdi. La grande opera che, agli spiriti non ottenebrati da preconetti, parve una rivelazione e la reincarnazione del genio poderoso del maestro italiano, un mese più tardi veniva rappresentata alla Scala sollevando anch'essa discussioni vivaci le quali, per poco, non assunsero le proporzioni delle discussioni sollevate a Bologna dal *Lohengrin*.

Non tutti i pretesi tradizionalisti parvero persuasi della efficacia e dell'importanza della nuova concezione verdiana; a loro volta gli innovatori non si dimostravano neppure essi convinti della grande ascesa compiuta dal maestro di Busseto e della possibile resistenza del tempo della sua ultima creazione. Ed intanto il gran pubblico, la massa, rimaneva come disorientato. Appare evidente però che il contrasto tra Bologna e Milano si era oramai determinato non tanto per le diverse condizioni mentali e spirituali dell'uno e dell'altro pubblico, quanto per la forza vigorosa di chi la battaglia andava sostenendo.

[A] quei musicisti che, al pari di Amilcare Ponchielli, pur osservando, vivevano appartati e che si trovavano in condizioni di spirito e di mente equilibrate, l'apparizione di *Aida* recò certamente grande beneficio. Il dibattito sollevato e la grandiosità del contrasto fra la manifestazione wagneriana di Bologna e le accoglienze fatte a Milano all'opera verdiana, può essere che nell'animo del maestro cremonese, di per sé trepidante ed incerto, abbiano suscitato timori e scoraggiamenti; senza dubbio però son serviti a *rinfrancarne lo spirito* e ad aprirgli la mente verso più spaziosi orizzonti.

Anche a Torino, nella primavera di quel medesimo 1872, per l'alacrità illuminata di un altro apostolo indefesso della musica pura, Carlo Pedrotti, si erano organizzati quei *Concerti Popolari Orchestrali* i quali nella capitale subalpina divennero in breve una istituzione verso di cui si rivolse poscia l'attenzione di tutta l'Italia musicale. La lotta fra i pretesi tradizionalisti ed i seguaci delle idee di rinnovamento alla fonte dei classici e dei romantici – non per imporre la musica dell'avvenire, ma per salvare l'avvenire della musica – aveva assunto pur là proporzioni impressionanti, dando luogo, ogni domenica, a dimostrazioni clamorose, favorevoli da una parte e dall'altra apertamente ostili, sì da indurre i protestanti a gridare in pieno Teatro V[ittorio]

E[manuele] un rabbioso ... *fuori i barbari*, sol perché Carlo Pedrotti ne' suoi programmi si era permesso di comprendere e l'*Ouverture del Coriolano* e lo *Scherzo dell'Eroica* di Beethoven; i *Preludi I e III* ed il *Coro Nuziale del Lohengrin*, oltre all'*Ouverture*, alla *Marcia* e al *Coro dei Bardi del Tannhäuser* di Wagner.

Davvero che alla distanza di sessant'anni – come dice giustamente Giuseppe Depanis – nel vol. I della sua cronistoria dei *Concerti Popolari e del Teatro Regio* di Torino “rifacendo con la memoria la via percorsa, sembra quasi di sognare”.⁹⁷

La *Società del Quartetto*⁹⁸ sin dal 1865-66 aveva ammesso fra i suoi concertisti un artista preclaro: Carlo Andreoli pianista valoroso e di grande merito, già allievo del Conservatorio, che tornato da un lungo soggiorno a Nizza ed a Londra, trattenutosi a Milano nei concorsi della medesima Società aveva ottenuto un premio ambito per alcune sue composizioni pianistiche. L'Andreoli, nominato poscia – nel 1871 – professore al Conservatorio nel posto lasciato vacante da Antonio Angeleri, venne scelto anche per un Concerto offerto dal Quartetto la sera del 3 marzo 1872 – vale a dire tre settimane dopo l'andata in scena della *Aida* alla Scala – con un programma che comprendeva Beethoven, Brahms e, per la prima volta, il nome gigante di G. S. Bach. Merita conto riferire dalle colonne della *Perseveranza* quel che ne scrisse Filippo Filippi narrando in pari tempo quale ne sia stata l'impressione sul pubblico: “Il terzo numero del programma scelto dall'Andreoli è stato azzardato dal punto di vista dell'effetto e del pubblico volgare, quello che non riconosce la musica se non gli solletica l'orecchio. L'Andreoli vuole esercitare la propaganda della grande arte e si è fatto a Milano l'apostolo, il profeta di G. S. Bach. Questa missione artistica lo onora, ed è invero necessario che il nostro gusto, floscio e corrotto, si ritempri alle fonti più pure. Ma la propaganda di Bach è più facile nelle scuole e nei ristretti convegni di artisti, che nei concerti pubblici dove chi non sa la musica ha ragione di prevalersi della propria ignoranza per detestare ... quello che non capisce. Aggiungasi che tra le opere del Bach *tutte oscure e difficili* (chi sottoscriverebbe oggi a questa affermazione senza arrossire?) la *Fantasia cromatica* e la *Fuga di re min* sono un tale labirinto di note e di intrecci contrappuntistici, nei quali anche il più valente musicista vi si perde. L'Andreoli suonò con vera perfezione di stile e di meccanismo questo pezzo indemoniato per le difficoltà accumulate indifferentemente per tutte due le mani: chiare, limpide le entrate dei soggetti, scorrevoli le note e le intricatissime fioriture, con quel carattere *leziosamente severo* (!) ch'è tutto della musica di Bach”.

Da queste poche righe di cronaca si può facilmente arguire quale sia stato l'effetto prodotto dall'esecuzione della *Fantasia cromatica* e della *Fuga in re min* del colosso di Eisenach offerta al pubblico milanese. Il che rivela ad un tempo quanto cammino fosse da percorrere innanzi arrivare alla composizione spirituale del linguaggio vago, profondo ed indefinito del genio che noi oggi – riverenti – adoriamo.⁹⁹

Nei medesimi giorni nei quali a Bologna, a Milano, a Torino si combattevano queste accese battaglie, Antonio Bazzini affermavasi un'altra volta a Firenze con la *Sinfonia Cantata* che parve il coronamento di tutto un programma volto verso la fonte del puro classicismo. Nell'autunno Wagner riappariva al Comunale di Bologna col *Tannhäuser*, e con quest'opera Angelo Mariani dava la sua seconda ed ultima prova di fede wagneriana.

⁹⁷ [Nota Zappalà] Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino: quindici anni di vita musicale. Appunti-ricordi, con ritratti, illustrazioni e fac-simili d'autori*, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, vol. I, 1872-1878, 1914

⁹⁸ [Nota Tebaldini] Dal 1870 al 1874, ospite della *Società del Quartetto*, risiede spesso a Milano Hans von Bülow il quale, malgrado i suoi meriti artistici, ebbe il torto della ricomprensione delle qualità naturali di nostra razza alle elevazioni sue spirituali verso l'arte dei sommi maestri tedeschi. Malgrado le accoglienze fattegli egli affermava che mai Beethoven sarebbe stato compreso dagli italiani (ciò che del resto disse anche Berlioz). Si lusingò egli in quel tempo di poter essere nominato direttore d'orchestra alla Scala e direttore del R. Conservatorio. Quando vide l'impossibilità di arrivare a questo, si scagliò specialmente contro Verdi, a proposito della *Messa di Requiem* dal giudizio della quale doveva ricredersi vent'anni più tardi in modo quasi pietoso.

⁹⁹ [Nota Tebaldini] La *Fantasia cromatica* e *Fuga in re min* di Giovanni Sebastiano Bach fa parte oramai dei programmi d'obbligo negli esami di licenza superiore di pianoforte nei Regi Conservatori e Licei Pareggiati d'Italia.

Tempi eroici quelli – si dovrebbe dire – anche perché combattuti da uomini superiori con armi ben apprestate e pronte alla difesa, come all’offensiva. Fra queste ininterrotte ed accese avvisaglie che oggi appaiono quasi fantastiche e leggendarie, Amilcare Ponchielli – per nuovi sforzi propri e dell’amico suo Bortolo Piatti – si affacciava al Dal Verme di Milano coi *Promessi Sposi*, in alcune parti – come si è detto – rinnovati, ed in quella stagione d’autunno nella quale ogni anno si presentavano – applaudite oggi, dimenticate dopo pochi giorni – opere nuove di autori sconosciuti, destinati dopo poche sere di passeggiare illusioni, al silenzio ed all’oblio.

Cap. IV

[Nota Novelli: Manca il sunto come nei capitoli precedenti]

Il pubblico del Teatro Dal Verme era allora, e rimase poi, un pubblico speciale: quel pubblico il quale – sì e no – poteva permettersi il lusso di arrivare una volta o due all’anno, al loggione della Scala. Contava esso pure nelle proprie fila elementi intellettuali, usciti dalla piccola borghesia, ma costoro al Dal Verme apparivano soltanto nelle occasioni straordinarie. L’andata in scena dei *Promessi Sposi* di Ponchielli fu di queste.

Nelle vicinanze del Teatro – dal Foro Bonaparte all’Arena – e tutt’intorno al Castello Sforzesco, allora nascosto, nella sua primitiva bellezza architettonica, dalle sovrastrutture della Caserma militare dei tempi non molto lontani della dominazione austriaca, si stendeva il vecchio Tivoli: zona riservata a una specie di fiera permanente ingombra di baracche di legno, di padiglioni d’ogni genere e di altri piccoli teatrucoli, fra di cui, notissimo, l’Ippodromo – dove non erano infrequenti rappresentazioni di opere teatrali ... a buon mercato.¹⁰⁰ Teatro del popolo per conseguenza, anche il Dal Verme.

Ma l’animo del popolo che lo frequentava si lasciava anche trasportare con effusione ogni qualvolta la corda della sua sensibilità venisse fatta vibrare da cause capaci di persuaderlo, di convincerlo, di commuoverlo. Delle battaglie artistiche combattute sino allora alla Scala, egli poco sapeva e meno si persuadeva. Verdi dell’*Aida* pareva a lui discosto da quello d’altra volta. Intedescato egli pure? Lo si affermava! Le musiche oltramondane preferite dagli aristocratici frequentatori delle *Società del Quartetto*? Non lo interessavano. Forse a lui passavano inosservate.

Si vocifera invece in città nell’autunno, che un figlio del popolo, il quale studiò al Conservatorio per parecchio tempo uscendone diplomato con onore, che da diciotto anni lotta disperatamente per l’esistenza e per la sua arte, senza mai riuscire a farsi ascoltare; costretto, sin lì, a rimanere confinato in una città di provincia quale maestro di banda, per di più ostacolato nella sua carriera dai maggiorenti della consorteria milanese; si dice che questi sta per dare un’opera al Dal Verme, già rappresentata con successo sedici anni innanzi a Cremona, sul soggetto dei *Promessi Sposi*.¹⁰¹

¹⁰⁰ [Nota Tebaldini] In una lettera del 23 maggio 1876, dettata dalla propria abitazione in Foro Bonaparte nelle vicinanze del Tivoli, ed indirizzata a Carlo D’Ormeville, Ponchielli scrive: “Fra una settimana io mi recherò a Barco sopra Lecco per ivi occuparmi più tranquillo (rifacimento della *Savojarda* diventata *Lina*), qui mi è impossibile il connettere un’idea: spari dei tiratori famosi di Legnano, trombette dei bersaglieri, organetti, pianoforti ... cose da gettarsi dalla finestra!” [Nota Zappalà: Lettera pubblicata in *Ponchielli*, n. 107]

¹⁰¹ [Nota Zappalà] Il paragrafo che precede appare riformulato da Tebaldini stesso anche nella seguente versione: “Sa, invece, che un figlio del popolo d’un paese nei pressi di Cremona il quale dopo aver studiato ed essersi diplomato al Conservatorio lotta disperatamente da diciotto anni per l’esistenza e per la sua arte senza mai riuscire a farsi ascoltare; sa che questi, costretto sin lì a rimanere confinato prima a Piacenza poscia a Cremona quale maestro di banda e per di più ostacolato nella sua carriera dai maggiorenti della consorteria milanese. Sa che questi sta per presentarsi al pubblico del Dal Verme con un’opera manzoniana ma rimaneggiata, *I Promessi Sposi*. Sa tutto questo ed all’avvenimento si dedica *toto corde*. La sera del 5 dicembre 1872, infatti, dieci mesi dopo il grande successo di *Aida* alla Scala, *I Promessi Sposi* vedono finalmente le luci della ribalta. Ecco come Salvatore Farina dava conto sulla “*Gazzetta Musicale*” di quella prima rappresentazione”. Tebaldini pospone di qualche paragrafo la citazione dell’articolo.

Alessandro Manzoni è vivente, la sua veneranda figura ritorna spesso agli occhi dei Milanesi. Il Lazzaretto costituisce sempre una delle maggiori attrattive per gli ambrosiani d'antico stampo. Si sente dire e ripetere anzi che la scena dell'ultimo atto dell'opera riprodurrà esattamente il grande quadrilatero che sta lì fuori Porta Venezia. Ed il pubblico, non quello della Scala, ma l'altro, attende ansioso e desideroso il promesso avvenimento artistico.

