

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento, a cura di Mariateresa Storino, Lucca, LIM 2016 («Studi e Saggi», 24), pp. 326, € 30,00.

Quanto il Romanticismo sfugge a un'univoca definizione – tanto da far arrendere perfino i fratelli Schlegel nel tentativo di descriverne la fisionomia – altrettanto possiamo affermare riguardo al panorama musicale ottocentesco in Italia, che è ancora da esplorare in molti suoi aspetti solo apparentemente marginali: al suo variopinto mosaico contribuiscono ad aggiungere nuove tessere studi come quelli racchiusi in questo volume, che Guido Salvetti giudica, nella sua prefazione, «saggi ricchi – e, si direbbe, ognuno nel suo ambito 'definitivo'» per l'individuazione di questo complesso quadro storico. Il volume aggiunge preziose conoscenze riguardo ad argomenti come la figura di Liszt negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, la biografia di Wagner e la varietà di scambi culturali tra la Germania e l'Italia post-unitaria. Gli anni di Firenze capitale sono al centro dell'obiettivo di questi contributi, firmati da nomi illustri della musicologia italiana, come Bianca Maria Antolini (antesignana nell'individuazione del ruolo di spicco ricoperto dalla figura di Jessie Taylor Laussot nella biografia di importanti compositori e come personaggio di primo piano nella Firenze musicale del secondo Ottocento), Rossana Dalmonte, Maurizio Giani e la stessa curatrice del volume, Mariateresa Storino, oltre a due studiosi che sono anche musicisti di alto profilo, come il pianista Gregorio Nardi e il compositore Edoardo Bruni. Il volume – a cui pare mancata solo un'ultima revisione dei refusi occasionalmente presenti – è corredato da apparati essenziali, fra cui una bibliografia relativa ai due protagonisti, una cronologia dei loro incontri documentati, un elenco delle loro composizioni citate, un indice dei nomi e una nota biografica degli autori dei contributi.

«Una donna da scriverci un libro»: così Marianello Marianelli aveva definito Jessie Laussot Hillebrand nel 1884, sulle colonne de «La Nazione», come ricordava nel 2003 Bianca Maria Antolini. La Laussot era già nota ai biografi wagneriani come una delle fugaci infatuazioni del compositore, tale però da fargli tentare la rottura con la prima moglie, Minna, come ricostruisce accuratamente Giani nel suo contributo *Wieland e la vergine-cigno. Richard Wagner, Jessie Laussot, la fucina del Ring*, nel quale si precisano i contorni del rapporto fra Wagner e Jessie, finora sfumati o addirittura confusi, e si attribuisce allo sconvolgimento emotivo di quell'innamoramem-

to una determinante maturazione nel percorso estetico del compositore, confrontando una vasta rassegna di documenti e testimonianze a riprova di questa tesi. Come ricorda la Dalmonte nel suo saggio *Jessie Laussot nello sguardo di La Mara*, nel 1911 Jessie era anche stata destinataria di un medaglione – qui riportato in traduzione italiana – dedicatole da una delle prime biografe lisztiane, Marie Lipsius (alias La Mara), nel volume *Liszt und die Frauen*, pubblicato a Lipsia da Breitkopf & Härtel.

Inglese di nascita, Jessie Taylor (1826-1905) respirò in famiglia un'atmosfera culturale cosmopolita grazie anche agli interessi del padre Edgar, avvocato, traduttore poliglotta, studioso di storia e di letteratura, del quale Ugo Foscolo fu cliente e corrispondente. Jessie si formò musicalmente a Dresda, dove fu compagna di Hans von Bülow negli studi pianistici; sposò in prime nozze, diciassettenne, Eugène Laussot, un commerciante di vini di Bordeaux, città in cui ella si trasferì e da dove coltivò rapporti di amicizia con personaggi come Giuseppe Mazzini (il quale, secondo Nardi, fu all'origine della venuta della Laussot a Firenze poco dopo la cacciata dei Lorena) e Richard Wagner, che grazie a lei fu aiutato economicamente nei duri anni del suo esilio. Lasciato nel 1854 il marito, malato di nervi, e trasferitasi in Germania insieme alla madre, a Weimar Jessie entrò nella cerchia di Liszt e del Neu-Weimar-Verein (il gruppo dei cosiddetti 'neotedeschi'), poi si trasferì a Firenze, dove la prima traccia del suo passaggio è l'iscrizione per sei mesi al Gabinetto Vieusseux, datata 12 ottobre 1860, e dove si unì al letterato tedesco Karl Hillebrand (che sposò nel 1879, dopo la morte del primo marito).