Amilcare Ponchielli, impegnato nella preparazione della sua opera, non è però tranquillo né fiducioso. Dal Conservatorio è partito per Napoli il direttore Lauro Rossi che un tempo lo proteggeva. Gli è succeduto Alberto Mazzucato che per lui non dimostrò mai soverchie simpatie. Nell'ambiente musicale milanese si impongono e Bazzini e Faccio e Boito che egli non ha avuto alcuna occasione di accostare. I due primi insegnano composizione al Conservatorio, dove egli non ha neppure l'ardire di affacciarsi. Nel periodo di preparazione della sua opera al Dal Verme si sente come isolato. Ne scrive al Piatti: "Non aspettarti buone nuove – (29 settembre) – perché non ne ho proprio. Io sono annojatissimo e indispettito".¹⁰² Si professa soddisfatto della prima donna (la Teresa Brambilla) e del mezzo soprano (la Barlani Dini) non del tenore (Aramburo) che giudica di una durezza e di una incapacità di apprendere spaventosa.¹⁰³

Le cose si trascinano per settimane senza nulla concludere. Ponchielli vedendo prossimo a scadere il permesso d'assenza teme essere costretto di ritornare a Cremona per riprendere il suo ufficio.

Accenna al direttore M^o Kuon che non conosce, ma che giudica buono, ed al quale si è vivamente raccomandato.¹⁰⁴ Aggiunge poscia: "Dillo pure anche a tutti gli amici: quest'è una seconda edizione di Torino."¹⁰⁵ Quando vi sono dei cani, bisogna fuggire perché non mordano".

Il 4 ottobre successivo continua a lamentarsi del tenore Aramburo che *ha una stupenda voce, ma è un salame*.¹⁰⁶ Vien cambiato, e gli vien dato un principiante tedesco, che *ha, se vogliamo bella voce, ma del quale non posso essere sicuro che riesca a cavarsela per bene non avendo mai fatto un teatro, e perciò incerto nel cantare assieme agli altri*.¹⁰⁷ Informa anche che gli sono stati fissati il baritono Brogi ed il basso Jonka (due eccellenti artisti).

E prosegue narrando che "la Brambilla esercita la sua pazienza nei duetti col tenore ripetendo continuamente onde abbattere il macigno che ti dissi. Tutti i santi giorni non si fa che almanaccare: la situazione è come quella d'un ammalato in istato gravissimo. Ecco tutto. Io non faccio che divorare bile."

Passano ancora due mesi. Il tenore vien cambiato per la seconda volta. È appunto un tale Fabbri del quale si disse: *canta bene quando canta, ma molte volte invece di cantare... starnuta*.

Finalmente la sera del 5 dicembre – impresari i signori Lamperti e Moreno – l'opera viene rappresentata. Il primo atto, ad eccezione della *Sinfonia* che viene bissata, ottiene accoglienza riservata. Al secondo piace il *duetto* fra Renzo e Lucia; maggiormente il grandioso *concertato* del quale si vuole la replica. Al terzo atto il successo si accentua nel *duetto* fra Lucia e la Signora di Monza, come nell'altro *concertato* di cui pure si reclama il *bis*. L'ultimo atto – il quarto – passa trionfalmente dal *preludio* – ripetuto – al *Coro finale*. Questo il bilancio della serata.

¹⁰² [Nota Zappalà] Lettera del 29 settembre 1872 a Bortolo Piatti, in *Ponchielli*, n. 84.

¹⁰³ [Nota Tebaldini] Alcuni anni più tardi l'Aramburo si produsse nell'*Aida* alla Scala.

¹⁰⁴ [Nota Tebaldini] Raffaele Kuon nato a Roma nel 1837 morto a Cuneo nel 1885. Esordì in arte a undici anni quale concertista di violino; si dedicò poi con successo alla composizione e più tardi alla carriera del maestro concertatore. In questa qualità diresse con plauso nei principali teatri d'Italia e dell'estero. Nell'agosto del 1883 dirigeva alla Scala un grande Concerto a beneficio dei danneggiati dal terremoto di Casamicciola, col Coro-Marcia del *Tannhäuser* di Wagner; la Preghiera della *Muta di Portici* di Auber; il Salmo *Laudate pueri Dominum* di Platania; la Congiura degli *Ugonotti* di Meyerbeer; la Sinfonia dell'*Aroldo* di Verdi; l'Ouverture della *Dinorah* di Meyerbeer; la *Marcia Funebre* di Bizet; l'*Inflammatum* dallo *Stabat Mater* di Rossini ed il Coro *La Carità* dello stesso Rossini.

¹⁰⁵ [Nota Tebaldini] Il *Bertrando da Bornio* non potutosi rappresentare al Carignano nell'autunno del 1858.

¹⁰⁶ [Nota Zappalà] Lettera del 4 ottobre 1872 in *Ponchielli*, n. 86.

¹⁰⁷ [Nota Zappalà] Lettera precedente il dicembre del 1872 (ma forse retrodatabile a ottobre), in *Ponchielli*, n. 88.

Nella *Gazzetta Musicale* di quella settimana Salvatore Farina pubblica un giudizio sintetico sul valore dell'opera di Ponchielli.¹⁰⁸ Se ne riportano alcuni brani: i più interessanti.

“A quest'ora la notizia fu sparsa dalle cento trombe della ... pubblicità. I *Promessi Sposi* del maestro Ponchielli ebbero al Teatro Dal Verme uno di quei trionfi legittimi ed autorevoli che si vanno facendo rarissimi. I nostri teatri secondari hanno alla mano varie paja di trionfi: ci è il trionfo d'amicizia, il trionfo di benevolenza e di incoraggiamento oltre a molti altri trionfi più o meno autentici che si vedono qualche volta sulla mensa prima che incomincino le portate e che dopo le frutta vengono rimessi in dispensa, perché vi aspettino un'altra imbandigione. Sono trionfi usati che si danno a nolo; il solo che manchi alla raccolta è il trionfo spontaneo, che scatta improvviso e si traduce e si riassume in un gigantesco punto d'ammirazione! Questo trionfo è toccato al Ponchielli. Dico espressamente al Ponchielli e non ai *Promessi Sposi*, perché non vi ha dubbio di sorta che più fu ammirato il babbo della sua creatura; la qual cosa è infinitamente più lusinghiera per un compositore che ha una larga e lunga strada maestra di anni da percorrere. Io ci metto col pensiero una ventina di tappe tutte splendide come questa, e più di questa, ed auguro prima a me di vederle (è un egoismo, ma sono fatto così) e poi all'arte italiana di non averci messo nulla del mio.¹⁰⁹

Ma dico insieme che le chiamate (chi le ha contate? 40 o 50 in tutto) ad ogni pezzo, e le interruzioni e le grida di *bravo*, quasi senza distinguere tra il moltissimo veramente splendido, ed il mediocre, sono esagerazioni di entusiasmo. Collo scrivere *esagerazioni*, non pongo in dubbio la buona fede del pubblico. So che l'entusiasmo può essere eccessivo senza cessare di essere sincero.

Pensando a mente riposata al magnifico successo dell'altra sera, io me lo rimpicciolisco per non essere alla mia volta ingannato dalle sue proporzioni, e dire schiettamente la mia opinione sulla *nuova* opera. Nuova veramente non è, un'opera che conta sedici anni di vita, ma nuova era per noi e nuova la rendevano alcune parti aggiunte o rifatte o ringiovanite dall'autore. E questo è il difetto principale, anzi il solo, e dipende dalle sorti bizzarre che toccarono in sedici anni allo spartito del Ponchielli. Però l'abilità della rimendatura non accontenta in tutto che i miopi; quei che ci vedon bene scoprono subito l'inganno: il belletto non fa bellissime le rughe, checché ne pensino in contrario le signore imbellettate. Questi *Promessi Sposi* appaiono pieni di vita in tutte le membra che il maestro ha loro appiccicato di recente o in quelle che sedici anni sono era riuscito a fare eterne, ma in altre sembran quasi flosci e cascanti. Immaginate un bellissimo torace con entro un paio di polmoni di prima qualità, e un cuor tanto fatto, e braccia nodose come quelle della quercia ed un collo da toro, e tutto ciò posto su due gambe esili che si piegano maledicendo il peso di ciò che sta sopra, ed avrete questi *Promessi Sposi* come li vedo nella mia fantasia”.

Il giudizio di Salvatore Farina, rapido ed incisivo, tocca esattamente dei pregi e dei difetti dell'opera ponchielliana. Essa osservata nel suo assieme, al certo presenta contrasti di stile, squilibrio di proporzioni e manchevolezze parecchie. Per di più risente del rifacimento; soprattutto della distanza di tempo che separa la prima dalla seconda versione. Le parti nuove non connettono sempre con le vecchie, pur se l'arte solida e sicura usata dal maestro riesce a nascondere la cucitura e il rammendo.

Ma è appunto nell'opera di ricostruzione che all'osservatore attento e sagace – pur alla distanza di sessant'anni – si rivela la saldezza e la versatilità dell'ingegno di Amilcare Ponchielli in uno alla solidità del suo temperamento musicale. È appunto fra il materiale nuovo accostato al vecchio che va cercato quell'elemento di vitalità il quale assicura della limpidezza della sorgente che sta presso il compositore e pure in lui medesimo.

Intorno alla portata del primo libretto dei *Promessi Sposi* è stato ricordato quel che ne pensasse un biografo del Maestro – il Parravicini – che lo definì, né più né meno, che *sconclusionato*. Per la seconda edizione dell'opera, in parte, deve essere stato rifatto, ma, sia pur detto, in modo insufficiente, e non in maniera da toglierne i difetti fondamentali. I caratteri di Renzo e di Lucia vi

¹⁰⁸ [Nota Zappalà] Salvatore Farina, *I Promessi Sposi del maestro Ponchielli al Teatro dal Verme*, «Gazzetta Musicale di Milano», n. 27/49, 8 dicembre 1872, pp. 401-402.

¹⁰⁹ [Nota Tebaldini] Purtroppo dalla data di questo articolo soltanto tredici anni visse Ponchielli, e le sue tappe non furono che quattro: *I Lituani*, *Gioconda*, *Il Figliuol Prodigio*, *Marion Delorme*.

sono tratteggiati con discreta evidenza: anzi in alcuni momenti si espandono in un beninteso atteggiamento lirico; di che il Ponchielli – come nel duetto del secondo atto – seppe valersi felicemente. Ma gli altri personaggi – Don Rodrigo, Fra Cristoforo e la Signora di Monza – troppo spesso assumono atteggiamenti melodrammatici tali da costringere il compositore a dettare non altro che pezzi di musica alla vecchia maniera convenzionale, senza offrir modo di dare all’orditura generale quell’impronta che nella concezione superba del Manzoni appare tanto scultorea. Non dicasi poi dell’Innominato, né del Cardinal Federico, tanto importanti nel quadro complessivo e che nell’opera del Ponchielli appaiono invece ridotti quasi alla funzione di semplici comparse. Né alcun partito seppero trarre i librettisti dai due personaggi di Don Abbondio e Perpetua i quali, senza eccedere – come è accaduto nel libretto di Ghislanzoni per il Petrella – avrebbero potuto offrire al compositore qualche elemento di varietà non disprezzabile.

Non di meno havvi uno sfondo di colorito di qualche rilievo nell’opera di Ponchielli, quello che in alcuni momenti – come al principio del primo atto – ne viene dal coro. Contrariamente all’opinione di Farina, senza voler asserire che in questo *Coro* siavi del nuovo, indubbiamente vi si respira un’aria di riposante semplicità la quale si ricollega a quanto – in modo più evidente ed incisivo – il maestro cremonese ha poscia raccolto e sviluppato con maggiore efficacia nella *Cantata a Donizetti* che è del 1875. In quanto qui è ricordato osservasi tosto che nelle due opere di Ponchielli si diffonde bene spesso quel carattere che sembra atteggiarsi a colore locale, come ci si potrebbe immaginare offerto dall’ambiente medesimo in cui si svolge l’azione dei *Promessi Sposi* e la simbolica evocazione donizettiana. Non è *folklorismo* quello di cui usa Ponchielli, ma è colore al modo col quale si servirono Rossini e Bellini in alcune pagine del *Guglielmo Tell* e della *Sonnambula* nel tratteggiare il quadro dell’Elvezia, quale Donizetti seppe rendere nella *Linda di Chamounix* e nella *Figlia del Reggimento* onde colorire i monti e le valli della Savoia.

Nei *Promessi Sposi* e nella *Cantata a Donizetti* il maestro cremonese ha saputo cogliere ed esprimere istintivamente con linguaggio proprio per l’appunto quella agreste musicalità quale sembra diffondersi dal paesaggio che sale da Bergamo a Lecco: da San Virgilio al Resegone; dal Brembo all’Adda, il paesaggio orobico brianteo, quello che si respira attraverso le pagine immortali di Alessandro Manzoni. E questa è constatazione fondamentale assai importante per un giudizio sintetico e positivo sul valore dell’opera d’arte.

La *Sinfonia* segue la linea tradizionale. Per la condotta, come per la sua chiarezza, appare germinata dal classicismo italiano che trova il suo fondamento nella stessa scuola napoletana. Rossini, Donizetti e Verdi, l’hanno del pari vivificata.

Pur se tessuta su temi tolti – in parte – alla prima versione, per lo stile seguito si palesa assai accosto a quella dei *Lituani*. I motivi che successivamente si presentano hanno fra di loro un nesso logico rispondente allo sviluppo dell’azione. Dal *duetto* d’addio fra Renzo e Lucia, al tema della *scena* di Don Rodrigo: dal *vivace* che appare nel momento del tentato rapimento della giovane sposa a della ribellione di Renzo e de’ contadini, al tema principale cantato da Lucia al Finale III che ritorna alla fine della *Sinfonia*, tutto si innesta e si sviluppa con scioltezza ed efficacia, pur se talvolta il tessuto armonico si presenta scarso ed ordito e quasi di maniera.

Il primo coro:

*O bella vergine, schiudi il tuo core
alle recondite gioie d’amore*

Alto Coro
 Allegro Mos.to

Soprano
 Tenore
 Basso

O bel-la ver-gi-ne, schiù di il tuo co-re al-le re
 con-di-te gio-ir d'a-mo-re

ha fatto dire a Salvatore Farina, essere ben trattato, ma che invece di apparire quale Coro di nozze potrebbe credersi un coro di avventurieri o di bevitori.

Un po' troppo spiccio ed avventato il rilievo del Farina. Al contrario, nel suo andamento melodico, questo brano sembra quasi ispirato dai cori della *Sonnambula* e della *Linda di Chamounix*. Sulla fine poi si colorisce di alcuni spunti che si ritroveranno nella stessa serenata della *Gioconda*.

In una successiva *scena con coro* nella quale domina la voce di Renzo che impreca contro la prepotenza delittuosa del violento signore appaiono rimembranze di *Rigoletto*, mentre incisività e carattere presenta l'inizio della *scena* di Don Rodrigo la quale tuttavia non si mantiene sempre allo stesso livello.

Atteggiamenti verdiani della prima maniera, in uno ad altri di derivazione donizettiana della *Lucrezia Borgia* si riscontrano anche nel II atto nel quale però è compreso un *duettino* fra Lucia e Renzo veramente ispirato, pieno di contenuta passione e sorretto da un'armonizzazione tersa, limpida, penetrante, pur se nell'andamento generale tradisce qualche volta l'artificio e la maniera.

(Es. pag. 112-117, Ed. Ricordi)

a) Andante

con ass. cresc. f.

Andorri-dorri sol.

No, più non neg-ga scor-re-re da' fugi-tes' oc-chi, al pium-do.



Alle parole *Oh mio diletto abbracciami* la frase si effonde su un tema che lontanamente fa presentire quello che poi verrà definito quale stile ponchielliano.



Nessun interesse presenta invece la *Romanza* di Fra Cristoforo, pure se composta nel 1872 pel basso Junka. Questa *romanza*, qua e là, risente dell'influenza rossiniana (*Mosè*) e meyerbeeriana (*Roberto il Diavolo*), mentre il *concertato* che la segue ritorna vagamente al Donizetti della *Favorita*. Sono queste le spiegabili reminiscenze di chi vivendo a lungo nell'ombra non peranco è riuscito per luce diretta a scaldare ai raggi del sole il proprio cuore. Ma da queste influenze il compositore si emancipa poscia quando nella chiusa dello stesso atto II alla scena dell'addio di Lucia e di Renzo, la frase del tenore, già udita al principio della *Sinfonia* – tema della separazione – si presenta in modo, se non assolutamente originale, senza dubbio avvincente.

“Nel terzo atto – scrive Salvatore Farina parlando della prima esecuzione – è la pagina più grandiosa dell'opera; lo stupendo *duetto* tra Lucia e la Signora di Monza nel giardino del convento, con coro religioso intorno e coro dei bravi che stanno dietro i cancelli. Qui si rivela l'ingegno veramente straordinario del maestro”.

Alla distanza di sessant'anni dall'opera, per non dire addirittura di settantotto, questo giudizio può e deve attenuarsi. La *scena* e il nuovo *concertato*, racchiudono tratti indovinati e degni di rilievo, ma nell'insieme – pur se fa capolino il futuro autore di *Gioconda* – c'è del convenzionale, mentre per la *cabaletta* di chiusa si entra in pieno nella formula verdiana della prima maniera.¹¹⁰

La *Scena ed Aria* di Lucia nel Castello dell'Innominato si inizia con un rapido movimento che ricorda tratti sviluppati in altre opere ponchielliane sino alla *Marion Delorme*. Questo sta a provare che *in fieri* la personalità del maestro già andava delineandosi.

¹¹⁰ [Nota Tebaldini] Nella già citata relazione intorno all'esito della prima rappresentazione dei *Promessi Sposi* scriveva Salvatore Farina: “Subito dopo è un lungo *preludio* per violino solo: il violinista a cui era affidata l'esecuzione ci fa provare tutte le torture che può dare un violino, ed io, ingenuo, non credevo che fossero tante. Se di quel migliaio di note ne diede quattro in tono giusto fu un miracolo; evidentemente il violino era scordato, ma le corde dei violini, si sa, le scontano [!] i violinisti.” Questo *preludio* però con la *scena* fra Lucia ed il Nibbio, dalla edizione a stampa dell'opera, come dalle rappresentazioni successive nei diversi teatri, scomparve completamente.

L'Aria – che è una *preghiera* – nella prima parte, quantunque formata di piccoli incisi, è veramente sentita; nella seconda invece cade nel comune. A questo punto poi, lo svolgimento scenico – di una rapidità fantastica – diventa quasi puerile, mentre l'allegro festevole non risulta musicalmente nel suo carattere campestre quale vorrebbe essere, divenendo invece apertamente coreografico.

Infatti i motivi che qui si alternano (di proposito dicesi *motivi* e non *temi*) si incontreranno in seguito nel ballo *Le due Gemelle*.

Ma da qui alla chiusa dell'atto (Es. pag. 200-222, Ed. Ricordi) si entra in ben altra atmosfera. Sull'andamento ritmico del coro – il quale sommessamente, a frasi spezzate, commenta la conversione dell'Innominato – bella, libera, piena di espansione si innesta e si sovrappone la frase ampia di Lucia già apparsa e svolta magistralmente come tema principale nella *Sinfonia*:

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Per che a tan-ti af-fan-ni ser-vo un gran". The middle system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Di o per-che non chia-mar-mi". The bottom system shows the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "ce-lo con le". The score is written in a clear, elegant hand with various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

frase di cui in un crescendo efficacissimo, ed in diverse tonalità, si impossessa tutto il coro, mentre l'orchestra per frammenti continua a svolgere il tema agitato già esposto dal coro alle parole:

Ognun qui ravvisa – la mano di Dio

L'assieme di questo *finale* è disegnato con mano maestra e nasce di grande effetto pure se si regge su elementi tolti al più battuto convenzionalismo melodrammatico. Quell'aver ridotto il personaggio del Cardinal Federico e quello dell'Innominato a due *mannequins*, fa luogo a situazioni le quali teatralmente conducono alle più note formule scenico-musicali che pur in quel tempo si potevano ritenere come sorpassate.

Anche all'inizio del IV atto – *Coro d'Introduzione e Brindisi* – nella sala del Castello di Don Rodrigo non esce dall'atmosfera del vecchio melodramma. Può essere riguardato con interesse invece il *Brindisi* di Don Rodrigo ed il conseguente delirio, rapido, movimentato ed efficace.

Il Farina ha detto: "qui l'effetto è ottenuto con molta semplicità di mezzi, e l'insistente, uguale e monotono ripetersi di due o tre note in orchestra, dà un'impronta sinistra singolarissima".

Il *Quadro secondo* di quest'atto – *Scena del Lazzaretto; Coro e Sermone di Padre Cristoforo* – conduce l'ascoltatore in un ambiente di semplicità nobile ed elevata. Si è detto che l'intera scena sia stata rifatta, appunto per le rappresentazioni del dicembre 1872 a Milano. È ammissibile. Lo stile usato in essa, in confronto a tutto quello che si è ascoltato in precedenza, rialza infatti – ed in modo notevole – l'interesse dell'opera d'arte. Questa scena si inizia e si svolge musicalmente su un tema

di carattere mendelssohniano,¹¹¹ nello sviluppo del quale i violini si abbandonano per la prima volta alla frase caratteristica divenuta per antonomasia ponchielliana.



Il *Coro* che viene dopo non si può dire polifonico, ma è piantato saldamente ed efficacemente. L'*Aria* di Renzo di tipo donizettiano, preceduta da un brano del primo tema della *Sinfonia* (il tema dell'addio) è melodica; solo è da osservarsi che in essa la voce, assai spesso segue la linea strumentale in forme melismatiche cromatiche difficili, tanto per l'intonazione quanto per la sillabazione e la vocalizzazione.

L'incontro fra Renzo e Lucia è pieno di calore, sebbene non si allontani dagli usati ed abusati procedimenti. Per frammenti, dalla voce di Lucia si ascolta poscia il tema del voto e quello della preghiera già udita nella scena al Castello dell'Innominato (V. Ed. Ricordi pag. 186).

Ma è dall'*Inno finale* di ringraziamento che l'attenzione dell'ascoltatore è favorevolmente attratta. In esso vien ripreso il tema con cui si inizia la scena del Lazzaretto (V. Edizioni Ricordi pag. 256) che qui si presenta in tutta la sua ampiezza salendo dal pianissimo alla maggiore intensità sonora.

Salvatore Farina concludendo la sua relazione sulle impressioni e sull'esito ottenuto dall'opera ponchielliana scriveva: "Sommando i pregi ed i difetti di questo spartito si trova che i primi non solo sono in maggior numero, ma di tal natura da far giustamente guardare con orgogliosa soddisfazione all'avvenire del suo autore".

* * *

Riesce interessante a questo punto qualche raffronto tra *I Promessi Sposi* di Ponchielli, che in parte risalgono al 1856, e nel riadattamento – come si legge in una delle lettere a Bortolo Piatti – al 1863, e l'opera dallo stesso titolo fatta rappresentare nell'ottobre del 1869 al Teatro Sociale di Lecco da Errico Petrella su libretto di Antonio Ghislanzoni.

Nei *Promessi Sposi* di Ponchielli mancano i personaggi di Don Abbondio, di Perpetua e di Azzecagarbugli; mancano quindi elementi di varietà che, contenuti in giusti limiti, avrebbero potuto offrire contrasti scenicamente e musicalmente interessanti.

Nel libretto dettato da Ghislanzoni per Petrella, dove l'elemento comico prevale in modo soverchio, manca invece la Signora di Monza: personaggio eminentemente drammatico, dal quale Ponchielli ha saputo trarre vantaggio con profitto palese per l'inquadratura della sua concezione lirica. Tanto è vero che la *Scena* ed il *Duetto* fra Lucia e la Signora di Monza – come è stato più sopra ricordato – è una delle pagine più riuscite dell'opera.

¹¹¹ [Nota Tebaldini] vedi *Fantasia*, op. 16 [Nota Zappalà: ossia Felix Mendelssohn Bartholdy, *Drei Phantasien oder Capricen für das Pianoforte*, op. 16].

Si dovrebbe adunque dedurre che se il libretto anonimo musicato da Ponchielli vale poco, ancor meno vale quello di Ghislanzoni per la musica di Errico Petrella.

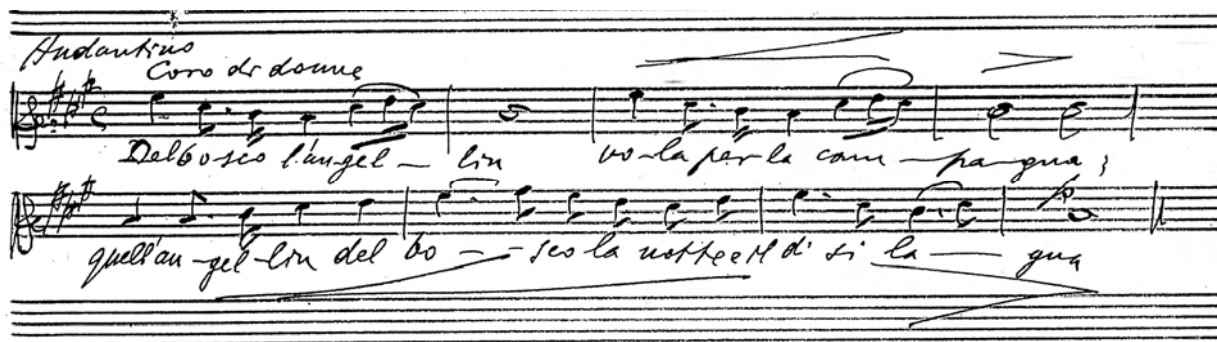
Nell'opera del maestro siciliano, il celebre fatto narrato da Manzoni nel suo grande romanzo, è trasformato quasi in commedia musicale, nella quale le parti comiche ed idilliache prevalgono a danno del dramma, che non si affaccia se non in modo superficiale tutt'affatto episodico.