Come segnala l'Antolini nel suo contributo, la casa fiorentina degli Hillebrand in Lungarno Nuovo (oggi Lungarno Vespucci) fu un crocevia di relazioni internazionali di altissimo profilo intellettuale, che arricchirono la città non soltanto di un ulteriore salotto: lavoratrice instancabile nei suoi 78 anni di vita, la Laussot – che parlava correntemente inglese, tedesco, francese e italiano, fu traduttrice in italiano della biografia lisztiana di La Mara (apparsa a puntate nel 1869 sul periodico fiorentino «Boccherini») e, in inglese, di scritti di Schopenhauer e di un testo di estetica dello scultore Adolf von Hildebrand, oltre ad essere ottima pianista e direttrice di coro, insegnante di pianoforte, autrice di trascrizioni per due pianoforti di opere di Chopin e di Alexander Campbell Mackenzie – fu animatrice della vita musicale della città, fondandovi una delle prime società corali in Italia, nella quale – fino al 1871 – riuniva settimanalmente una settantina di dilettanti della comunità straniera, oltre a qualche fiorentino, per eseguire «opere dei classici autori antichi e moderni di ogni nazione ed in particolare quelle del grande Maestro fiorentino», Luigi Cherubini. Alla celebrazione e alla conoscenza dell'opera di questo compositore – oltre che della grande musi-

ca di tradizione austro-germanica, da Mozart ai ‘neotedeschi’ (fortemente osteggiati in Italia e in larga parte dell’Europa del tempo) – la Laussot si dedicò con passione e dedizione: nel 1864 venne intitolata a Cherubini la Società musicale da lei fondata, sovvenzionata e diretta, che promosse concerti per la raccolta di fondi per il monumento da erigere al compositore in Santa Croce e fece eseguire in città il suo *Requiem* per due volte nell’arco di un mese nel 1863. Nel 1864 la Società Cherubini aveva raggiunto una solida struttura istituzionale e veniva affidata a direttori di provata esperienza internazionale (come, ad esempio, Bernhard Scholz, amico di Joachim e Brahms), spesso sostituiti dalla Laussot negli interregni dei loro mandati, o quando si allontanavano da Firenze.

Tenendo presente l’eredità lasciata all’ambiente fiorentino dal governo lorenesse, quanto al gusto per la musica di tradizione austro-tedesca, e l’attività concertistica promossa da pionieri come Abramo Basevi e dalla locale Società del Quartetto (che forniva ai suoi «soci protettori» addirittura le partitutine tascabili delle opere eseguite, stampate appositamente dall’editore Guidi), alla Laussot possiamo ascrivere il merito di aver tenuto vivo, in quell’ambiente, il gusto per la musica strumentale da camera e per quella corale anche nella seconda metà dell’Ottocento, aggiornandolo in modo avanguardistico con le novità compositive d’oltralpe, grazie anche all’intenso scambio culturale da lei intrattenuto con Bülow e Liszt (il cui carteggio con Jessie è ricostruito e trascritto, nelle missive inedite, dalla Storino) e partecipando lei stessa a vari concerti cameristici della Società del Quartetto in veste di pianista, molto apprezzata anche dalle recensioni apparse sul «Boccherini». L’associazione della Laussot, per il sensazionale aggiornamento internazionale dei suoi programmi, entrò nel mirino delle polemiche innescate da Francesco D’Arcais, che sulla «Gazzetta musicale di Milano» nel 1868 l’aveva apostrofata come un covo di wagneriani, che programmava quasi esclusivamente la cosiddetta «musica dell’avvenire»; la polemica giornalistica che ne seguì e, soprattutto, le programmazioni di quegli anni resero ragione della varietà dell’offerta musicale della Società Cherubini, che accostava, in uno stimolante *pot-pourri*, un mottetto di Arcadelt al *Trio op. 70* di Beethoven, arie bachiane e mozartiane, *Lieder* di Schubert a opere pianistiche di Liszt, pagine corali di Praetorius e di Berlioz all’*ouverture* del *Lohengrin* (la cui esecuzione, nella trascrizione di August Wilhelmj per doppio quartetto, precedette di ben quattro anni la prima esecuzione italiana dell’opera a Bologna). Non a caso Nardi scrive che, per la sua vivacità culturale, la Società Cherubini occupò «per la musica un posto analogo a quello del Gabinetto Vieusseux per la letteratura» se, come rileva la Storino, grazie ad essa si ascoltarono a Firenze nel gennaio 1870, fresche d’inchiostro, due pagine sacre di Liszt per coro e organo

prima ancora della loro pubblicazione: il *Pater noster* [III] e l'*Ave Maria* [II], le cui partiture sono riportate nel volume e finemente analizzate dalla Dalmonte, che in un altro saggio si diffonde sull'identificazione dei dodici lavori di cui Liszt fece omaggio alla Laussot e alla sua società corale.