Infatti nella concezione di Ghislanzoni e di Petrella cosa rimane di esso? Qualche caricatura e nulla più! La stessa fine di Don Rodrigo; la scena del Lazzaretto; il ritrovamento di Lucia da parte di Renzo, non sono che scolorite e scialbe oleografie di maniera. Non dicasi poi del modo con cui appaiono in iscena il Cardinal Federico e l'Innominato. Alessandro Manzoni, che nel 1869 era ancora vivo e vegeto, è stato assai generoso non protestando contro simile profanazione, anche se perpetrata da un ingegno vivido e fattivo come quello di Antonio Ghislanzoni.

Eppure nell'opera del Petrella – dal punto di vista musicale e nel primo atto specialmente – qua e là si incontrano tratti degni di attenzione. Talvolta anche, da essi trapela una tal quale ricerca di eleganze armoniche, frammiste però a trascuratezze che macchiano sensibilmente l'orditura del lavoro nelle sue parti migliori. Il quale poi nei temi, negli sviluppi e nel modo di modulare si palesa assai spesso frammentario, piccolo e persino inconsistente. Così nei momenti nei quali la parte corale dovrebbe assumere maggior rilievo, cade completamente in formule comunissime tanto da rasentare lo stile operettistico e nulla più.

Fra l'avvicinarsi di buone idee e di scadentissimi atteggiamenti nella condotta di esse, il Petrella ha cercato di uscire dall'atmosfera che gli gravava sulla fantasia anche a cagione del libretto, tentando di sollevarsi con pagine semplici e colorite quali ad esempio la *canzone popolare* brianzola con cui si apre il primo atto e che ritorna alla chiusa dell'opera, improntata a colore locale:

*Dal bosco l'augellin
Vola per la campagna
Quell'augellin del bosco
La notte e il dì si lagna.*



Questa canzone si canta tutt'ora in Brianza: non si può dire però se questo accadesse anche al tempo cui Manzoni riporta il dramma vissuto dai *Promessi sposi*. Ma ciò non ha molta importanza.

Bella e sentita ne appare anche la *Romanza* di Renzo all'ultimo atto innanzi alla spianata del Lazzaretto. È d'una semplicità tersa e purissima.

Handwritten musical score for a vocal piece. The top system shows a vocal line with lyrics "Ai nostri laghi argentati, alle na-ti-e pen-dici:" and a piano accompaniment. The bottom system shows a vocal line with lyrics "d'on-de part'umoir lacrimier-torne-reus-fe-le-c:" and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "p. dolent:" and "affrett.".

Altrettanto non si può dire del resto dell'atto sino alla chiusa. Un debole accenno alla *Canzone* popolare non vale a mascherare l'inconsistenza assoluta di questo *finale* il quale sta ben lontano dal finale veramente suggestivo dell'opera di Ponchielli.

Cap. V

[Nota Novelli: Manca il sunto]

Con il grande successo incontrato dai *Promessi Sposi* al Dal Verme di Milano, per il maestro cremonese inizia un periodo di intensa attività artistica; la quale però non doveva prolungarsi oltre tredici anni, cioè dal dicembre 1872 al gennaio 1886. Eppure tredici anni sono bastati per fare di Amilcare Ponchielli una figura tipica che nella storia del melodramma italiano della seconda metà del secolo XIX rappresenta *qualche cosa*.

Dei musicisti compositori per teatro apparsi poco prima di lui od a lui contemporanei ad eccezione di Arrigo Boito con *Mefistofele* nessuno ha potuto resistere né alcuno di essi imprimere nelle proprie creazioni quei segni che valessero a rendere le loro opere – se pur discusse – durature e tali da esercitare sul cammino dell'arte la più notevole influenza. Non resistettero né Petrella né Marchetti, malgrado la popolarità raggiunta dalla *Jone* e da *Ruy Blas*; non resistettero Gomes con *Guarany* e *Salvator Rosa*, né Gobatti con gli acclamati ed infelicissimi *Goti*, come nessuna traccia lasciavano le tanto applaudite *Dolores* e *Stella* di Auteri Manzocchi, principalmente pel fatto che niuna parola venne pronunciata in esse né alcun segno recarono che valesse a stabilire un punto di riferimento – fosse anche per vie secondarie – il quale permettesse di scorgere una meta.

Per *Gioconda*, agli occhi di quel pubblico che tutt'ora ama lo spettacolo e che preferisce l'immediata sensazione, la quale attraverso la musica lo porti ad una più immediata emozione, e per le altre opere (*Lituanii*, *Figliuol Prodigio*, *Marion Delorme*) nella considerazione di quei musicisti che conoscono non superficialmente la produzione più significativa del maestro, Amilcare Ponchielli rappresenta assai più nella storia della musica italiana di quello che non rappresentino i compositori più sopra ricordati.

Quali le cause di questo fatto? Si rintracceranno a mano a mano nel seguito di questo volume.

Dopo le fortunate rappresentazioni dei *Promessi Sposi* del dicembre 1872, non è a credere che la posizione morale e materiale del maestro si sia d'un tratto mutata in meglio. L'opera acclamata, in parte di proprietà dell'impresario Lamperti, non vien ceduta a nessun editore. In ciò il Ponchielli ravvisa un pericolo. Lo scrive all'amico Piatti il 26 gennaio 1873: "È proprio un errore che questo spartito non si sia ceduto ad uno degli editori. A quest'ora avrebbe fatto un certo giro e ne avremmo avuto interesse. Riassumo col dire che per te e per me sarebbe bene che *I Promessi Sposi* e le altre opere fossero in mano di Ricordi il quale mostra per me molta deferenza."¹¹²

In siffatta situazione non troppo sorridente, il maestro accetta di comporre la musica per l'azione coreografica di fondo storico-fantastico dovuta ad Antonio Pallerini: *Le due gemelle* [Op. 16]. Il grande ballo, in un prologo e sei quadri, vien riprodotto alla Scala ai primi di febbrajo. Ottiene grande successo, specie per la musica la quale viene a rialzare di molto il livello di siffatto genere d'arte reso popolare, ma con mezzi troppo comuni, dai Giorza e Dall'Argine.

Per la cronaca merita conto riportare alcuni tratti di ciò che ne scrisse Salvatore Farina nella *Gazzetta Musicale*:¹¹³

"La musica del Maestro Ponchielli formava la principale attrattiva di questa azione coreografica. La stampa s'era sfiatata a dire: badate che il Ponchielli non ha da essere giudicato da questo lavoro scritto in fretta ed in furia per poche centinaia di lire! Fu tutt'uno, e per quanta acqua si gettasse su quell'entusiasmo ne rimase tuttavia tanto che ne sovrabbonda ancora. Ed io credo che molti andassero in teatro più per sentire la musica che per vedere il ballo.

Una musica di commissione d'un coreografo, che non sia né bislacca, né volgare, né rumorosa è un miracolo di buon gusto; e tale è quella che il Ponchielli ha scritto per le *Due gemelle*. I ballabili hanno andature franche e piene di vivacità, atteggiamenti nuovi, delicati, finissimi a volte come quelli della *danza sacra*. Le parti descrittive sono tanti rapidi abbozzi di mano maestra: cito il *prologo* per tacer d'altro; e tutto ciò incorniciato in uno strumentale dotto, vario, pieno d'effetto e di buon gusto".¹¹⁴

Questo il giudizio pronunziato nel 1873 da Salvatore Farina. Alla distanza di oltre sessant'anni, mutato il criterio intorno alla coreografia ed alla musica destinata ad illustrare la danza, nel *Ballo* di Ponchielli si osserva che ad eccezione di alcune parti, quali appunto il *prologo* e la *danza sacra*, nulla trapela da esso che riveli nel compositore l'intenzione di voler uscire dalla cerchia delle forme più comuni pur se nobilitate da una tal quale ricerca ritmica e da una evidente castigatezza, tanto nel modo di armonizzare che nell'uso dell'istrumentale.

A pochi giorni di distanza dalla rappresentazione delle *Due gemelle*, va in iscena alla Scala una nuova opera di Carlo Gomes, *Tosca*, che passa quasi inosservata e che più non si risollewa. La maggior attesa, invece – pur se fra contrarie correnti – è per il *Lohengrin* che sotto la direzione di Franco Faccio va in iscena la sera del 20 marzo. L'esito di quella serata è noto; l'opera romantica di Wagner cadde in modo clamoroso, e dicasi pure scandaloso.

Quali i motivi e le cause di siffatto contegno da parte del pubblico della Scala? Fu reazione alle tendenze, talvolta fra di esse discordi, che da dieci anni si andava tentando di instaurare sul maggior teatro d'Italia per un diverso indirizzo d'arte da quello sino ad allora seguito e che i più ritenevano inviolabile? La fredda accoglienza fatta nel 1863 ai *Profughi fiamminghi* di Faccio; la caduta del *Mefistofele* di Boito; l'insuccesso irreparabile dell'*Amleto* dello stesso Faccio, ed ora la condanna aperta di *Lohengrin*, potrebbero farlo credere. Fu per ispirito di antagonismo a ciò che si era verificato col successo di Bologna? Allora siffatti contrasti, anche sul teatro di prosa, erano facili e si ripetevano spesso! Fu per un malinteso criterio di nazionalismo? In quei giorni, ospite della "Società del Quartetto" a Milano soggiornava Hans von Bülow il quale non tralasciava occasione

¹¹² [Nota Zappalà] Lettera pubblicata in *Ponchielli*, n. 91.

¹¹³ [Nota Zappalà] Salvatore Farina [Corrispondenza datata Sabato, 8 febbrajo], «Gazzetta Musicale di Milano», n. 28/6, 9 febbrajo 1873, pp. 43-44.

¹¹⁴ [Nota Tebaldini] Anche Francesco D'Arcais nella *Rassegna Musicale* del febbrajo 1886, cioè alla data della morte di Ponchielli, tessendone la biografia, intorno alle *Due gemelle* si esprimeva press'a poco nei medesimi termini.

non solo di mettere in dileggio la musica italiana ed i compositori nostri, ma persino la stessa capacità del pubblico italiano a comprendere la grande arte straniera.

E coloro i quali circondavano Hans von Bülow delle maggiori testimonianze di ossequio erano precisamente quei musicisti – compreso Faccio – che alla Scala esercitavano la maggiore influenza, assumendo in pari tempo le maggiori responsabilità.

C'è a chiedersi inoltre se non sia stata la preferenza del pubblico milanese di quel tempo alla musica facile ed orecchiabile la causa per la quale esso venne deviato nel suo giudizio facendo sorgere a priori nel di lui animo una prevenzione avverso un genere d'arte creduto astruso ed incomprensibile.

A questo riguardo merita conto ricordare che l'anno innanzi *Aida* venne accettata ed applaudita sì dal medesimo pubblico, non però con molta convinzione. Dalla critica poi meno ancora; ché pure Verdi si vide segnato a dito con la solita frase della dedizione all'ultramondano e al wagnerismo.

Furono interessi editoriali quelli che contribuirono a far traboccare la bilancia verso la reazione? Giulio Ricordi sin dalle rappresentazioni di Bologna pur ammettendo nel *Lohengrin* la superiorità delle pagine strumentali e corali si era mostrato decisamente contrario all'opera di Wagner, specie là dove il compositore fa parlare gli attori del suo dramma.

In una lunga disamina del *Lohengrin* pubblicata nella *Gazzetta Musicale*, le idee del celebre editore, che fu anche musicista geniale, sono ampiamente sviluppate e meritano – appunto per questo – attenta considerazione.