Gli anni 1869-1871 videro a Firenze la presenza di Bülow, adeguatamente preparata e gestita dalla Laussot, la quale lo fece esibire, soprattutto in ambito privato, in concerti che dovettero costituire un avvenimento epocale nella storia dell'interpretazione musicale nel nostro paese. I saggi dell'Antolini, della Storino e, in modo particolare, di Nardi ci offrono illuminanti annotazioni su questo e su altri importanti pianisti presenti in Italia, che interagirono in modo significativo con Jessie (anche come suoi allievi, da lei generosamente promossi) e, tramite lei, con Liszt: l'inglese Walter Bache (che poi si sarebbe fatto promotore della musica neotedesca in Gran Bretagna), lo scozzese Alexander Campbell Mackenzie, il romano Giovanni Sgambati e il fiorentino Giuseppe Buonamici. Come riferisce la Storino nella sua introduzione al carteggio pubblicato nel volume (composto di 32 lettere, di cui 30 in francese da parte di Liszt e 2 in tedesco da parte di Jessie, conservate a Weimar nel fondo Liszt del Goethe- und Schiller-Archiv), alla Laussot spettò anche il ruolo di tramite discreta fra Liszt e Bülow nei difficili anni in cui i loro rapporti si erano raffreddati, a causa dell'unione fra Cosima Liszt e Wagner.

L'Antolini sottolinea l'intelligente ruolo che Jessie rivestì nella vita culturale del nostro paese anche all'indomani della storica prima rappresentazione del *Lohengrin* a Bologna (il 1° novembre 1871) e della successiva ripresa fiorentina dell'opera, con le acute annotazioni che Jessie pubblicò sul «Dwight's Journal of Music» circa le caratteristiche della scrittura wagneriana e della particolare recezione riservatela dal pubblico italiano, che, pur impreparato al suo linguaggio, si fece conquistare dalla sua novità e validità estetica, grazie alla propria attitudine aperta, incondizionata dalle polemiche, nei confronti delle opere di genio. Infine, in un'Italia in cui l'industria operistica monopolizzava la vita musicale, la passione per la divulgazione della musica strumentale che animava la generosa, instancabile attività della Laussot è ulteriormente documentata dal contributo a quattro mani di Bruni e della Storino, che offrono una disamina del *Manuale di musica all'uso degli insegnanti e alunni* pubblicato nel 1881 presso Loescher – nello stile apodittico di 'catechismo musicale' – da Jessie, con lo pseudonimo di Gio. Alibrandi, come compendio della propria attività didattica e direttoriale e sussidio pratico per un'analisi elementare, ai fini esecutivi, delle opere musicali; data la novità dell'ingresso di una donna nell'ambito degli studi teorici sulla musica, l'anonimato fu desiderato dall'autrice affinché non si sapesse «che sia lavoro di donna né di forestiero, perché vorrei che fosse giudicato sui propri meriti e con imparzialità».

QUIRINO PRINCIPE, *Il fantasma dell'Opera. Sognando una filosofia*, Milano, Jaca Book 2018, pp. 368, € 30,00.

Un impetuoso atto d'amore verso il teatro d'opera è alla base della scrittura di questo volume, che si legge tutto d'un fiato, lasciandosi travolgere dalla prosa pirotecnica di Quirino Principe e dal suo vorticoso fiume di pensieri, in difesa della cultura occidentale e della sua forma d'arte per eccellenza: quella, per dirla con l'autore, «che ci insegna a guardare ciò che si ascolta, e ad ascoltare ciò che si guarda» e che «oggi è una creatura gravemente malata», il teatro d'opera. La diagnosi di questo paziente passa da un'anamnesi perspicace e dalla descrizione delle componenti umane del rito operistico, con i giovani nella buca d'orchestra e un pubblico di anziani chiusi nelle proprie egocentriche abitudini di spettatori demotivati, impoveriti nella loro capacità di cogliere le raffinate allusioni del testo cantato, poiché privati dal 1861 della necessaria «educazione musicale diffusa», che ancora resiste in altri paesi europei. Non mancano utili spunti per avere sempre presente «l'itinerario di pensiero e d'arte» da cui un'opera è scaturita, poiché Principe sottolinea la necessità di preparare l'esperienza della sua fruizione con una conoscenza non superficiale dell'oggetto artistico. La crescente ignoranza della «musica forte» e del «teatro forte» (concetti felicemente coniatati dall'autore, per indicare esperienze estetiche che riescano a trasformarci interiormente) è ormai dilagata fino a sommergere gli stessi intellettuali e l'autore afferma che la scomparsa di questo nostro patrimonio d'esperienza artistica comporterà l'inevitabile fine della nostra nazione. Principe contrappone alla situazione del teatro d'opera nel nostro Paese la commovente testimonianza di Stefan Zweig sulla riapertura del teatro dell'opera di Vienna nel 1920, che riunì un popolo uscito distrutto dalla fine del primo conflitto mondiale, nella consapevolezza della comune origine da cui trarre energia e nuovi progressi. La lucida, coraggiosa e cruda disamina della situazione culturale italiana – che Principe denuncia a chiare lettere, riportando il suo significativo contributo al convegno internazionale «Organizzazione, gestione e finanziamento dei Teatri d'opera», svoltosi a Firenze nel 2012 su iniziativa della Fondazione CESIFIN – affronta temi di grande attualità, dei quali è auspicabile che prendano coscienza i governanti e tutti gli intellettuali.

Oltre a questo accorato appello per salvare il teatro d'opera in Italia, il volume contiene anche pagine di altissima filosofia della musica, esposte con grande capacità comunicativa e seduttiva.

ELEONORA NEGRI