Ristampando quell'articolo alla data della fortunatissima resurrezione di *Lohengrin* alla Scala avvenuta nel marzo 1888, lo stesso Ricordi lo faceva seguire da queste sensate riflessioni: “Wagner volle creare l'opera puramente tedesca, e certo occorre una mente superiore per tradurre in atto così grande idea. Vi riuscì? È troppo presto per asserirlo o per negarlo e può darsi che la leggenda lirica wagneriana risponda perfettamente alle intime fibre del sentimentalismo tedesco. Noi, pur ammirando l'idea, pur ammirando i sprazzi di luce abbaglianti che ne uscirono, crediamo dover insorgere contro tutti coloro che nel nome di Wagner vogliono distruggere qualunque altra creazione musicale: crediamo di dover insorgere contro quei fanatici che acclamano in Wagner il profeta dell'avvenire musicale e traviano i giovani studiosi ed il pubblico con esaltazioni immoderate; crediamo dover insorgere contro chi vuole che Wagner sia il solo ed unico modello. Questo sarebbe fatale alla scuola italiana, e condurrebbe alla sua totale distruzione. Questo è il nostro convincimento, tanto più saldo in quanto ché ne pare che molti fatti già ci abbiano dato ragione.¹¹⁵

* * *

Nella primavera dello stesso anno – passate le battaglie scaligere contro Wagner ed il *Lohengrin*, al Dal Verme si ridanno *I Promessi Sposi*. Ponchielli è preoccupato di ciò che gli accade. La questione della proprietà dell'opera non è ancora definita; Lamperti vorrebbe cederla all'editore Lucca; Bortolo Piatti invece – anche per seguire i desideri del compositore – preferirebbe Ricordi. In un p. s. ad una lettera del 16 aprile indirizzata all'amico, il maestro dice apertamente:¹¹⁶ “Se credi sospendere l'affare Ricordi appigliandoti invece a Lucca, oppure tirare avanti come prima, fa' ciò che vuoi. Vuol dire che anch'io starò agli eventi. Certo che di affaticare per guadagnar poco o

¹¹⁵ [Nota Tebaldini] E ragione ebbe Giulio Ricordi non di contrastare la marcia trionfale dell'opera d'arte wagneriana in Italia, come egli avrebbe preteso, ma di sostenere che la musica italiana doveva mantenersi – progredendo ed avanzando sempre – sulla propria strada: quella che Verdi con le parole e con le opere additava costantemente. Wagner infatti ebbe il suo periodo di isolamento ed a condurlo in siffatta zona di abbagliante solitudine, contribuirono appunto coloro ai quali ben si addicono i severi giudizi di Giulio Ricordi; ché nel parossismo delle esaltazioni immoderate dei modelli i più caotici apparsi in questi ultimi tempi, come al fondo della loro negativa consistenza risiede appunto il germe della distruzione di quella italianità che ancora oggi come allora senza sciocchi misoneismi, ma con modernità d'intenti, va difesa e salvaguardata.

¹¹⁶ [Nota Zappalà] in *Ponchielli*, n. 92.

niente non mi sento; e perciò sono disposto a tutto, cioè a non far più niente e piuttosto a tornar Capo Banda. Come si fa! Sono destinato a lottare contro l'egoismo il più efferato".¹¹⁷

Da questo modo di esprimersi devesi arguire che la commissione per la nuova opera non fosse ancora giunta al tribolato maestro, il quale viveva sempre nell'ansia dell'attesa. Eppure undici mesi più tardi *I Lituani* erano già pronti per l'andata in scena.

Il 13 ottobre al Teatro Sociale di Lecco, il nostro maestro fa rappresentare lo Scherzo comico in un atto su parole di Antonio Ghislanzoni dal titolo *Il parlatore eterno*, appoggiato interamente al baritono protagonista, ché gli altri esecutori i quali vi hanno parte non rappresentano che personaggi scenicamente e musicalmente insignificanti.

Il coro all'apparenza assume maggior importanza; in realtà invece assai di rado esce dai confini d'una pura e semplice sillabazione modulata sul raddoppio armonico del disegno strumentale d'accompagnamento. Lo stile seguito dal maestro in questo "scherzo comico", che per lui deve aver significato una semplice distrazione, arieggia alquanto il Rossini della *Cenerentola* e dell'*Italiana in Algeri*, ed il Donizetti dell'*Elixir d'amore* e del *Don Pasquale*.

Qui intendesi dire dello stile quale veste esterna (modo d'armonizzare, movimenti ritmici, forma dei pezzi) non già del contenuto melodico intrinseco, che certamente nei due maggiori maestri su ricordati è assai più copioso ed originale.

Come nel ballo *Le due gemelle*, così nello "Scherzo comico" *Il parlatore eterno*, Ponchielli non accenna ad uscire dall'atmosfera che tutt'ora lo circonda. Eppure l'evoluzione in lui – latente ed *in potentia* – era già avvenuta. *I Lituani*, musicati con sorprendente sollecitudine, stanno a provarlo.

Nella cronaca musicale del 1873 va narrato quello che fuori di Milano avveniva nel campo dell'arte mentre Ponchielli stava lavorando alla sua nuova opera.

Devesi quindi accennare alla apparizione dei *Goti* di Stefano Gobatti rappresentati la sera del 30 novembre al Teatro Comunale di Bologna con un successo che ebbe del fantastico addirittura.

Giuseppe Verdi a riguardo di quest'opera si espresse con poche parole tacitamente esatte giudicandola "il più mostruoso aborto musicale che sia mai stato composto". E Giuseppina Strepponi scrivendo alla Contessa Maffei ribadiva giustamente: "Non mi parlare dei *Goti*! Anche quella è stata una disillusione ed una mortificazione. Il successo che i *partigiani* vollero fare a quell'opera è una mala azione ed una menzogna collettiva. Ne ho sentite a dire tante che nell'assistere ad una rappresentazione ne ebbi quasi un attacco di nervi e sortii dal teatro sempre più ferma nella mia nuova credenza di *non credere più a nulla*".¹¹⁸

La tanto acclamata opera di Gobatti, con diversa fortuna, percorse diversi teatri d'Italia. Nel Carnevale del 1873-74, dopo il trionfo di Bologna, giunse anche al Regio di Torino, dove in realtà persuase ben poco. Lo ricorda Giuseppe Depanis nelle sue interessantissime cronache, le quali si diffondono a narrare piacevolmente gli eventi trascorsi in quindici anni (1872-1886) di vita musicale torinese.

"*I Goti*, versi di Stefano Interdonato e musica di Stefano Gobatti, seguono nella storia del teatro lirico italiano uno dei fenomeni più singolari che si conoscano: il loro autore portato ai sette cieli a Bologna, nominato colà per acclamazione cittadino onorario ed appaiato così a Giuseppe Verdi ed a Riccardo Wagner ed a tanti altri grandi uomini, si vide ad un tratto celebre per la grazia di un'opera in cui l'impeto giovanile non basta a supplire la vigoria dell'ispirazione e la solidità della struttura che sole rendono vitale uno spartito e che invano vi si cercherebbero. Ai bolognesi *I Goti* sembrarono a tutta prima la rivelazione di un genio. Nel generoso fervore dell'entusiasmo oltrepassarono il limite della decenza, di guisa che il Gobatti fu evocato alla ribalta una quarantina di volte (altri scrisse precisamente 54!!) fra l'andata e il ritorno un viaggio autentico dalle quinte al proscenio e dal proscenio alle quinte. Dai *Goti* traggono origine le 'chiamate chilometriche' di

¹¹⁷ [Nota Tebaldini] In una postilla d'un'altra lettera a B. Piatti, datata dal 14 dicembre 1875, Ponchielli parla delle conseguenze finanziarie come strascico dell'esito della sua opera aggiungendo: "Benedetti *Promessi Sposi*: mi hanno fruttato gloria è vero, ma anche dei gran *ghignon* ... come si suol dire in buon dialetto." [Nota Zappalà: Vedi lettera in *Ponchielli*, n. 112]

¹¹⁸ [Nota Tebaldini] v. Carlo Gatti *Verdi*, vol. II, pag. 272. Ed. Alpes, Milano.

fanfullesca memoria; l'epidemia si allargò da Bologna a tutta l'Italia, più non badandosi alla consistenza reale del successo e questo determinandosi dal numero delle chiamate. Il povero Gobatti finì per essere vittima de' suoi sfrenati adulatori. Inebriato dal successo, fu sollecito a scrivere un secondo spartito, *Luce*,¹¹⁹ ed affrontò il giudizio del pubblico della Scala. Grave imprudenza, tanto più che, dopo il *Lohengrin*, fra i milanesi e i bolognesi non correva troppo buon sangue: *Luce* si spense alla Scala senza speranza di riaccendersi".¹²⁰

Per la sera del 7 marzo 1874 (un anno dopo la caduta di *Lohengrin*) alla Scala è annunciata la prima rappresentazione dei *Lituani*, dramma lirico in un prologo e tre atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Amilcare Ponchielli.¹²¹

Gli artisti che devono interpretare la nuova opera sono la soprano Antonietta Fricci, il tenore Luigi Bolis, il baritono Francesco Pandolfini, il basso Giulio Petit. Maestro concertatore e direttore d'orchestra Franco Faccio; quel medesimo che nel 1863 e poscia nel 1868 pel concorso al posto di professore di contrappunto e fuga al Conservatorio, aveva condotto Ponchielli ad induzioni e giudizi a lui non troppo favorevoli. Ora gli si mostra sincero amico ed assertore fervido. *I Lituani* sono stati condotti a termine da Ponchielli in poco più di dieci mesi, in mezzo a tante occupazioni e preoccupazioni, parte a Milano e parte in una modesta casa di campagna presso il cimitero di Cremona.

¹¹⁹ [Nota Tebaldini] A proposito di questa seconda infelicissima opera del Gobatti apparsa a Bologna nel 1875 Amilcare Ponchielli così scriveva all'amico Piatti il 14 dicembre di quell'anno: "Ho ricevuto la *Sinfonia Campestre* e ti ringrazio. Volevo farla eseguire a Bologna, ma d'altra parte mi seccava proporla in mezzo ai tanti altri nuovi parti e ... tanta *Luce*! E in proposito a questa *Luce*, ecco il mio parere. Io confronto quest'opera a certe sere di Cremona in cui non s'accende il gas sperando supplisca la luna ... *che non viene!* Credo aver detto abbastanza!" [Nota Zappalà: Trascrizione in *Ponchielli*, n. 102]. A sua volta Arrigo Boito così ne scriveva al Conte Salina in data 15 febbrajo 1876: "Assistetti all'unica rappresentazione di *Luce* alla Scala e mi rammentai d'un severo giudizio vostro intorno a quella brutta cosa e mi accorsi come il vostro senno avesse biasimato opportunamente. Nessuna vergogna fu più meritata di quella che toccò al Gobatti l'altra sera. Ieri quel poveraccio è venuto da me a chiedermi un libretto e ho dovuto ricusarlo benché mi facesse un po' compassione: non capisco come colui si ostini nel voler fare ciò che non sa e non saprà mai fare" (dalle *Lettere di A. Boito* raccolte da R. De Rensis, pag. 43). Nel *Piccolo Giornale d'Italia* del 2 ottobre 1929 appariva un articolo intitolato: *Perché l'Italia non ha un genio di più* a firma Gastone Martini. L'articolaista evidentemente, forse anche generosamente in buona fede, ha preso a difendere una causa che non poteva né potrà mai reggersi. La musica dei *Goti* come quella delle altre opere di Gobatti si può sempre leggere attentamente, come abbiamo fatto noi, rimanendo dolorosamente sorpresi d'innanzi a tanta inconsistenza ed a tanta inettitudine artistica. Ben inteso qui si intende parlare della musica dei *Goti* e di *Luce*, non del musicista che in seguito, faticosamente, ma troppo tardi, cercò formarsi con studio paziente ed assiduo delle discipline dell'arte, le quali però non poterono più giovargli a nulla. Tralasciando tutte le altre considerazioni e riflessioni cui condurrebbe l'articolo del signor Gastone Martini; tralasciando le palesi personalità cui egli si abbandona con errati apprezzamenti, sono da rilevare tuttavia alcuni punti che è bene chiarire. Dice il Martini che Stefano Gobatti compì i suoi studi di composizione in tre anni (*come?*) invece che in sette (!) alla scuola di Lauro Rossi al Conservatorio di Milano dapprima, poscia in quello di Napoli ove il Rossi era passato in qualità di Direttore. Su siffatto argomento si può qui addurre una testimonianza di qualche significato, quella di Camillo De Nardis, già insegnante di composizione al Conservatorio partenopeo ed allora allievo di quel Real Collegio: "Stefano Gobatti fu a Napoli a studiare con Lauro Rossi, ma quale alunno privato. Il Rossi talvolta faceva provare dagli alunni del Conservatorio le composizioni che il Gobatti andava man mano dettando anche per la sua opera *I Goti*. Il Direttore Lauro Rossi – così afferma il De Nardis – asseriva di aver tenuto per più tempo sul pianoforte lo spartito del Gobatti punto persuaso della consistenza di quella musica né della possibilità di addivenire alla rappresentazione dell'opera. Rimase anzi sorpreso quando gli pervenne notizia del grande successo ottenuto e che egli non seppe mai spiegare."

¹²⁰ [Nota Tebaldini] Giuseppe Depanis, *I Concerti Popolari e il Teatro Regio di Torino*, vol. I, pp. 57-59, Sten, Torino 1914.

¹²¹ [Nota Tebaldini] Antonio Ghislanzoni fu dapprima artista lirico (è noto un suo volumetto autobiografico di novelle amene dal titolo ... *in chiave di baritono* [Nota Zappalà: Antonio Ghislanzoni, *In chiave di baritono: storia di Milano dal 1836 al 1848*, Milano, Brigola, 1882], poscia divenne letterato, romanziere, poeta, novelliere di bella fama. Come giornalista fu redattore della *Gazzetta Musicale* di Ricordi. Appartenne alla Scapigliatura milanese, ma nel rango democratico. Scrisse libretti per vari maestri reputatissimi e fu suo vanto aver dettato quello di *Aida* per Verdi. Addietro s'è ricordato quello dei *Promessi Sposi* per Petrella e quello dello "Scherzo comico" *Il parlatore eterno* per Ponchielli. Ritiratosi dalla bohème milanese, visse a lungo a Caprino bergamasco ove morì il ... [16 luglio 1893].

Il Ghislanzoni ha tolto l'argomento dei *Lituani* dal poemetto del Mickiewicz, *Corrado Wallenrod*, lavoro bellissimo nel suo tetro splendore. Questo poemetto ci trasporta nel secolo XIV in mezzo ad una nazione appena in questi ultimi anni risorta. I *Lituani*, che in quel secolo giunsero a tal grado di potenza da estendere il loro dominio dal mar Baltico al mar Nero, furono assorbiti dai tedeschi, dai polacchi, dai russi e sino a pochi anni addietro non furono più che un nome.

Il protagonista del poema del Mickiewicz è un giovane lituano, di cui i prussiani invadono la patria e di cui bruciano la casa. Spinto da sete di vendetta egli si caccia fra loro sotto un nome mentito, passa fra loro parecchi anni, acquista la loro fiducia, viene in fama di valoroso, riesce a farsi eleggere loro capitano. Allora li spinge a muovere guerra alla Lituania e li fa perire di stenti e di freddo. E muore, alla sua volta, irridendo ai suoi nemici: "Guardate! ... quante migliaia di cadaveri! ... Le vostre città in cenere! ... I vostri villaggi in fiamme! Sentite i venti? Essi fanno rotolare montagne di neve: ivi periscono i residui dei vostri battaglioni. Sentite gli urli dei cani affamati? Essi si disputano le briciole del banchetto".

Orrendo eroismo, tradimento sublime, patriottismo selvaggio e stravagante, che non sai se meriti esecrazione o ammirazione. L'autore stesso non osa giustificarlo, e mostra Corrado ostinato nell'infernale sua impresa, ma straziato dai rimorsi.

Mickiewicz, polacco, scrisse questo poema mentre era detenuto dai Russi a Pietroburgo. È il grido disperato di un patriota che per salvar la patria è pronto anche ad un delitto. – Siate traditori, gridava ai suoi connazionali; infamatevi pure se la vostra infamia può sottrarre il nostro paese ai suoi oppressori. [...]

Ma tra il libretto di Ghislanzoni e il poema di Mickiewicz c'è, com'è naturale, della differenza. Che cos'è una produzione scenica di qualche mole, se non c'entra la donna, se non le dà vita un caldo soffio d'amore? La donna, veramente, c'è anche nel poema polacco, ma ivi Aldona, la sposa di Corrado, noi non la vediamo che rinchiusa in una torre di dove spasima e parla d'amore col suo fedele: il Ghislanzoni la trasse fuori dalla torre, la fece agire, le mise al fianco un fratello, Arnoldo, che nel poema non c'è, e fece abilmente ogni sforzo per dare varietà e movimento all'azione. Così ne risultò il libretto dei *Lituani*.

Prologo. Siamo sugli spalti di un castello della Lituania; la notte è vicina. Albano – vecchio Vaidelota, ossia sacerdote e bardo dei riti solenni –, donne, famigli e vecchi lituani guardano inorriditi verso le loro campagne e le loro valli dove la ferocia dei Teutoni ha portato il fuoco, la rovina e la strage. Aldona venendo dal castello chiede novelle del fratello Arnoldo che non è ancor tornato dal campo, e invita i presenti alla preghiera.

Intanto giungono Corrado (il cui vero nome è Walter) e Arnoldo, il quale annunzia che i Lituani furono sconfitti per il tradimento di Vitoldo. Allora Walter stabilisce di abbandonare la patria e di recarsi nel paese dei Teutoni a fare la sua vendetta.

*Sui demoni crociati il poter mio
Col delitto e le stragi innalzerò.*

Il vecchio Albano approva il proposito: Aldona vorrebbe seguire lo sposo, ma questi le dipinge l'orrore dell'impresa a cui egli si consacra, ed affidandola al fratello Arnoldo, le promette di tornare da lei quando avrà rivendicata la patria, altrimenti la rivedrà in cielo.

Atto I. Siamo tra i Teutoni. La scena rappresenta la piazza della Cattedrale di Marienburgo colle case parate a festa. Walter sotto il nome di Corrado Wallenrod è riuscito ad acquistare la fiducia dell'Ordine teutonico, nemico della sua patria, e ne è divenuto capo. Lo vediamo uscire dalla cattedrale, ove fu consacrato grande maestro dell'ordine: suo primo atto è di dar la libertà ai prigionieri lituani.

La piazza si sgombra; solo rimane uno dei prigionieri liberati; è Arnoldo, che ringrazia Iddio per la recuperata libertà. E in quella, ecco una donna avanzarsi in abito da pellegrino: quella donna è Aldona ch'è venuta a Marienburgo per rivedere il suo sposo. Dopo alcune domande e risposte, Arnoldo riconosce la sorella, la quale apprende dal fratello, immaginate con che gioia, che Walter è stato eletto duce dei Teutoni e che li tiene quindi in sua mano per il dì della vendetta.

Intanto attraversa la piazza il coro dei menestrelli che si reca cantando alla festa data da Corrado per la sua incoronazione. Mentre Arnolfo ed Aldona stanno per seguire i menestrelli, si fa loro incontro il fido Albano che, riconoscituli, li conduce seco al castello di Marienburgo, dove ha luogo la festa.¹²²

Atto II. Corrado è seduto a mensa nella grande sala del castello. Intorno a lui stanno i cavalieri e i capitani dei Teutoni. I menestrelli cantano, le schiave greche e andaluse intrecciano danze e i paggi versano da bere. Ma poi Corrado si annoia di quel lascivo spettacolo ed esclama:

*Di selvaggia canzone io vuo' gli accordi
Come il soffio del mar cupi e frementi*

Allora si avanzano Arnolfo e Aldona in abito di bardi col cappuccio abbassato sul volto mentre Albano appare in fondo alla scena. Arnolfo canta una canzone ch'è il grido di dolore e di vendetta della oppressa Lituania.

Corrado si turba e, temendo che allo strano cantore sia noto il suo segreto, seguendo l'impeto di sdegno dei Teutoni presenti, si avventa verso Arnolfo colla spada sguainata, ma Aldona scopre il volto, e Corrado – ossia Walter – riconoscendola, depone il ferro e l'ira.

Succede un breve silenzio, dopo del quale Aldona, Arnolfo, Corrado, Albano, il traditore Vitoldo, il coro dei menestrelli e quello dei duci e dei cavalieri esprimono ciascuno in una particolare sestina, ma simultaneamente, i sentimenti suscitati in loro dai rispettivi rapporti che hanno con quella situazione. Siamo, come si vede, al pezzo concertato. Corrado fa ritenere presso di sé prigionieri Arnolfo e Aldona, poi comanda che siano riprese le danze colle quali si chiude l'atto.

Atto III. La scena rappresenta le rovine d'un chiostro, fra le quali s'è rifugiata Aldona. All'alzarsi del sipario si veggono guerrieri teutoni che fuggono, ed altri che sorretti dai compagni discendono lentamente dai gioghi dei monti coperti di neve, e mentre donne e fanciulli pregano ai piedi di una croce e poi si allontanano seguendo i soldati. Allora giunge Corrado e rivede la sua sposa che ormai da tre mesi lo attende consumandosi nell'ansia di un angoscioso desiderio. Amplessi e relativo duetto d'amore:

*Noi torneremo alla romita valle
Ove il tuo cor per sempre al mio s'unì.
Sul margin d'ogni rivo, in ogni calle,
Troverem l'orme dei beati di...*

*Un eliso di gaudii Iddio ne addita
In quel sereno e riposato asil;
Là nell'autunno della stanca vita,
Per noi degli anni rivivrà l'april.*

Ma s'ode rumore: sono i Franco-Giudici, gli affiliati al tribunale vendicatore della Santa Vehma che, conosciuta la trama ordita da Corrado per condurre a rovina i Teutoni, vengono a giurare la sua condanna. Corrado si strappa dalle braccia di Aldona e corre a Marienburgo, dove durante la notte Arnolfo deve guidare i Lituani.

Aldona, udita dal suo nascondiglio la terribile sentenza che i Franco-Giudici hanno proclamato contro il suo sposo, corre sulle sue tracce per salvarlo o per morire con lui.

Siamo all'ultima scena, in una sala del Castello di Marienburgo. I Franco-Giudici stanno per entrarvi e Corrado per non farsi loro vittima beve un veleno. Ma ecco che si apre la porta, e Corrado cadrebbe sotto i ferri dei congiurati se non sopraggiungessero in quel momento Aldona, Arnolfo ed

¹²² [Nota Tebaldini] Testo ripreso con piccole modifiche dall'articolo di G. Tebaldini pubblicato nella *Sentinella Bresciana* dell'agosto 1886 per l'andata in iscena dei *Lituani* al Teatro Grande.

i Lituani, i quali hanno preso la città. Tuttavia è troppo tardi: egli è avvelenato, e, mentre spira, il coro etereo delle Willi canta:

*Delle immortali vergini
Vieni all'amplesso, o martire sublime:
Vieni alla luce, al gaudio! ...
Amor di patria ogni fallir redime.*

Questo il riassunto del libretto del Ghislanzoni, il quale, dato il soggetto lugubre del Mickiewicz, poco adatto ad essere ridotto in una breve azione scenica, ha dovuto fare veri prodigi di abilità. Il libretto resta però sempre nella sua essenza, monotono, poiché è facile vedere che i cori dei menestrelli, le danze, lo stesso personaggio d'Aldona, che costituiscono la parte non tetra dell'azione, non sono coefficienti necessari e molto interessanti del dramma, ma solo pleonasmii più o meno eleganti adoprati dal librettista per dare varietà ad un soggetto che per sua natura non poteva averne.¹²³

* * *

Quale l'esito conseguito dalla nuova opera di Amilcare Ponchielli alla sua prima rappresentazione alla Scala? Ventiquattro chiamate al Maestro; applausi a quasi tutti i pezzi principali; due di essi bissati; di altri domandata invano la replica. Tale il bilancio attivo della serata.

L'esecuzione dell'opera da parte di alcuni interpreti – quantunque si trattasse d'autentiche celebrità – non parve però troppo sicura: essa in molti punti ha tentennato parecchio. Lo affermava lo stesso maestro compositore in una lettera che viene riportata più innanzi.

Le prime impressioni ed il primo giudizio di Salvatore Farina si compendiano nei seguenti periodi: “L'opera è un po' lunga, e siccome è tutta nutrita di pensieri e accarezzata nelle forme, ad una prima audizione affatica forse di soverchio. Ma non una volgarità, non un momento di fiacchezza mai. Questa del Ponchielli è un'opera robusta, potentissima e il pubblico e la critica ne convengono non ostante la stanchezza prodotta dalla soverchia lunghezza dello spartito. È il solo difetto questo dei *Lituani*. Il maestro accarezzò tutte le parti, e tanto addentro penetrò nell'anima del suo protagonista, così bene l'immedesimò nella nobile e cupa passione predominante, che il suo lavoro mentre piglia l'importanza di un vero poema musicale, sembra lungo e faticoso”.

Consigliando tagli e rifacimenti il Farina così concludeva: “L'unità che dura quattro ore, può parere un difetto; l'unità che dura tre ore sarà levata a cielo come uno dei pregi più importanti di quest'opera destinata a vita lunga ed onorata ... perché in essa l'ispirazione è potente, la melodia fresca e non impacciata da armoniche torture, checché abbiano sentenziato certuni i quali dopo ogni prima rappresentazione di cui non capiscono nulla, sogliono tirare in ballo Wagner di cui è lecito argomentare che hanno capito assai poco. In tutta l'opera Ponchielli ha sparso mille particolari deliziosi, mille tesori che nel barbaglio della luce le prime volte si perdono anche ad occhi esercitati.”

Si senta ora il pontefice massimo della critica musicale di quegli anni lontani: Filippo Filippi, il quale ne scriveva nella *Perseveranza*: “Si tratta di uno spartito colossale, quello che si chiama comunemente la grand'opera. A questi lavori lunghi, serii, grandiosi, l'attenzione più sostenuta e paziente non regge, specialmente se il compositore, volendo fare della vera musica drammatica, si

¹²³ [Nota Tebaldini] Si chiedeva preoccupato il Viollier alla vigilia dell'andata in iscena dei *Lituani* alla Scala nel 1874: comprenderà il pubblico questo tremendo Corrado Wallenrod? Pare però che o poco o molto il pubblico l'abbia compreso, poiché quest'opera, quantunque non ottenesse alla sua prima apparizione davanti al pubblico milanese quell'intero trionfo che si meritava, pure fu il più brillante successo di quella stagione: e il successo si fece immenso quando nell'anno successivo venne replicata al medesimo teatro, e tale si mantenne nelle rappresentazioni di Trieste, di Cremona e di Pietroburgo, nella quale ultima città il Ponchielli ebbe pressoché l'apoteosi. [Nota Zappalà: Anche questo passo è ricavato dall'articolo già menzionato di Tebaldini, pubblicato in «La Sentinella Bresciana» nell'agosto 1886].

applica spesso al sistema della declamazione affidando all'orchestra il compito di colorire le situazioni. Il primo atto è quello che alla prima sera fece maggior effetto sul pubblico. Cori dialogati, sillabici, si seguono con chiarezza, con tutto il magistero dell'arte di intrecciare e di sciogliere un ordito musicale. Le grida irose dei Duci, le salmodie interne della Cattedrale con l'organo, il gemito dei prigionieri costituiscono un insieme grandioso, un lavoro da vero maestro. I quattro gruppi corali si amalgamano senza sforzo, senza confusione nell'intricata miscela delle parti, le quali contano tutte; e si sa come questo sia il supremo e più difficile compito della composizione musicale”.

Un'osservazione e un ricordo interessante del Filippi sono espressi nel seguente periodo: “Uno dei migliori pezzi dell'opera è il duetto fra baritono e soprano che chiude il primo atto; il brano del riconoscimento dei due fratelli è una vera trovata musicale. Incomincia una mesta melodia con fagotti tenuti, poi l'orchestra intona un motivo paradisiaco che va crescendo, crescendo fino al supremo grido di gioia di Aldona slanciata nelle braccia di Arnoldo. Qui il pubblico ha urlato d'entusiasmo dimenticandosi, lo smemorato, che aveva urlato in modo affatto opposto all'apparizione del cigno del *Lohengrin*”.¹²⁴

Filippo Filippi così chiudeva la sua relazione critica nella *Perseveranza*: “Il maestro Ponchielli è un grande strumentatore, e nella sua orchestra vi sono eleganze squisite, colori di una varietà straordinaria, impasti nuovi, sonorità equilibrate. Riesce specialmente negli accompagnamenti delicati, nelle fusioni vaghe di suoni, nei particolari graziosi, aerei, sfumati”.¹²⁵

Leone Fortis (Dottor Verità) scriveva in quei giorni nel *Pungolo*: “Il successo dei *Lituani* può essere ancora contestato e fino ad un certo punto contestabile; il successo del maestro è assicurato, pieno, indiscusso, completo. Abbiamo un maestro in più, disse il *Pungolo*, chiudendo la sua prima cronaca sui *Promessi Sposi*. Quelle parole riassumevano allora una speranza, formulavano un voto, esprimevano una convinzione, erano una profezia. Oggi il *Pungolo* la ripete, e oggi esprimiamo un fatto. Il maestro c'è. C'è il maestro che sente e comprende il dramma, e sa estrinsecarlo con vera potenza musicale; c'è il maestro che ha una fisionomia propria e dà un'impronta tutta sua alla musica che gli esce dal cervello e dal cuore; c'è il maestro che conosce tutte le fibre del cuore dell'orchestra e sa toccarle tutte quando e come vuol a trarne le vibrazioni che gli son necessarie; c'è il maestro che sa concepire nella sua sintesi il dramma musicale e dargli forma e sviluppo; c'è il maestro musicalmente colto, che ha studiato i grandi autori, con passione assieme a criterio, e se li ha tradotti in succo ed in sangue, sapendo, come Molière *prendre son bien partout ou il le trouve*, senza mai essere imitatore, senza mai perdere la propria fisionomia, senza mai alterare la propria natura. C'è di più: c'è il maestro che ha saputo attraversare un periodo di ebbrezze e di trionfi senza arrestarsi nella illusione di aver raggiunto la *méta*; senza addormentarsi al dolce sonno degli applausi e delle adulazioni, facendo anzi di meglio: resistendo a pericolose seduzioni, e non piegandosi per esse a ideare e a scrivere la propria musica con le idee, i sentimenti, le convinzioni o le convenzioni degli altri. Dai *Promessi Sposi* ai *Lituani* Ponchielli ha percorso incontestabilmente un grande cammino. Non più le incertezze di stile, i tentativi perplessi, le concessioni alla *volgarità*, e qualche volta le transazioni con essa. *Lo stile lo ha ed è il suo ... I Promessi Sposi* rivelarono il maestro, i *Lituani* promettono il capolavoro.”.

Torelli Viollier nel *Corriere di Milano* a sua volta ribadiva: “La musica di Ponchielli è senza dubbio la migliore fra quante musiche nuove abbiamo udite in questi ultimi cinque o sei anni, escluse ben inteso quelle di Verdi. ... I *Lituani* hanno ciò che mancava ai *Promessi Sposi*: l'unità del pensiero,

¹²⁴ [Nota Tebaldini] Lungi dal giustificare l'ostilità cui si abbandonò l'anno precedente il pubblico della Scala contro il *Lohengrin* di Wagner, la circostanza della diversa accoglienza rilevata dal Filippi in una scena capitale dei *Lituani* di Ponchielli, si può spiegare col fattore psicologico collettivo che nell'incontro di due fratelli ardenti di amor patrio è tutto umano, mentre l'arrivo improvviso di un Cavaliere ignoto guidato, su una barca argentea, da un cigno, è stato per il pubblico così lontano dal vero da non permettergli neppure di ascoltare la potente pagina musicale wagneriana. Infatti, in quel momento dal loggione della Scala si sentì gridare in dialetto: *oui ... ghe chi l'oca!*

¹²⁵ [Nota Tebaldini] Si possono dedicare questi rilievi a coloro i quali, monocoli e strabici, in Ponchielli non hanno saputo ravvisare altro che il truculento capobanda della *Danza delle ore!*

l'armonia delle forme, un'originalità più costante di stile. I *Promessi Sposi* somigliano ad un terreno formato da vari strati sovrapposti in varie epoche; I *Lituani* sono invece un solo masso”.

Oltremodo interessante e di gran lunga più autorevole dei già riferiti riesce il giudizio espresso sui *Lituani* da Alberto Mazzucato nella *Rivista Italiana*. Come già si è detto questi non aveva dimostrato soverchie simpatie per Ponchielli, né quando fu allievo del Conservatorio, né allorché tentò di arrivare alla Scala col *Roderico de' Goti*, e neppure all'epoca del famoso concorso in cui gli era stato preferito il Faccio. La critica dell'opera di Ponchielli fatta da lui, direttore del Conservatorio ed esteta di chiarissima fama, assume perciò certo un'importanza si direbbe quasi *storica*.

Non risparmia le lodi, ma neppure si trattiene dal muovere rilievi importantissimi dei quali è necessario far cenno: “I *Lituani*, assai più che i *Promessi Sposi* – così il Mazzucato – sono la manifestazione d'un ingegno maturo, robusto, potente.

Nei *Lituani* il maestro è completo. Ogni pezzo, ogni frammento è lavorato con profonda coscienza d'artista, con ampia conoscenza del soggetto preso a musicare. L'intonazione ne è severa quale all'argomento si addice. Né l'ispirazione al certo fa difetto, mentre l'originalità dello stile, o, a dire più esattamente, l'individualità dell'artista, vi si sente e regna da cima a fondo. Dal che un'unità rara, pregio rarissimo.

Eppure ad onta di tutto ciò, una preoccupazione nel compositore si tradisce troppo spesso: quella cioè di tenersi lontano non solo dalle viete forme del vecchio ordine e della vecchia condotta dei pezzi, ma persino dal procedere della tradizionale melodia. Onde ci par di vederlo in continua lotta coi focosi suggerimenti della sua fantasia (fantasia davvero ferace e sempre viva, come ve n'ha ben poche), sì che in queste lotte, incessantemente rinascenti, la fantasia, sebbene non vinta, abbassa le armi dinnanzi all'inflessibile e prestabilita rigidezza del musicista”.

Anche questi molto ponderati giudizi del Mazzucato intorno ai *Lituani* di Ponchielli vanno segnalati specie a coloro i quali, e prima e poi, hanno creduto di poter scagliare contro l'autore di *Gioconda* l'epiteto generico di ... *capobanda!* Sì! Quel *buon maestro di banda*, come ebbe ad appellarlo Fausto Torrefranca nel suo notissimo volume su *Puccini*,¹²⁶ quel buon maestro di banda, per chi almeno sa studiare e scernere nella vita intima di un artista fatta bene spesso di aneliti dolorosi e di aspirazioni insoddisfatte, nello stesso momento in cui, per poche centinaia di lire, dettava la musica pel Ballo *Le due gemelle* o per lo Scherzo comico *Il parlatore eterno*, che nel quadro generale della vastissima produzione ponchielliana, pur se contengono manchevolezze, non costituiscono alcun titolo negativo, poteva sdoppiare la propria anima, la propria spiritualità e la propria sensibilità sino a dettare quei *Lituani* che segnano un balzo vigoroso ed audace verso una mèta di nobiltà forse non raggiunta, certamente accostata con formidabile energia. Quale maggiore prova di vitalità poteva mai offrire dopo Verdi un maestro italiano in quell'ora di incertezza pel teatro lirico nazionale? Soltanto Ponchielli, con un lavoro fors'anche non riuscito, arrivò a tanto.

Ben disse adunque Leone Fortis: “I *Promessi Sposi* rivelano il maestro; i *Lituani* promettono il capolavoro!” Ma si può dire poi che la nuova opera di Ponchielli, alle sue prime rappresentazioni sulle scene della Scala, abbia ottenuto un successo reale? Malgrado le cronache favorevoli ed i giudizi autorevoli più sopra riportati, è a dubitarsi. Vi fu chi lo definì *un grande successo di stima*. Cosa pensasse il compositore dell'esito dei *Lituani* lo si apprende dalla lettera indirizzata al fedele amico Piatti alcuni giorni dopo il contrastato avvenimento. Il buon Piatti – è evidente – da prima timoroso, poscia quasi amareggiato dal risultato incerto della serata, non ebbe il coraggio di farsi vedere sul palcoscenico della Scala, sì che lo stesso Ponchielli si sentì indotto a scrivergli:

“So che fosti a Milano la prima sera dei *Lituani*, e non mi meraviglio punto se non ti ho veduto perché sarai forse ripartito al mattino per tempo; così hai risparmiato le condoglianze che forse mi avresti fatto, ad onta che il successo della seconda sera sia stato di molto migliore. Le pretese di molti di afferrare e gustare un'opera nuova subito la prima sera, tirando giù a dritta e sinistra giudizi talvolta troppo avventati, non le so compatire. Ad onta vi siano nell'opera difetti di lunghezza

¹²⁶ [Nota Zappalà] Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

causati dal libretto, con tutto ciò per il personaggio di Corrado Wallenrod (che il *Secolo* per bocca d'un rinnegato maestro di musica¹²⁷ ha chiamato Corrado Valnagott),¹²⁸ ad onta di tutto questo – dico – per rendere quella parte occorreva un artista di molto talento; un artista quale è Pandolfini; quale è la Fricci, che quella sera però ha stonato come una bestia. Bolis ha bella voce, ma per rendere certi personaggi alla Scala non basta”.¹²⁹

.....

Qui, purtroppo, si interrompe la narrazione di Giovanni Tebaldini, ancora prima della comparsa del capolavoro ponchielliano, *La Gioconda*. Tebaldini si è soffermato dapprima sui luoghi natii del musicista, poi sulla formazione milanese e sui lunghi anni di gavetta come capomusica a Piacenza e a Cremona, per giungere al primo successo che gli dischiuse le porte del mondo del melodramma, *I promessi sposi* dati a Milano, per poi esporre le vicende della successiva opera, *I Lituani*. Si potrebbe osservare che sono anni in cui Tebaldini non poté di necessità essere testimone diretto delle vicende da lui narrate, anzi, si potrebbe insistere obiettando che la sua frequentazione con Ponchielli durò ben pochi anni, lui giovane allievo e Ponchielli prossimo a prematura morte. Tuttavia, il *feeling* che dovette svilupparsi fra i due e il fervido apprezzamento di Tebaldini per l'opera del suo maestro (basti pensare alla gloriosa difesa dell'ultima opera di Ponchielli, la *Marion Delorme* così mal giudicata dalla critica ufficiale alla sua prima comparsa) sono garanzia che le valutazioni di Tebaldini riflettono da vicino il modo di sentire di Ponchielli, ne sono quasi genuina interpretazione. Oltre a ciò, il pregio del lavoro di Tebaldini sta anche nella scrupolosa raccolta della documentazione per ricostruire quelle vicende biografiche che altrimenti erano poco o nulla note; ricostruzione voluta proprio per porre in luce le radici e i retroscena di una esistenza – quella di Ponchielli – se non tormentata, certo non facile e scontata. E ancora, la biografia di Tebaldini ci richiama eventi principali e collaterali della vita musicale di allora, dandoci una chiave di lettura che non sempre collima con la narrazione consueta e 'ufficiale'. Così il suo scritto diventa un aiuto prezioso per comprendere meglio i decenni cruciali per l'evoluzione del melodramma italiano, riportando e discutendo episodi e personaggi forse ora giudicati minori, ma la cui esclusione non ci permetterebbe di avere una percezione piena del clima culturale di allora. Peccato solo che Tebaldini non abbia potuto proseguire nella stesura della sua biografia! Quanti episodi nascosti sarebbero emersi? Quante considerazioni d'ampio respiro ci avrebbe potuto donare? Quante valutazioni, non solo musicali, avrebbe potuto condividere con noi? Quindi, non rimane che fare tesoro di questo studio incompiuto e trarne tutti gli elementi utili a una migliore comprensione della figura umana e professionale di Amilcare Ponchielli e del contesto musicali in cui operò.

¹²⁷ [Nota Tebaldini] Amintore Galli dal 1873 critico musicale del *Secolo* e dal 1878 professore di *storia ed estetica della musica* al Conservatorio, dotto e versatile, ebbe il torto di dare spesso giudizi su opere ed autori, dalla cattedra in un senso, per mostrarsi poi, nei giornali di Casa Sonzogno, di parere diametralmente opposto. Durò a lungo la sua opposizione al *Mefistofele* di Boito. Aspirò a divenire direttore da prima del Conservatorio di Milano, indi di quello di Parma, poscia del Liceo Rossini di Pesaro senza poter riuscire nel suo intento.

¹²⁸ [Nota Tebaldini] *Valnagott* in dialetto milanese significa *val nulla*! Qui rimane a domandarsi il perché di questa critica acerba, fatta in due parole dal *Secolo* cinque anni dopo la difesa vivace sostenuta per Ponchielli contro Faccio nominato professore in Conservatorio. Misteri ... editoriali ... e commerciali. Dal *Corrado Valnagott*, come nel *Secolo* dell'8 marzo 1874 venne definito il protagonista dei *Lituani*, alla *musica da 49 al pezzo*, frase con la quale l'*Italia* di Dario Papa il 17 marzo 1885 cercava [di] stroncare *Marion Delorme* rappresentata la sera innanzi alla Scala ..., le benemerienze della critica nei riguardi di Amilcare Ponchielli rifulgono, infatti, ... di dottrina e di onestà! Ma le son cose di tutti i tempi!!

¹²⁹ [Nota Zappalà] Lettera successiva al 7 marzo 1874, in *Ponchielli*, n. 95.

Questo contributo è dedicato alla memoria di Anna Maria Novelli che, oltre ad aver trascritto e messo insieme i materiali inediti, ne ha fortemente caldeggiato l'elaborazione in vista della pubblicazione, purtroppo, giunta dopo la sua prematura scomparsa.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Il musicista e musicologo Giovanni Tebaldini, che al Conservatorio di Musica di Milano era stato anche allievo di Amilcare Ponchielli, nel lungo percorso artistico pubblicò, su varie testate, molti articoli sulla vita e l'opera del suo Maestro, non sempre adeguatamente apprezzata, e lo difese con passione e competenza. Inoltre, come narrato nel testo precedente, approntò, quasi interamente, una pubblicazione sul compositore lombardo, commissionatagli dai Fratelli Treves di Milano: "Biografia storico critica rimasta in sospesa" per sopraggiunti disaccordi con la casa editrice. I testi e i documenti accumulati sul personaggio erano stati da lui conservati accuratamente: bozze di stampa e autografi, dattiloscritti e minute, memorie e appunti, carteggi e testimonianze, articoli suoi e di altri con annotazioni, programmi di concerti, testi di commemorazioni tenute in più luoghi, illustrazioni, ecc.

La nipote Anna Maria Novelli, nell'ambito del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini", da lei fondato e diretto dal 1999, aveva trascritto i testi autografi e recuperato altri articoli del nonno su Ponchielli per il loro eventuale impiego nella pubblicazione dell'inedito che intendeva promuovere. Infatti, prima della sua scomparsa (2019), aveva affidato tale incarico a Pietro Zappalà (docente presso l'Università di Cremona), particolarmente esperto della produzione del musicista conterraneo. Con lui era stato concordato di produrre, in un primo tempo, un elaborato dalle dimensioni contenute per la rivista di musicologia della sua Università. Ma egli, a causa degli accresciuti impegni scolastici in rapporto all'ampia e complessa materia da approfondire, solo recentemente è riuscito a realizzarlo per inserirlo in questo sito web, con il titolo "Amilcare Ponchielli nei ricordi di Giovanni Tebaldini", in attesa che possa essere completato, preferibilmente dallo stesso Zappalà, o da altri studiosi.

Giacché determinati materiali degni di essere considerati ora non potevano essere inclusi, si è creduto opportuno divulgarli, almeno in parte, come appendice integrativa all'edizione online. Comunque, la versione ridotta dell'inedito, ultimata ai primi di agosto del 2023, al di là del testo originale della "Biografia storico-critica" di Tebaldini trascritto dalla Novelli, in un certo senso è in linea con le caratteristiche del mezzo digitale oggi largamente usato. D'altra parte, il sito internet riservato al Maestro, concepito come luogo di documentazione/comunicazione online in progress, permette di apportare integrazioni e perfezionamenti anche in seguito. Intanto il "Centro Tebaldini" ha ritenuto di aggregare, separatamente, una selezione dei materiali in possesso sul legame tra Tebaldini e Ponchielli. Si tratta degli articoli di Tebaldini su Ponchielli, tra i più significativi, e di alcuni documenti complementari. Nell'elenco in calce ciascun oggetto è accompagnato dal link per visualizzare il relativo PDF.

Certamente le due sezioni riescono a focalizzare maggiormente l'opera svolta al riguardo da Tebaldini – artista multiforme che, oltre a essere stato un attendibile testimone di quell'epoca, ha avuto un ruolo di protagonista propositivo nel settore musicale anche a livello europeo – e a stimolare ricerche più circostanziate, organiche e aggiornate.

1 - *Necrologio* [Amilcare Ponchielli], «Musica Sacra», a. X, n. 1, Milano, gennaio 1886, p. 8
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/01-MusicaSacraGennaio1886.pdf

2 - *Arte ed Artisti / Lavori inediti di Ponchielli* [f.to gt.], «La Lega Lombarda», 18-19 febbraio 1886, p. 3
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/02-LaLegaLombarda18-19%20febbraio1886.pdf

- 3 - *Corrispondenze* / Bergamo, 22 Aprile | *Musica sacra in Santa Maria Maggiore*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. XLI, n. 17, 25 Aprile 1886, p. 133
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/03-GMM25Aprile1886.pdf
- 4 - *Corrispondenze* / Bergamo, 23 e 26 Aprile | *Quarta e quinta Lamentazione*, «GMM», a. XLI, n. 18, 2 maggio 1886, p. 142
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/04-GMM2Maggio1886.pdf
- 5 - *I LITUANI* di Ponchielli | Al Teatro Grande di Brescia, «GMM», a. XLI, n. 34, 22 agosto 1886, p. 249
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/05-GMM22Agosto1886.pdf
- 6 - *I LITUANI* al Teatro Grande di Brescia | Stagione di Fiera | 1886, “LA MUSICA”, Brescia, 10 Agosto 1886, supplemento alla «Sentinella Bresciana» del 22-23 settembre, pp. 3-6
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/06-SentinellaBresciana22-23Settembre1886.pdf
- 7 - *L'inaugurazione del Ricordo Monumentale ad Amilcare Ponchielli, in Paderno Cremonese*, «GMM», a. XLI, n. 38, 19 settembre 1886, pp. 276-278
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/07-GMM19Settembre1886.pdf
- 8 - Rassegna Musicale, *I Lituani*, «La Lega Lombarda» [f.to CIDNO, pseudonimo di Giovanni Tebaldini], 15-16 novembre 1886
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/08-LaLegaLombarda15-16Novembre1886.pdf
- 9 - *In memoriam* /16 gennaio 1886 [di Amilcare Ponchielli], Padova, 12 gennaio 1896, «GMM», a. 51, n. 3, 16 gennaio 1896, pp. 36-37
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/09-GMM16Gennaio1896.pdf
- 10 - *Da Rossini a Verdi*, in «Album Cimarosiano - Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua nascita» (Parma, 8 novembre 1900), Napoli, 1901, pp. 281-305
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/10-DaRossiniAVerdi1901.pdf
- 11 - *Gioconda* / Ricordi di A. Ponchielli, «Il Giornale d'Italia», 20 gennaio 1906
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/11-Gioconda-IlGiornaleDItalia20.1.1906.pdf
- 12 - «Bollettino Bibliografico Musicale» n.11, novembre 1929, “Giovanni Tebaldini” di Mario Pilati (Ed. E. Muccio Catania), pp. 1-30
Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/12-BollettinoBibliograficoMusicaleNovembre1929.pdf
- 13 - «Rassegna Dorica» | Cultura e cronaca musicale, n. 6, 20 aprile 1933 – XI, Anno IV, pp. 141-145, “Amilcare Ponchielli ed alcune lettere inedite” [intervista del critico musicale Mario Rinaldi a Tebaldini]

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/13-RassegnaDorica20.4.1933.pdf

14 - Invito alla Conferenza del M° Giovanni Tebaldini, tenuta il 30 aprile 1934, per commemorare, nel Conservatorio di Musica “S. Cecilia” di Roma, il Centenario della nascita di Amilcare Ponchielli

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/14-InvitoConferenza30Aprile1934.pdf

15 - Biglietto autografo del musicista Mario Pilati del 3 maggio 1934 con i rallegramenti a Tebaldini per la sua conferenza tenuta il 30 aprile

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/15-BigliettoAutografoPilati3.5.1934.pdf

16 - *Amilcare Ponchielli* [dalle conferenze commemorative tenute nel 1934 al R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma (30 aprile), al R. Conservatorio “G. Verdi” in Milano (15 maggio) e a Paderno Cremonese (1 luglio)], «Musica d’oggi», n. 7, Roma, luglio 1934, pp. 239-252

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/16-MusicaDoggiLuglio1934.pdf

17 - Programma del Grande Concerto Vocale Strumentale su Amilcare Ponchielli del 7 ottobre 1934 con orazione di Tebaldini, a Paderno Cremonese

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/17-Concerto-OrazioneTebPadernoCr7.10.1934.pdf

18 - Primo Centenario Nascita Ponchielli-Discorsi commemorativi di Giovanni Tebaldini pronunciati in Paderno Cremonese il 1° luglio e il 7 ottobre 1934

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/18-PrimoCentNascP-DiscorsiTebPadernoCr.pdf

19 - Discorso di Giovanni Tebaldini per la commemorazione del Centenario della nascita di Amilcare Ponchielli, tenuto al Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano il 15 maggio 1934

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/19-DiscorsoTCentPConsVerdiMi15.5.1934.pdf

20 - *Ancora e sempre in piedi il tanto vituperato Ponchielli*, «Il Giornale di Brescia», 14 febbraio 1949

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/20-GiornaleDiBrescia14.2.49.pdf

21 - *Il mio maestro*, «La Scala», n. 29, Milano, 15 marzo 1952, pp. 33-36

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/21-LaScala15marzo1952.pdf

22 - *Cielo e mar*, «La Scala», n. 30, Milano, 15 aprile 1952, pp. 38-43

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/22-LaScala15aprile1952.pdf

23 - Franco Abbiati, *Giovanni Tebaldini*, «La Scala», n. 32, 15 giugno 1952, p. 61

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/23-LaScala15giugno1952.pdf

24 - Pagina autografa di Tebaldini per il capitolo “Ponchielli II” dell’inedito su Ponchielli

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/24-PaginaAutografaIneditoPonchielli.pdf

25 - Bozza di stampa, con correzioni di Tebaldini, per il capitolo “Ponchielli II” dell’inedito ponchielliano

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/25-BozzaStampaCapPonchielliII.pdf

26 - Testo del 2018 di Anna Maria Novelli (nipote di Tebaldini) su Amilcare Ponchielli, tratto dalla sezione «Rapporti con personalità» del sito web [tebaldini.it](http://www.tebaldini.it)

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/26-TestoSuPonchielliAMNovelli2018.pdf

27 - Scritti di Giovanni Tebaldini su Amilcare Ponchielli, desunti dalla sezione «Bibliografia/Scritti di Tebaldini» del sito web [tebaldini.it](http://www.tebaldini.it)

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/27-ScrittiDiTebaldiniSuPonchielli.pdf

28 - Rapporti Tebaldini-Ponchielli, tratti dalla sezione «Cronologia I» (dal 1864 al 1900) e «Cronologia II» (dal 1901 in poi), strutturata da Anna Maria Novelli, del sito web [tebaldini.it](http://www.tebaldini.it)

Link: http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/AppendiceIneditoPonchielli/28-CronologiaRapportiTebaldini-Ponchielli.pdf

a cura del Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno