

Servi, scolari e buoni padroni: musicisti e committenti a Crema fra Sette e Ottocento

*La decima Musa nella storia musicale di Crema.
I marchesi Zurla, i conti Vimercati - Sanseverino,
il conte Benvenuti e tutti coloro che fra
Sette e Ottocento hanno svolto il benemerito ruolo
di mecenati delle belle arti, aiutando ad emergere
e ad affermarsi i musicisti cremaschi.*

La decima Musa

Non è facile ricordare i nomi delle Muse, tra quei nove nomi mitologici ve n'è sempre qualcuno che sfugge alla memoria. Ancor più difficile non scordare il nome della decima Musa, divinità misteriosa di cui Esiodo non parla e che pure regge i destini delle altre nove. La tradizione, desiderosa di preservare la nobiltà dell'ispirazione artistica, preferisce ignorarla. Tuttavia, senza di essa che stimola in menti aperte e in cuori generosi l'idea di soccorrere economicamente gli artisti meritevoli, la storia dell'arte sarebbe radicalmente diversa. È la Musa dei mecenati, persone che profondono impegno umano e finanziario al servizio dell'arte promuovendo e sostenendo le attività artistiche del loro tempo.

La storia musicale di Crema non fa eccezione. Era usanza della società aristocratica dei tempi passati, qui come altrove, incoraggiare concretamente il lavoro dei musicisti più rappresentativi e farsi artefice della vita musicale del luogo. Stefano Pavesi, uno dei compositori cremaschi più gloriosi, per tutta la vita si reputò debitore verso i suoi "buoni padroni". Se alcuni signori della città non gli avessero offerto la possibilità di studiare a Napoli, probabilmente la sua formazione artistica sarebbe rimasta confinata nella prospettiva delle limitate ambizioni paterne – cioè quella di diventare un semplice organista di parrocchia. Fortunatamente ci fu chi divinò lo straordinario ingegno che quel giovine dall'indole dolce e vivace andava sviluppando e prese a proteggerlo. Fu la Musa dei conti Vimercati - Sanseverino a rendere fruttuosa la Musa personale di Pavesi. Grazie al loro appoggio Pavesi divenne un astro della musica europea. Il loro sostegno al compositore cremasco non venne mai meno: ancora nel 1818, quando Pavesi aveva trentanove anni ed era una celebrità, caldeggiarono la sua nomina a maestro di cappella del duomo di Crema. Pavesi scriverà di sentirsi inadatto a quel compito, dovendo succedere a un compositore venerabile come Gazzaniga, ma alla fine il forte ascendente che i suoi mecenati avevano su di lui lo convincerà ad accettare l'incarico.

Così, grazie all'interessamento di benefattori, un artista può garantirsi un reddito fisso e la tranquillità necessaria per poter attendere al proprio lavoro creativo. Difficile dire se oggi vi sia ancora spazio per un vero mecenatismo. Certo è che nelle epoche passate vissero a Crema molti e benemeriti protettori della musica. Grazie a loro gli ingegni eletti trovarono onori, ricchezza e celebrità in patria e fuori, in qualità di compositori o esecutori. Ciò che colpisce di più nella Crema piccola cittadina fra Sette e Ottocento (8120 abitanti nel 1787 e circa 9000 verso il 1830), è un amore per la musica vivissimo e istintivo in tutti gli strati della popolazione, un'intelligenza e disposizione generale verso quest'arte. Per cui - commenta la contessa Bice Benvenuti nel 1881-

“il talento, rivelandosi, fu sempre compreso, eccitato, aiutato in ogni maniera, e non incontrò quegli ostacoli scoraggianti che troppo spesso gli si oppongono e ne impediscono lo sviluppo”.

È evidente che la stessa nobiltà, spesso sinceramente amante della musica, non disprezza l'idea di potersene servire per acquisire lustro. Il fenomeno del mecenatismo viene in questo modo ad assumere una duplice utilità, per il musicista che ne ha un vantaggio pratico e per il nobile che gode della fama che lui stesso contribuisce a creare. Da un lato, inoltre, il mecenate può partecipare di un mondo di idee e di processi creativi da cui si sente spiritualmente arricchito. Dall'altro, le varie commissioni tolgono la musica dal suo *status* di *otium* intellettuale e ne fanno un lavoro retribuito, un buon modo per arrotondare proventi magri o incerti. Gli incarichi fissi quali quelli di maestro di cappella procuravano infatti stipendi regolari ma non bastevoli. Le prestazioni saltuarie, anche quelle legate alle richieste di qualche aristocratico benefattore costituivano perciò una imprescindibile fonte di sostentamento.

L'ingegner Luigi Massari

Accanto a quella del mecenate occorre ricordare però anche una figura intermedia, quella che potremmo definire di propulsore della vita musicale. Non sono infatti solo le istituzioni pubbliche, la cappella del duomo o il teatro o il ceto nobiliare, ad avere un ruolo vitalizzante in questo ambito. Spesso vi sono personaggi di estrazione sociale meno illustre, dilettanti appassionati, persone colte e sensibili all'arte, che si prodigano per organizzare attività di carattere musicale.

Narra nelle sue memorie l'ingegner Luigi Massari (nato nel 1758, morì a Crema nel 1847) che ancora ragazzo, prima di intraprendere gli studi scientifici e scegliere una professione per la vita, aveva svolto un'intensa attività musicale in quel di Crema. Nell'ultimo squarcio del Settecento il baldo giovane, appassionato di musica come non mai e con una formazione tutt'altro che dilettantesca, benché appresa forse in modo discontinuo e un po' fortunoso, trascorreva molto del suo tempo impegnato in ludiche pratiche sonore. Aveva studiato mandolino, violino con il primo violino dell'orchestra cremasca Carlo Re, viola con don Carlo Cogliati (insegnante qualche anno più tardi pure di Giovanni Bottesini e formatore privilegiato di schiere di violinisti, violoncellisti, contrabbassisti, cornisti e trombettisti). Da Carlo Fezia, maestro di cappella presso la cattedrale fra il 1756 e il 1783, Massari aveva preso lezioni di contrappunto. Lui stesso fu attivo come insegnante di musica, al punto che un domestico al quale aveva dato lezioni in casa dei nobili Braguti divenne poi secondo oboista alla cappella del duomo. Ma soprattutto Massari fondò una compagnia di suonatori e cantanti dilettanti coi quali poté esibirsi in feste sacre e profane, in città e fuori. Si era anche costituito una personale biblioteca musicale, "una buona raccolta di messe, salmi ed inni concertati".

In moltissime mascherate e feste da ballo il suo gruppo orchestrale si produceva in serenate vocali e strumentali; in casa Massari - che abitava in piazza S. Benedetto - si organizzavano spesso 'accademie', cioè ritrovi musicali privati e con partecipazioni

zioni di vari artisti; e sotto casa "andava sempre affollandosi una grande quantità di gente per sentir suonare sinfonie o quartetti e cantare arie, duetti e terzetti". Alle serate contribuivano a volte diversi professori d'orchestra che innalzavano il livello qualitativo e il prestigio degli incontri.

Massari aveva anche un oscuro traffico di carte musicali: si procurava gli spartiti delle opere che venivano provate e cantate di giorno in teatro spingendo il 'Carpana' (al secolo Giacomo Zaninelli, suggeritore al teatro) a sottrarli furtivamente e temporaneamente. Copiava le musiche nota per nota come stavano in partitura, col favore delle tenebre. Quando nel 1786 il teatro nuovo di Crema inaugurò con il *Demofonte* di Metastasio-Tarchi, Massari copiò lo spartito col solito sistema e guadagnò anche parecchi denari (replicando probabilmente le arie più belle per i collezionisti che gliene chiedevano un duplicato) perché era una musica scritta appositamente per Crema, dunque nuova e posseduta solo, in esemplare unico, dall'impresario milanese Belloni. Massari ebbe l'onore di suonare i timpani in quelle serate, sotto la direzione dell'illustrissimo maestro Alessandro Rolla in un'orchestra tutta di professori "forestieri". E dunque, da testimone diretto, ricorda che, dopo le prime quattro-cinque repliche davanti ad un rado pubblico, l'opera fu un successo, con famiglie nobili di Venezia, Brescia, Bergamo, Verona che venivano apposta nella nostra città per vedere lo spettacolo, affittavano stanze... e si ebbe l'onore pure di una illustre presenza, quella dell'arciduca Ferdinando.

Massari fondò anche una banda civica che suonava tanto nelle processioni cittadine che in contesti privati quali per esempio il palazzo del conte Tadini a Lovere. L'ardimentoso promotore di iniziative musicali costruì persino un teatrino in casa sua e vi eseguì un'opera di Cimarosa, in qualità di primo violino e direttore: ancora in tarda età - le memorie risalgono ai suoi settantasette anni e oltre - ricorda i gran cenni che gli toccava fare quando dirigeva strumentisti e cantanti. Con tutta probabilità l'organico era formato da volenterosi dilettanti, quando non semplici orecchianti incapaci di leggere la musica. Il celebre maestro Avanzini che poi da Crema si trasferì a Venezia, era sempre presente, interveniva ad ogni recita e rimaneva stupefatto nel vedere come si potesse eseguire con tanta precisione una musica così difficile e da persone che non ne conoscevano una nota. Infine però, la difficoltà a trovare chi condividesse il suo entusiasmo portò il futuro ingegner Massari a disamorarsi della pratica musicale attiva e ad allontanarsene.

Una visita imperiale

Nella comunità cremasca di quel tempo ogni occasione di carattere religioso o civile diveniva il tramite di festeggiamenti, spesso grandiosi, nei quali la musica aveva un ruolo predominante. Nella solennità o nell'allegrezza del momento, l'orgoglio popolare si eccita, il potere politico si consolida.

Un tipico esempio di questo connubio tra l'ispirazione musicale e l'occasione politica è la cantata *Il voto*, composta nel 1816 da Pavesi su testo dell'abate e pro-

fessore di retorica Carlo Segalini, opera creata per la visita di Francesco I a Crema e che ebbe immediatamente dignità di stampa. Pavesi era avvezzo alle cantate; già nel 1804 aveva composto proprio per il compleanno dell'imperatore d'Austria la cantata *Il giudizio di Febo* che fu giudicata "arcibellissima". Due anni dopo, partiti gli austriaci e aggregata Venezia al Regno d'Italia, sarà la volta di *Napoleone il Grande al tempio dell'immortalità*, cantata celebrativa composta ancora da Pavesi per la Fenice di Venezia.

Ora Francesco I era in visita alla città e meritava un'accoglienza degna della sua imperiale altezza.

Un anonimo recensore inviò per la circostanza il suo contributo alla *Gazzetta Privilegiata di Venezia* del 1 marzo 1816, narrando con enfasi e ampollosa gratitudine ciò che avvenne venerdì 16 e sabato 17 febbraio quando Francesco I arrivò in città, accolto dal seguito di innumerevoli splendide carrozze di notabili locali e da due ali di folla inneggiante; si racconta che fu ospite nel palazzo dei conti fratelli Benvenuti i quali ebbero poi da sua maestà in dono una "tabacchiera d'oro brillantata". Francesco I si era reso benacetto agli strati più umili della popolazione con "generosi tratti di beneficenza, ch'Egli diffuse sulla Classe indigente de' Cittadini". L'interesse dell'imperatore per Crema si era concretato anche in un gesto politico rilevante quale quello di "sollevare la nostra città al ragguardevole grado di Città Regia". E così, non solo il popolo ma anche le alte sfere dell'*establishment* cittadino - il Monsignor Vescovo, il Capitolo, i Magistrati, i Professori delle Scuole, i Cavalieri e le Dame- gli tributarono un trattamento davvero regale. La città fu illuminata splendidamente, specialmente il Palazzo Pubblico e la magnifica torre sulla piazza del duomo, con un effetto scenografico di fortissimo impatto. Esultanza, soddisfazione, giubilo, gioia...e una degna cornice musicale in teatro e in chiesa -il duomo addobbato con magnificenza- per rinforzare quel senso di calorosa accoglienza che i cremaschi volevano tributare all'autorità. In teatro si eseguì una cantata allusiva alla fausta circostanza, e sua maestà si degnò di intervenire e di rimanere fino alla fine dell'intera serata che, oltre la suddetta cantata, comprendeva anche un'opera, forse *L'italiana in Algeri* di Rossini già inscenata dal teatro nel carnevale di quell'anno.

La cantata del 1816 si apre con un coro di donzelle e garzoni simboleggianti gli abitanti di Crema; poi fra le nuvole che si diradano poco a poco appare la Pace che tiene per mano "il Genio dell'Austria". Fra odori d'ambrosia che si spandono si svolge un complesso duetto nel quale Francesco I afferma fra l'altro: "Sono Duce fra i guerrier /Sono padre in mezzo ai figli/ questi reggo coi consigli/ quei sostengo col valor". Il "popol di Cremete" inneggia infine "Viva Viva Francesco il Grande" chiudendo l'episodio celebrativo ufficiale. Centocinque lire costò alle pubbliche casse la prestazione dei due interpreti -il soprano Marietta Lossetti e un certo tenore Biscottini- e di Pavesi. Teniamo conto che nei contratti con gli orchestrali del carnevale 1815 per ogni sera di stipendio un violinista come Paolo

Stramezzi guadagnava 3 lire (di Milano) e che Pietro Bottesini prendeva 3 lire e 10 soldi (di Milano). È però assai complicato orientarsi a proposito di valute visto che nel 1803 il teatro paga in lire venete, nel 1812 in lire italiane e nel 1815 in lire milanesi. Nel carnevale 1812 un ingresso serale in teatro costava 77 centesimi che equivalevano a 1 lira milanese.

Il conte Luigi Tadini

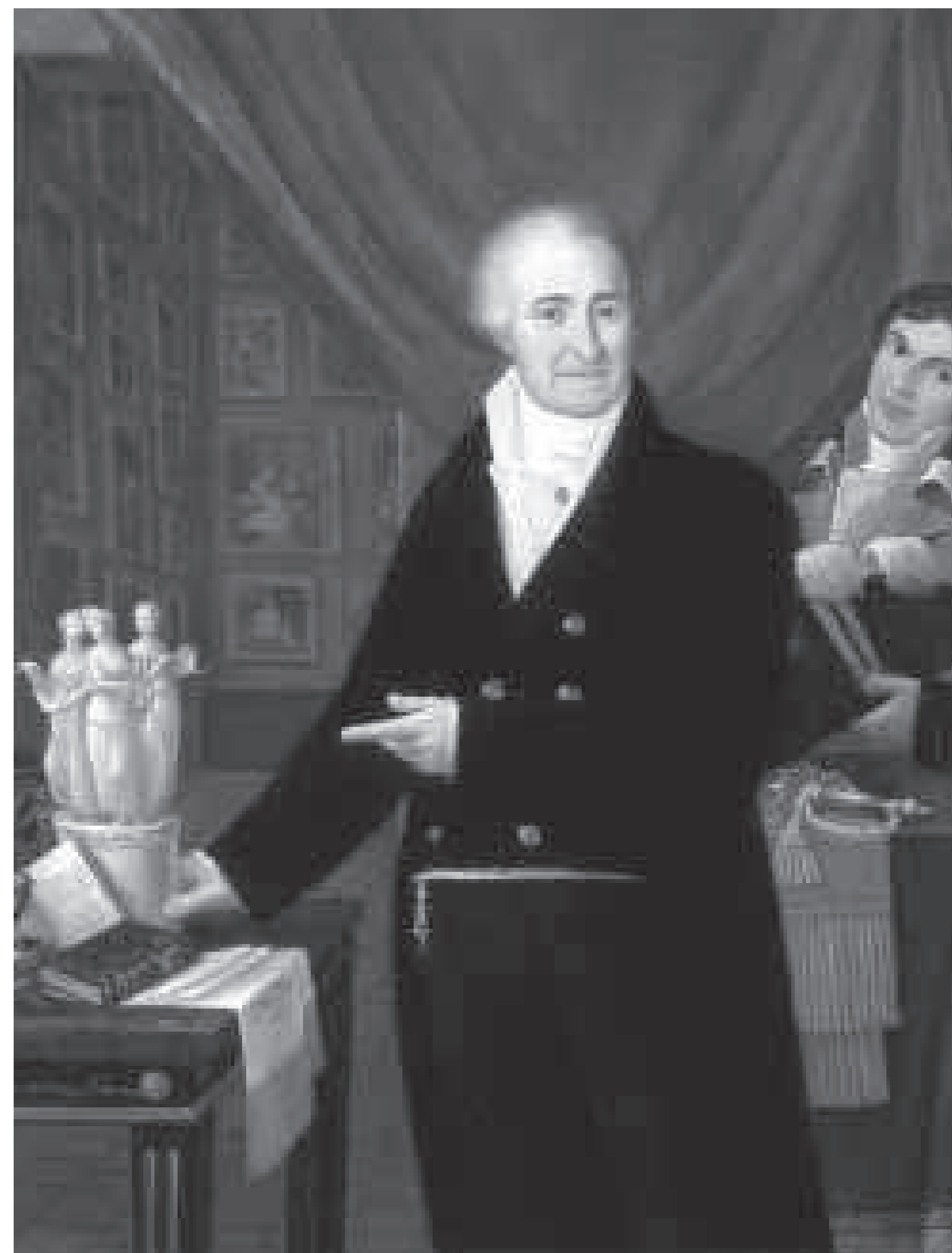
Nel corso della visita a Crema Francesco I "si degnò inoltre di visitare la Galleria del Nob. Sig. Cav. Luigi Tadini palesando con simil tratto di straordinaria Clemenza la splendida protezione ch'Egli accorda alle belle Arti, ed a chi le coltiva". Luigi Tadini (Verona, 1745-Lovere, 1829) incarna la figura del nobile dilettante, amante del progresso, dell'arte e delle scienze e impegnato in prima persona per il benessere della comunità in campo politico, sociale, culturale. All'arrivo dei Francesi nel 1797 Tadini si adopera per la costituzione del governo della "Libera Repubblica di Crema" e poi per la sua aggregazione alla Repubblica Cisalpina. Lo troviamo ancora nella commissione di cinque rappresentanti di Crema inviati a Milano per porgere l'omaggio della città all'Imperatore d'Austria Francesco I nell'occasione del passaggio della Lombardia al Regno Lombardo-Veneto. Era stato Tadini stesso, in quella circostanza, a chiedere e ottenere una visita dell'Imperatore alla "fedelissima città di Crema" ed in particolare al museo che egli andava da qualche tempo costituendo nel proprio palazzo, con l'intenzione di donarlo alla città.

"Qualche bel quadro avevo nelle mie case di Verona e campagna ma per far molti acquisti in questo genere, fu la soppressione di tanti monasteri e chiese, ed i bisogni di tante antiche famiglie, per cui si sono venduti dei capi d'opera a pochissimo prezzo nelle pubbliche aste."

Opere di Tiziano, Correggio, Tintoretto, Caravaggio e Guercino comparvero nella sua magnifica collezione insieme a bronzetti antichi, ceramiche, reperti archeologici, armi.

La figura del conte Tadini non può evidentemente essere ridotta a quella del semplice mecenate. In esso confluiscono le qualità dell'uomo colto, dell'artista e dell'intellettuale ambizioso, che ama esporre e condividere con gli artisti della sua 'scuderia' le proprie personali convinzioni estetiche. Le sue "Considerazioni sulla musica", pubblicate nel 1818 come premessa all'edizione dei propri *Salmi Cantici ed Inni Cristiani*, testimoniano con chiarezza quel gusto neoclassico - tipico di inizio Ottocento - improntato a semplicità e chiarezza, largamente condiviso e sintetizzato esemplarmente nelle riflessioni del suo esponente più noto, il musicologo librettista e censore dei teatri veneziani Giuseppe Carpani. Un gusto che esalta l'evidenza della melodia, l'idealità del 'bel canto' e i grandi modelli italiani

1.
Ritratto del conte Luigi Tadini.



2.
Giovanna Maria Benzoni: il conte Luigi Tadini solleva un indigente e lo avvia alle belle arti.



del XVIII secolo (Pergolesi e Paisiello su tutti); Tadini, come del resto Carpani, decanta artisti come Canova, che aveva in amicizia personale, e la sua ricerca di una via d'accesso al sublime; d'accordo col grande scultore, considera cose spregevoli la copia e l'imitazione: se un uomo si fa schiavo dell'imitazione non agisce più con la propria anima nelle sue opere e crea qualcosa di disarmonico e inautentico. Anche Stefano Pavesi si trova in sintonia col pensiero estetico del conte. A Pavesi Tadini si rivolge per musicare alcuni dei suoi originali componimenti poetici. Entrambi condividono lo stesso scetticismo sul futuro dell'arte, come si palesa negli spiacevoli casi della musica moderna: la melodia

“viene oppressa da una esorbitante ricercata armonia di tanti e diversi stromenti (...) niun effetto ottengono sul cuore umano, frastornando solo armonicamente le orecchie di quelli che ascoltano”.

Annota il conte nella lunga dissertazione che nella musica teatrale dei suoi tempi vi sono troppi duetti, terzetti, quartetti, quintetti -e solo due o tre arie ma “di

eterna durata” - sempre interrotti da cori di vergini, soldati, sacerdoti, marinai...

“il tutto sempre accompagnato a grand'orchestra con mille armonici ghiribizzi, con uscite di flauti, clarinetti, trombe, timpani, tamburi, e corni, e tra poco anche cannoni”.

Unico effetto “è lo sbalordimento in chi ascolta”. Sono solo stranezze e novità che solleticano gli applausi al primo ascolto ma come fossero esibizioni da saltimbanchi. La musica, secondo il conte, deve commuovere l'animo, toccarlo intimamente, non meravigliare con effetti strani. Ora non ci sono più quelle “incantatrici melodie” che s'impadronivano del cuore degli uditori. Quelle che già dopo due o tre sere di repliche si udivano all'uscire del teatro, o per le strade nella notte “a cantarsi anche da persone idiote e ignare dell'arte”. Oggidì, rimarca ancora il conte Tadini, basta entrare in un teatro per rendersi conto che i moderni compositori non si curano di esprimere le ragioni del cuore: nei teatri solo disattenzione e “cicalio” durante la musica cantabile.

“I teatri musicali sono divenuti sale di conversazione, dove in tanti crocchj divisi quanti sono i palchetti si chiacchera, si giuoca, si cena, si prendono rinfreschi, e talvolta si dorme al frastuono di una musica insignificante”.

Scopo dei teatri è unicamente il guadagno. Contro questa corruzione il conte Tadini risolve di impegnarsi in prima persona in un'azione idealistica e esemplare: escluso di innovare il gusto musicale partendo dal teatro, decide che forse l'ambito migliore cui rivolgersi è quello della musica sacra. Non perché lì la musica non sia altrettanto corrotta, ma perché lì vi appare ispirata dalla devozione e legata alla maestà dei sacri riti. Semplici melodie accompagnate da semplicissime linee strumentali avrebbero trovato il loro *habitat* ideale. Melodie facili da eseguire e da ritenere.

La presenza a Crema di due celebri maestri notissimi in tutta Italia e anche fuori, entrambi educati -benché in epoche diverse- nei conservatori musicali di Napoli, suggerisce al conte l'idea di avvalersi di una doppia collaborazione. Gazzaniga e Pavesi

“ebbero la compiacenza di secondare il mio desiderio, e di mano in mano ch'io componeva un salmo, or l'uno or l'altro ne formava le cantilene con quella semplicità, ch'io bramava, semplicità di così facile esecuzione, che si potessero cantare dal popolo prontamente senza studio, ed anche senza l'accompagnamento degli strumenti, i quali per altro introdotti che fossero con la dovuta economia avrebbero accresciuta forza all'espressione”.

Nella prefazione ai *Salmi* si trova poi una dissertazione sulla “poesia relativamente alla musica” e il conte Luigi Tadini si intrattiene sull’uso del latino nei canti religiosi, sul senso e la difficoltà della traduzione dei testi, richiamando le splendide opere di traduzione del Monti da Omero... ma conclude che è come ascoltare un brano operistico in una versione per canto con l’accompagnamento solo di chitarra: gli aggiustamenti necessari alla versione in un’altra lingua snaturano l’originale. Insomma, riluttante ad intraprendere una traduzione di cantici sacri dall’ebraico, s’ingegna a crearne di nuovi. I venti componimenti vanno dal cantico *Il Santissimo Natale* al *Pianto al Calvario*, dal *Paradiso* a *Il nome di Maria*, da *Le smanie del peccatore* a *Il peccatore tornato in grazia*.

Pavesi e Gazzaniga si dividono equamente la messa in musica dei versi, rivestendoli di cantilene popolari ad una o due voci, alcune anche con cori facoltativi. L’inno *I quattro novissimi* di Gazzaniga è l’unico che utilizza tre voci. È previsto un semplicissimo accompagnamento d’arpa o pianoforte, o violino e basso.

Intorno al conte gravita un circolo di musicisti strettamente legati tra loro, Pavesi, Gazzaniga, ma anche Giovanni Simone Mayr, musicista di grande importanza culturale, oggi ricordato soprattutto per essere stato maestro di Donizetti. Tadini scrive a Mayr citandogli Pavesi (nel 1818) mentre Pavesi scrive a Mayr definendosi suo “servo e scolaro” e citando Gazzaniga.

Luigi Tadini si allontanò definitivamente da Crema trasferendosi a Lovere stabilmente dal 1817. L’aristocrazia cremasca di allora, infatti, aveva giudicato molto negativamente i suoi atteggiamenti nell’avvicendamento dei vari governi, tacciando di opportunismo la sua disponibilità ed i suoi interventi nelle trattative con l’autorità al potere.

Ma i rapporti con i più rinomati artisti concittadini rimasero solidi. Di Pavesi è la musica celebrativa che accompagnò la presentazione della stele funeraria per Faustino Tadini, figlio del conte, prematuramente scomparso all’età di venticinque anni il 7 dicembre 1799, travolto nel crollo di un’ala del palazzo di Lovere durante i lavori di ristrutturazione. La realizzazione della stele fu affidata a Canova, col quale la famiglia Tadini aveva da tempo un rapporto di amicizia. Lo stesso Faustino aveva scritto una raccolta di commenti poetici dal titolo *Le sculture e le pitture di Antonio Canova*. Pavesi compose per l’occasione un inno, “Sarai sempre d’ogni secolo/Gran Canova lo stupor”, che venne eseguito la sera del 25 settembre 1821. La tragedia familiare personale trascolora in un gesto di mecenatismo. Oltre alla commissione della stele, eseguita tra il 1819 ed il 1821 e che rappresenta forse l’ultimo capolavoro dell’artista veneto, il conte dispose, infatti, che il proprio patrimonio e le proprie collezioni d’arte fossero messe al servizio della comunità, con la creazione, a Lovere dell’Istituto di belle arti, una scuola d’arte a perpetuare la memoria del figlio morto.

3.

Antonio Canova: Stele Tadini



Bibliofili

La stessa passione del conte Tadini per i libri e le collezioni d'arte la ritroviamo nel suo protetto Gazzaniga. Dati i rapporti che correavano tra i due, non è azzardato immaginare che quando Gazzaniga compra direttamente dall'illustre padre Martini i primi due volumi di storia della musica (che il francescano aveva dato alle stampe nel 1757 e nel 1770), sia proprio il conte l'anonimo acquirente "cavaliere gran padrone e amico" cui Gazzaniga fa cenno.

La corrispondenza epistolare tra Gazzaniga e padre Martini testimonia della vastità e profondità di interessi del musicista cremasco nell'ambito della ricerca di testi musicali. La biblioteca del Martini era infatti tra le più rinomate al mondo. Charles Burney, descrivendola, afferma entusiasticamente che i manoscritti

"occupano da soli tutta una stanza; altre due stanze ospitano i libri a stampa, di cui egli possiede tutte le edizioni disponibili; una quarta è dedicata ai libri di musica pratica, di cui conserva una simil prodigiosa quantità di manoscritti. Si può calcolare che la sua collezione raggiunga i 17.000 volumi, e la sta tuttora incrementando con nuovi arrivi da tutte le parti del mondo".

Martini godeva di una posizione di privilegio nel suo ruolo di collezionista. A lui era infatti consentito visitare biblioteche allora quasi inaccessibili (come la Vaticana) o commissionare copie di libri di pregio; in più di una circostanza egli coinvolse nelle sue ricerche alcuni illustri conoscenti. Gli scambi dei suoi stessi lavori a stampa intercorsi con librai ed editori, amici e colleghi e la notorietà e la stima di cui godeva gli assicurarono infine numerosissimi doni librari.

Gazzaniga ha con Martini uno scambio proficuo. Insieme condividono la grande passione per libri, manoscritti, partiture, non come meri oggetti di collezione ma come strumenti di ricerca essenziali al dotto storiografo, al compositore e al didatta. A Martini Gazzaniga scrive per domandare consigli su acquisti di musiche o per dargli conto di ritratti di compositori veronesi del Cinquecento che l'interlocutore gli aveva chiesto (Martini stava raccogliendo una vasta collezione iconografica che avrebbe voluto pubblicare come appendice all'ultimo tomo della sua storia della musica insieme alle biografie dei compositori più illustri).

Se sono difficilmente riscontrabili le tracce rimaste in città della prestigiosa collezione musicale di Gazzaniga, sappiamo però che egli si preoccupò di lasciare la sua personale biblioteca a persone di provata intelligenza e competenza. Nel 1811 scrisse a Mayr offrendogli in dono preziose partiture -un Messia di Händel, una Messa di Caldara e quant'altro fosse gradito al Mayr- nella speranza che anche dopo la sua esistenza

"questo genere di composizioni vadino in mano di persone che ne conoscono il merito, e non in mano a certi buffoni sciocchi che si danno il nome di maestro".

Giuseppe Gazzaniga

Gazzaniga si era ritirato a Crema come maestro di cappella dal 1791, dopo una lunga ed intensa attività di compositore operistico.

Nato nel 1743 a Verona, aveva studiato con Porpora prima a Venezia e poi a Napoli, dove frequentò anche la scuola di Piccinni. Fu certamente a Napoli nel 1764 allorché il suo maestro Porpora gli fece dono di *Sei duetti di musica sacra* che ancora si conservano nel fondo musicale della nostra biblioteca Comunale. Esordì nella città partenopea nel 1768 con un intermezzo comico che ebbe grande favore di pubblico. *La Locanda*, *La donna soldato*, *La vendemmia*, sono alcuni dei titoli delle sue opere di maggior successo; in breve tempo le sue composizioni furono rappresentate, oltre che nei maggiori teatri europei, anche in piccoli teatri di provincia a riprova di una fama che si ramificava in modo capillare in tutta la penisola. Nel 1786 ebbe l'incarico di comporre per il teatro di corte di Vienna un'opera. Lorenzo Da Ponte, incaricato di scrivere il libretto, fornisce nelle sue *Memorie* interessanti particolari sulla collaborazione con il Gazzaniga:

"Ricevei ordine da' direttori teatrali di scrivere un dramma per Gazzaniga, compositore di qualche merito, ma d'uno stile non più moderno. Per isbrigarmi presto scelsi una commedia francese, intitolata *L'aveugle clairvoyant*, e ne schiccherai un dramma in pochi giorni, che piacque poco, tanto per le parole che per la musica. Una passioncella per una donna di cinquant'anni, che disturbava la mente di quel brav'uomo, gl'impedì di finire l'opera al tempo fissatogli. Ho dovuto perciò incastrare in un second'atto de' pezzi fatti vent'anni prima; prender varie scene d'altr'opere, tanto sue che d'altri maestri; infine fare un pasticcio, un guazzabuglio, che non avea né capo, né piedi, che si rappresentò tre volte e poi si mise a dormire".

In realtà l'opera *Il finto cieco*, sebbene accolta tiepidamente a Vienna, procurò al suo autore commissioni teatrali in Italia, Germania e Inghilterra.

Particolare fortuna riscosse il dramma giocoso *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* su libretto di Giovanni Bertati, andato in scena nel febbraio 1787 al teatro S. Moisè di Venezia (come secondo atto de *Il capriccio drammatico*), precedendo di otto mesi il *Don Giovanni* di Mozart. L'opera di Gazzaniga fu all'epoca più fortunata di quella di Mozart e venne rappresentata in diversi centri italiani e stranieri, tra cui Parigi, Lisbona e Madrid. Compositore particolarmente prolifico e ammirato dai contemporanei, deve oggi la sua fama quasi esclusivamente a questo suo *Don Giovanni*.

Dal lungo elenco di titoli teatrali che Gazzaniga rappresentò in numerose città o di famosi teatri per i quali lavorò, dagli echi del successo di pubblico e di stampa, dagli elogi di colleghi come Cimarosa, Paisiello, Mayr, possiamo dedurre l'importanza storica delle sue musiche.



Nell'ultimo periodo della sua vita Gazzaniga si dedicò con maggior frequenza alla composizione di musica strumentale e sacra, visti gli 'obblighi' del suo ruolo in cattedrale. Ma già un *Tantum ergo* autografo datato 1787 e conservato a Crema, mostra tratti di assoluto interesse in cui è possibile apprezzare la sapiente scrittura, la cura dei particolari e la nobiltà dell'ispirazione, pur nel rispetto di stilemi legati al gusto dell'epoca, inevitabilmente influenzati dallo stile teatrale. I cremaschi appassionati di musica ricordavano a distanza di alcuni decenni i suoni di tromba spaventevoli che paiono ridestare i defunti nel *Dies irae* e la tenerezza che, di converso, colorava lo *Stabat mater*. Persino Stefano Pavesi affermava di aver soggezione di quest'ultima composizione tanto che nel suo pur nutritissimo catalogo di opere sacre la sequenza sulle sofferenze di Maria alla croce non entrò mai.

Musicista veneto ma d'ascendenza napoletana, il Gazzaniga manifestò nella sua vasta produzione di aver ben assimilato il magistero stilistico dei compositori con cui aveva compiuto la sua prima formazione; caratteri tipici dell'opera napoletana si riconoscono soprattutto nella sua produzione di genere comico, ove alla fluidità melodica e alla piacevolezza del canto fa riscontro il tentativo di innovare, seppur timidamente, la scrittura orchestrale. Gazzaniga praticò inoltre la musica strumentale, compose sinfonie, *ouvertures*, tre concerti per pianoforte e orchestra e un concerto per archi.

Secondo un cronista locale l'essenza del suo stile si rivela in una qualità musicale affettiva, tanto che apostrofa il nostro Gazzaniga come "il musico del cuore". Epiteti di questo genere non sono rari nelle critiche dell'epoca e corrispondono forse a uno stereotipo psicologico legato in particolare alla musica di carattere religioso. Anche per le opere sacre di Pavesi, infatti, si usano sovente le stesse categorie estetico-affettive. In un suo *Dies Irae*, il versetto *Oro supplex*, "a basso solo

con obbligazione di viola", era così commovente che "ogni qualvolta venne bene eseguito sempre trasse molte lagrime dagli occhi".

Fonti cremasche riportano un particolare biografico ignoto e cioè che Gazzaniga sarebbe stato formalmente invitato nel 1791 "a fungere l'ufficio di maestro di musica nella gran metropoli della Francia". Declinò il notevolissimo incarico per soverchia modestia, mentre invece accettò, come si è detto, quello proposto nello stesso tempo dai cremaschi.

A Crema Gazzaniga trova una cerchia di estimatori e protettori, in particolare i marchesi Zurla. Il nome della famiglia Zurla torna spesso nelle cronache d'epoca, per esempio quando si narra di come lo splendido gentiluomo e abilissimo violinista Silvio Zurla cooperò al progresso della musica in Crema chiamando proprio il celebre musicista veronese a dirigere la cappella locale. Possiamo comunque arguire che Gazzaniga avesse una qualche consuetudine coll'ambiente musicale cremasco anche prima dell'invito ufficiale degli Zurla. In occasione della fiera del settembre 1774 aveva composto per il locale teatro un'*Isola di Alcina*, dedicandola a Zuanne Moro podestà e vice capitano di Crema. Per il carnevale del 1776 compose *La locanda*, dramma giocoso per musica, dedicato al capitano e podestà Rizzardo Balbi e signora. Chi favorì la richiesta di questi lavori? La mediazione teatrale era un concetto assai elastico; spesso erano i nobili o i notabili del luogo a occuparsi di svolgere tale funzione. Dunque si potrebbe ipotizzare che gli stessi nobili che spinsero Gazzaniga ad accettare nel 1791 il posto di maestro di cappella l'avessero già invitato a collaborare con il teatro locale. In occasione della rappresentazione della *Locanda* Gazzaniga venne presentato come "napoletano", in riferimento al luogo della sua formazione musicale.

Una forma di cosmopolitismo era naturale per i compositori del tempo, costretti a viaggiare per ragioni di studio o per secondare la consuetudine di presenziare alle prime rappresentazioni delle loro opere teatrali. Un compositore doveva seguire da vicino le fasi di allestimento della sua opera, seguire le prove dei cantanti, suggerire eventuali adattamenti che si rendevano necessari a causa di particolari caratteristiche o carenze vocali, talvolta contribuire alla regia. Fin dal Seicento il mondo dell'opera era stato in gran parte girovago: compositori, cantanti e impresari passavano in continuazione da una città e da una stagione all'altra. Il 12 luglio 1781 Gazzaniga scrive a padre Martini, per esempio, da Palermo dove dice di essersi recato "chiamato da una società di cavalieri impresari di questo real teatro per comporre due drammi serj e dirigere e regolare altri drammi vecchi". Puntualizza anche che si trova contento perché ritrova una "giusta convenienza", elegante allusione al suo compenso per una trasferta così impegnativa.

Quando Gazzaniga infine si stabilisce a Crema, i suoi rapporti con i nobili Zurla si intensificano. Nel 1793 i marchesi Luigi e Giulio Zurla programmano una serata in S. Bernardo, chiesa di loro proprietà, con un oratorio in onore di S. Mauro abate, con musica del "rinomatissimo" Gazzaniga, Accademico filarmonico di

Bologna e di Modena, maestro di cappella nella cattedrale di Crema. L'oratorio è di carattere squisitamente edificante e abbonda degli stilemi del genere: persecuzioni, miracoli, conversioni.

Musicisti in miseria

Con l'avvento temporaneo dei Francesi la vita musicale di Crema e i suoi equilibri economici e di potere, i privilegi della nobiltà e i suoi spazi culturali abituali vengono modificati. Sono anni sciagurati nei quali un illustre compositore si trova a dover elemosinare un aumento di stipendio. Anche la situazione di Gazzaniga, in un primo tempo florida, muta radicalmente. Tanto che il 26 piovoso dell'anno VI repubblicano -14 Febbraio 1798- deve comporre gratuitamente una cantata con cori da rappresentarsi in teatro. Nello stesso anno il "cittadino" Gazzaniga è costretto a mettere in musica gratuitamente un inno patriottico per celebrare l'anniversario della "ricuperata libertà". Interdetto dai pagamenti dalla municipalità di Crema nel 1809, pensò di presentare una supplica alla Fabbriceria della cattedrale per ottenere una retribuzione più elevata:

"Avendo io consunto in questi ultimi anni tutti quei pochi avanzi che avevo fatti delle onorate mie fatiche mi manca il bisogno necessario alla vita".

Secondo Gazzaniga, la soppressione dei consorzi e delle corporazioni religiose gli ha tolto ogni altro mezzo di sussistenza; in effetti dal 1798 in città si tende a limitare i poteri delle varie confraternite. Sia il vento rivoluzionario che declassa i nobili a cittadini e ne causa le sfortune economiche, sia il progressivo deprezzamento del denaro, fatto è che tutta la committenza musicale langue.

Si può ben capire che Gazzaniga non abbia simpatia per il nuovo regime. Forse sono proprio alcune allusioni satiriche alla Francia che inducono la censura a sospendere il suo lavoro teatrale *Il marito migliore*, presentato alla Scala il 3 settembre 1801. La stessa opera fu portata al teatro Comunale Bologna, col titolo de *I due gemelli* nel 1807 e chiuderà definitivamente l'attività teatrale del musicista.

Il prete Cogliati

La famiglia Zurla beneficò anche un altro musicista di fondamentale importanza per la vita musicale a Crema: don Carlo Cogliati, nato a Castelleone nel 1756. Fu il marchese Luigi a invitare il giovane musicista e a ospitarlo in casa sua. Cogliati divenne primo violino nella cappella del Duomo dal 1776 e direttore d'orchestra di un'Accademia Musicale (forse quella citata da Massari nelle sue memorie?). L'importanza di Cogliati è legata alla sua attività sia di musicista che di didatta. Sembra avesse addirittura l'abitudine di girare tra i casolari di campagna alla ricerca di ragazzi che avessero attitudine per la musica. A lui, comunque, si deve la nascita di una nuova generazione di musicisti fra i quali Pietro Stramezzi e il suo eccellente figlio Paolo, violista e violinista; Pietro, Luigi e soprattutto l'astro Gio-

vanni Bottesini. Riuscì nell'intento di riformare l'orchestra cremasca che da quel momento divenne "rinomata e celebre". L'ultimo superstite della famiglia, Silvio Zurla, gli lasciò riconoscendo un legato di cinque franchi al giorno vita natural durante, e Cogliati finì i suoi giorni in casa dei Bottesini dove morì nel 1834.

Stefano Pavesi

Sebbene Stefano Pavesi sia di una generazione più giovane di Gazzaniga (essendo nato nel 1779), i passi della sua carriera musicale sono affini a quelli del suo predecessore e maestro.

Il contributo biografico che scrisse, a ridosso della morte del compositore, l'amico Faustino Vimercati Sanseverino, resta ancor oggi fondamentale (il Sanseverino risulta, fra l'altro, erede di Luigi Tadini). Gli immancabili e prestigiosi studi a Napoli presso il conservatorio di S. Onofrio nel 1795 e un primo debutto, vennero interrotti nel 1799 dall'arrivo dei Francesi nella città partenopea; Pavesi, repubblicano entusiasta più o meno consapevolmente, fu costretto a lasciare Napoli sei mesi dopo a causa della restaurazione borbonica. In Francia per un breve periodo, campando di esecuzioni bandistiche con un gruppo di sodali scappati come lui da Napoli, poi nella puritana Ginevra che bandiva i pubblici spettacoli, e poi di nuovo a Crema. Con i Vimercati Sanseverino a Venezia, il giovane compositore propone alcune sue musiche nelle accademie private dei palazzi lagunari, trova consensi e viene appoggiato nel suo primo autentico esordio teatrale. A Venezia sono molte le opere commissionategli dalla Fenice e la sua produzione teatrale diviene intensissima con un ritmo anche di quattro o cinque titoli all'anno. Fra il 1801, anno d'esordio, e il 1810 Pavesi compone ben trentadue opere. Sono gli anni migliori, quelli della fama e dei guadagni, della considerazione da parte di pubblico, critica e colleghi. La fortuna del compositore cremasco si realizzò in ambito prettamente teatrale e si condensò in poco più di un ventennio: una prestigiosa rivista musicale d'oltralpe nel 1809 lo annovera fra i cinque migliori compositori attivi in Italia. Già nel 1831, però, la medesima testata lo etichetta come un esponente della vecchia scuola italiana: è lo stesso destino di tanti musicisti vissuti a cavallo fra Sette e Ottocento, con le fondamenta della loro formazione saldamente scavate nella roccia della scuola napoletana, anacronistici cultori del bel canto italiano contro i soprassalti del nuovo stile musicale romantico. Nel 1818, alla morte di Giuseppe Gazzaniga, Pavesi assume la carica di maestro di cappella presso il Duomo di Crema, incarico ambito in quanto consentiva un introito stabile, anche se, come abbiamo detto, l'accettazione di Pavesi è forse motivata altresì dal desiderio di non offendere i suoi "buoni padroni", che avevano caldeggiato e quasi imposto la sua assunzione. Il nuovo lavoro gli consente peraltro di usufruire di frequenti aspettative e di continuare l'attività compositiva, ma è anche un compito assai pesante: le numerose festività da celebrare in musica lo costringono a lavorare duramente. Messe, salmi, offertori, litanie, sequenze in gran quantità. Le tante "fonzionette" in

5.
Stefano Pavesi



6.
Giovanni Bottesini



centri vicino alla città comportano, inoltre, viaggi spesso disagiati: c'è la continua minaccia dei banditi che assaltano le carrozze, c'è il caldo "mufitico" della pianura padana a distruggere le scarse resistenze di un fisico già seriamente compromesso. La stella di Pavesi, eclissata da un rinnovamento del melodramma al quale resta fondamentalmente estraneo, tramonta rapidamente. Pavesi per tutta la vita resterà dell'idea che il nuovo modo musicale che si va affermando sia un percorso ingannevole: i cantanti si trovano a dover forzare l'emissione, lo stile di Mozart e Cimarosa risulta calpestato in modo inammissibile, l'intensificazione dell'orchestra nei melodrammi rappresenta un caos sonoro.

Lui, personaggio schivo e non troppo abile a gestire gli affari musicali ha coscienza del declino, percepisce la distanza fra i propri anacronistici ideali e le nuove tendenze del teatro musicale. Motivi di salute aggravano i primi tiepidi insuccessi, ma la passione e la dedizione alla sua arte restano, fino alla fine, più importanti per lui di una mondanità goduta e ormai lontana. Anche Pavesi, come già Gazzaniga, finisce nel novero di quei compositori estranei al gusto corrente, gradualmente estromessi dai circuiti teatrali e rapidamente dimenticati.

Tuttavia, in Pavesi non mancano tratti di novità che lo avvicinano alla nascente

sensibilità romantica. Proprio questa ambivalenza fa di lui un esponente tipico del trentennio d'apertura del XIX secolo, quell'età rossiniana nella quale la musica, tanto nel gusto quanto nel linguaggio, vive contemporaneamente la continuità col passato e una graduale trasformazione.

Il librettista Giuseppe Foppa nelle sue *Memorie* vanta la scoperta di alcuni talenti musicali che era riuscito a far esordire con fiuto da *talent-scout*. Narra che, ascoltate a Venezia alcune composizioni del giovane Pavesi, ne riconosce il vero merito e si industria per convincere l'impresario del teatro S. Benedetto a mettere in scena una sua farsa, con musica proprio dell'esordiente cremasco: la farsa fece strepitoso incontro e da quel momento Pavesi "venne acclamato a distinto peritissimo compositore di musica nei teatri tutti ove scrisse opere e farse". Il musicista Mayr dice di aver ascoltato con grande diletto la musica "d'un giovane chiamato Pavesi di Crema", "molto stimabile anco se non fosse la prima sua produzione". Anche Carpani nel 1804 scrive:

"Si vede ch'egli ha, per così dire, imparata la lingua che parla, cerca d'esprimere la parola, e dove lussureggi un po' meno nello strumentale, in cui per altro è valentissimo, e più cerchi di limare e ammorbidire il suo canto, egli toccherà ben presto la perfezione".

Gli esperti di musica teatrale sono tutti concordi nel rilevare in Stefano Pavesi l'originalità e la ricchezza della scrittura orchestrale, che a tratti pare persino eccessiva. Nel 1809 la ripresa de *I Cherusci* di Pavesi parve una musica troppo "scientifica" a un recensore torinese che ascoltava preoccupato certe sonorità strumentali. Il solito Carpani, invece, aveva notato che Pavesi era stato un innovatore capace di inventare situazioni musicali nuovissime e di grande effetto come nell'opera seria *Fingallo e Comala* (scritta per la Fenice nel carnevale 1805). Nel Finale del *Fingallo* il cremasco divide non solo il coro ma anche l'orchestra in due gruppi contrapposti per rendere l'affrontarsi degli eserciti rivali. Quando i condottieri avversari Morval e Sarno sembrano lasciarsi distogliere dalla violenza e i loro figli innamorati Fingallo e Comala colgono trepidanti l'inizio di quel cambiamento, Pavesi introduce altresì un quartetto a cappella ("Qual di pietade assalto"). Con l'abbandono audace dell'orchestra, dopo aver ben sfruttato gli strumenti per tutta l'azione, crea un gesto musicale rilevante ed efficace a rendere uno stato di sospensione quasi onirica. Il quartetto a cappella diventerà un luogo canonico in opere di Rossini e di Verdi e Pavesi può "vantarsi d'aver accresciuto di un nuovo e del più grande effetto i mezzi della musica teatrale".

Giovanni Bottesini

I rapporti di Pavesi con i suoi protettori non si limitano al mondo dell'arte. Spesso in giro per il mondo, il compositore non si perita di fare acquisti per i suoi

“buoni padroni”. Da Venezia Pavesi manda precisi ragguagli sul migliore vino di Cipro e poi, dopo un fitto scambio epistolare, organizza personalmente la spedizione. Oppure egli compera per il conte Melzi (altro suo protettore ed amico) cera e cristalli il cui conto è allegato al resoconto delle ultimissime notizie sulla stagione in corso alla Fenice. Se Pavesi non ebbe a ridursi sul lastrico quando i suoi affari teatrali cominciarono ad andare meno bene, lo deve quasi certamente alla “negoziatura” e alle “impiantagioni” che realizzò nei suoi piccoli fondi.

Alla stessa stregua, Giovanni Bottesini nel novembre 1882 scrive all'amico conte Sforza Benvenuti proponendogli di acquistare una partita di vino prodotto da un certo Marchese di S. Marco che in quel di Benevento produce con passione e ottimi risultati un vino di qualità eccellente “che rassomiglia al vino di Valpolicella”. Dodici gradi alcoolici a un prezzo non esorbitante, un vino schietto fatto senza imbrogli che ha il suo valore. E visto le disgrazie delle inondazioni della Lombardia perché non acquistare l'intera partita di 500 ettolitri?

Delle personalità musicali cremasche Giovanni Bottesini è stato il più noto a livello mondiale. La critica ottocentesca vedeva in Bottesini il grande contrabbassista virtuoso, ne esaltava l'agilità e la robustezza di mano, l'impiego sapiente dei suoni armonici, la purezza d'intonazione, il perfetto gusto nel fraseggio. Egli si servì esclusivamente di un contrabbasso a tre corde (che giudicava più sonoro di quello a quattro) e di dimensioni leggermente più ridotte di quelli adoperati in orchestra. Molti degli accorgimenti da lui usati hanno trovato codificazione nel suo *Metodo completo per contrabbasso* pubblicato a Milano da Ricordi, più volte ristampato e adottato nei conservatori.

Nel 1857 a Bottesini viene offerto il posto di maestro di cappella del duomo di Crema. L'offerta è di rito, trattandosi di un musicista del luogo e di grande fama. Bottesini non si mostra però particolarmente entusiasta. Chiede al padre Pietro di trattare col mediatore dell'operazione -un certo signor Battista Monza- ma alla fine declina. L'incarico è sì “onorifico e lucrativo”, come lo stesso Bottesini riconosce, ma probabilmente dopo aver creduto che non comporti particolari vincoli - “questa carica non mi obbliga di soggiornare nel paese” - il musicista si ricrede e preferisce mantenersi libero.

Del resto, alle spalle di Bottesini non v'è più un unico mecenate come referente cui sentirsi legato e obbligato, ma innumerevoli conoscenze e appoggi. Lontano da Crema, Bottesini può acquistare una fama internazionale. A New York nel 1847 cinquemila persone si accalcano per ascoltarlo; teatri esauriti, concerti con un tifo da stadio che fanno la fortuna di Bottesini e dell'impresario del teatro dell'Avana che viaggia con lui nelle principali città americane (Boston, Filadelfia, Newport). L'apertura del mercato musicale nelle Americhe vede l'inedito prodotto musicale italiano sempre applaudito, grazie alla “verginità del timpano americano”.

Nella primavera del 1851 Londra è in fibrillazione per le sue esibizioni, al teatro Drury-lane, davanti a una folla immensa, si organizzano ‘accademie’: la dolcezza

dell'espressione insieme alla forza e precisione dei passaggi di bravura, fanno di lui un divo che porta l'uditorio all'entusiasmo più sfrenato (e che le signore trovano “assai interessante”). Bottesini è atteso in America del nord e del sud, in Egitto e in Russia, dove giunge nel 1866 con una lettera di raccomandazione da parte di Rossini per Anton Rubinstein, direttore del conservatorio di Pietroburgo. La Russia consentiva profitti esorbitanti al punto che Rossini esortò Bottesini a tenere da conto i molti rubli che avrebbe guadagnato in previsione della vecchiaia! Nel 1873 l'infaticabile strumentista è a Calcutta. In una lettera del 1879 da Napoli, un Bottesini cinquantottenne, musicista eclettico, virtuoso, direttore d'orchestra e compositore, elenca i suoi prossimi spostamenti citando i nomi di alcune città nelle quali dovrà a breve recarsi: fra queste Milano, Torino, Il Cairo e Buenos Aires. L'ultimo viaggio per una *tournee* concertistica è a Bucarest nel 1888, l'anno prima della morte.

Composizioni su temi noti, parafrasi di pagine operistiche, duetti strumentali, memorabili concerti per contrabbasso e orchestra costituivano il suo repertorio di contrabbassista. I prodigiosi virtuosismi colpivano pubblico e critici. Le *performances* concertistiche erano anche visive, si era stupiti dal vedere come il musicista cremasco si piegasse sullo strumento, come le mani scivolassero veloci sulle corde “con la rapidità dell'elettrico”.

Bottesini aveva certo le doti, la tecnica naturale, il destino di chi è nato per il concertismo più estremo: il “credenzone spiritato”, lo strumento ingrato “ribelle” - che sembrerebbe fare a pugni con l'agilità richiesta ad un virtuoso- sotto le sue mani suonava invece in modo assolutamente naturale. Egli riusciva ad ottenere effetti “sempre più rari e pericolosi”, ma sapeva trovare anche una cavata “dolce, interminabile, pacifica, distesa”. Oltre a questo c'è anche l'estemporaneità, il piacere di sedurre grazie alla creazione immediata di musiche mai scritte: scelto un motivo, magari un'idea musicale già nota e famosa, l'artista faceva zampillare degli echi di quel tema iniziale arricchendolo delle complicazioni più astruse.

L'ipercinesì concertistica di Giovanni Bottesini, documentatissima nella pubblicistica italiana e straniera, fa di lui principalmente uno strumentista di fama e ne oscura altri aspetti musicali assai rilevanti. Le sue esperienze dirette con personaggi come Berlioz, la conoscenza approfondita delle musiche di Mendelssohn o di Brahms, la partecipazione in qualità di esecutore a serate di musica da camera nei salotti privati di molte città europee, l'avevano favorito proprio nella conoscenza intima di musiche strumentali che in area italiana non si ascoltavano. Così egli fu l'artefice di una rinascita strumentale in varie città d'Italia, volta a volta membro o promotore di Accademie e Società del Quartetto, aggregazioni di strumentisti e appassionati musicofili desiderosi di aggiornarsi praticando anche il repertorio strumentale meno abituale, come quello cameristico di Schubert, Weber o dell'ultimo Beethoven. Bottesini fu a Napoli, per esempio, in diverse occasioni fra il 1858 ed il 1886, dove spinse verso l'innovazione un ambiente musicale

altrimenti tendente al tradizionalismo di vecchia scuola. Napoli deve molto al Bottesini direttore d'orchestra, perché istituendo per numerosi anni di seguito dei concerti orchestrali popolari, riuscì a proporre per la prima volta la *Pastorale* e l'*Eroica* di Beethoven, composizioni di Haydn e Mozart, Mendelssohn e Spohr. Musica che produsse una rivoluzione fra gli artisti, i quali riconobbero la necessità dello studio di questi autori sempre avversati nell'ambiente reazionario del Conservatorio "per malintesi pregiudizi di scuola".

Anche i brani cameristici (quartetti e quintetti per archi) composti dal musicista cremasco, esulano da quei toni accattivanti e mondani del repertorio contrabbassistico per cercare un lato più colto, addirittura innovativo rispetto alla media europea. Facilitato in questo da una formazione giovanile veramente completa -capitava che Bottesini si esibisse spesso anche con violino, viola, violoncello e pianoforte- e da una sensibilità timbrica che stupiva, aveva intrapreso strade prive di remore accademiche e aperte alle sue esperienze personali condotte 'altrove'.

Alla fine della sua vita brillantissima e assai dispendiosa, Bottesini troverà un protettore non più in un nobile conterraneo ma in un suo illustre collega. Sono cambiati i tempi e, per trovare una qualche dignitosa sistemazione economica con un incarico stabile, bisogna appoggiarsi a personalità di spicco del proprio ambiente. È Giuseppe Verdi a proporre la sua candidatura e il 20 gennaio 1889 Giovanni Bottesini viene nominato direttore del conservatorio musicale di Parma.

Mecenatismo a Crema nel Novecento

I "buoni padroni", i mecenati, i protettori della musica a Crema non esauriscono la loro funzione tra Sette e Ottocento. Nel XX secolo, però, gli episodi di mecenatismo musicale assumono anche a Crema un aspetto differente, un cambiamento legato alla trasformazione graduale delle condizioni sociali ed economiche della città. Il ceto nobiliare perde parte delle sue prerogative e il sostegno all'arte viene demandato ad altre classi sociali. Nel gennaio 1927 la contessa Lina Marazzi scrive da Milano a Marinelli, direttore del locale istituto musicale, chiarendo che

"la bella intenzione di regalare un piano all'Istituto attribuita al conte Girolamo Marazzi è lo scherzo di qualche burlone (...) Vorremmo essere dei Cresi, non aver altri impegni più urgenti nelle nostre campagne, per permetterci il lusso di simili regali. Forse si è confuso il nome con qualche generoso gentiluomo che vive a Crema e può e vuole procurarsi la soddisfazione di donare un Bechstein all'Istituto ch'Ella dirige con intelletto d'amore".

L'Istituto Musicale Folcioni, frutto di un lascito di inizio secolo, diventerà il centro intorno a cui ruotano sostegni economici e donazioni di vario tipo: strumenti, manoscritti dei grandi compositori cremaschi, collezioni private di libretti d'opera e quadri di carattere musicale. I donatori sono per lo più persone della buona

società che praticano la musica per diletto e a cui sta a cuore la valorizzazione della cultura locale.

Alcuni mecenati preferiscono restare nell'anonimato, come colui che nel 1965, tramite il direttore dell'Istituto Musicale maestro Giorgio Costi, contatta l'illustre concittadino Natale Gallini, collezionista assai ricercato, per avere un manoscritto di Francesco Cavalli, disposto a pagarlo qualsiasi prezzo pur di poterlo donare al Museo di Crema. L'Istituto Folcioni, nato dalla munificenza di un concittadino e riassumendo in sé la tradizione di impegno culturale dei tempi passati, diventerà a sua volta centro di attività volte a promuovere il ricordo e la celebrazione dei musicisti cremaschi. Bottesini fu ricordato nel centenario della nascita (1921). Molto della rinascita di interesse per la sua figura si deve agli sforzi infaticabili dell'avvocato Antonio Carniti che, oltre a pubblicare una delle prime biografie sul personaggio, si impegnò alacremente affinché nel 1921 Crema celebrasse un centenario della nascita dell'artista con tutti i crismi. Centro di quell'organizzazione era l'allora giovanissima scuola musicale Folcioni. Un concerto strumentale e vocale col concorso di elementi provenienti da fuori città fu allestito dall'Istituto e dato nel Teatro Sociale di Crema la sera del 18 dicembre. Una lettera a stampa era circolata fra i notabili cremaschi, al fine di ottenere sottoscrizioni e adeguate sponsorizzazioni per ricordare degnamente l'illustre concittadino.

Durante il ventennio fascista, periodo di celebrazioni per eccellenza, la scuola non perse l'occasione per commemorare alcuni illustri musicisti cittadini. Nel 1932 Andrea Gnaga, con un'anteprima nazionale *dell'Inno a Virgilio* al Teatro Sociale col plauso delle autorità. Giovanni Rampazzini, primo violino di spalla alla Scala con Franco Faccio (Verdi lo chiamava il suo "gran capitano dell'orchestra"), fu al centro di una memorabile serata nel 1935. Nel 1940 si volle ricordare Petrali e si aprì una sottoscrizione per la raccolta di fondi destinati all'erezione di un monumento a lui dedicato.

Della natura prevalentemente aristocratica di un tempo il sostegno all'arte non conserva oggi più nulla, l'interesse per le cose musicali da parte dei potenti assume strada facendo un aspetto sempre più politico ed economico. La decima Musa è uscita dai vecchi palazzi aristocratici per aggirarsi tra i calcoli di bilancio di qualche consiglio d'amministrazione, tra istituti di credito e tra partite doppie di qualche potenziale *sponsor*, non sempre nobilmente disinteressato. Se a volte l'antico ruolo del mecenate diviene appannaggio di qualche ricco e generoso imprenditore, quella Musa pare ritrovare una sua primitiva nobiltà.

Nota bibliografica

Tutti i libretti d'opera, gli spartiti, la musica a stampa, le memorie manoscritte, le fonti archivistiche consultate sono conservate presso la Biblioteca Comunale e la Biblioteca dell'Istituto Civico Musicale "L. Folcioni" di Crema. I due libretti di Gazzaniga citati a p. 30 sono conservati presso la Fondazione Cini di Venezia (Fondo Rolandi). Il carteggio di Giuseppe Gazzaniga con padre Martini è conservato nel Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna e le lettere di Stefano Pavesi presso la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala (collezione Livia Simoni).

Su Giuseppe Gazzaniga si possono leggere:

FLAVIO ARPINI, *La produzione sacra di Giuseppe Gazzaniga nella Biblioteca Comunale di Crema*, in AA.VV., *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 529-545

RAOUL MELONCELLI, *Gazzaniga Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponibile in rete all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/gazzaniga/Dizionario_Biografico.

Su Luigi Tadini:

LUIGI TADINI, *Salmi cantici ed inni cristiani del conte Luigi Tadini posti in musica popolare dai maestri Giuseppe Gazzaniga e Stefano Pavesi*, Crema, Antonio Ronna, 1818

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *L'accademia Tadini di Lovere*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, vol. A, Crema, 2007, pp.155-169, in particolare la biografia alle pp. 163-166.

Su Stefano Pavesi:

F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, Milano, Giovanni Ricordi, 1851

ELENA MARIANI, *Una farsa inedita negli esordi compositivi di Stefano Pavesi*, in AA. VV., *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 293-313

ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini: precisazioni biografiche a proposito di Stefano Pavesi*, in AA. VV., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992)*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), *atti del Convegno*, pp. 29-54

PAOLO FABBRI, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in *Laere è fosco, il ciel simbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, p. 541-556

TERESA M. GIALDRONI, Frammenti di un abbozzo curioso. Qualche ipotesi sul *Trionfo delle belle* di Stefano Pavesi, in *Belliniana et alia musicologia. Festschrift für friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, 2003, (=«Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts», 4), pp. 131-180.*

Sulla vita musicale cremasca fra Sette e Ottocento:

LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine de' cremaschi per essa*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1852

BICE BENVENUTI, *La Musica in Crema. Cenni storici*, Crema, tipografia Delmati, 1881

FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, [tipografia Cazzamalli], 1888

GINEVRA TERNI DE GREGORY, *La Musica a Crema*, "Archivio Storico Lombardo", LXXXV (1958)

FLAVIO ARPINI, *La cappella musicale della Cattedrale di Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 31-108

LICIA SIRCH, *Attività e istituzioni musicali private a Crema (1800-1850 ca.)*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 173-190

ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 109-172

ELENA MARIANI, *Affari teatrali a Crema negli anni di Stefano Pavesi (1779-1850)*, in "Insula Fulcheria", XXXV, vol.A, Crema, Leva Artigrafiche, 2005

ELENA MARIANI, *Crema vista da lontano: nostalgie, musiche e lettere di compositori cremaschi 'altrove'*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, vol. A, Crema, 2007

Su Giovanni Bottesini:

ANTONIO CARNITI, *In memoria di Giovanni Bottesini, Cremona, s.e., 1921*

AA. VV., *Giovanni Bottesini 1821-1889*, a cura di Gaspare Nello Vetro, Parma, Centro studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989

AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale S. Agostino, 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10)

AA.VV., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992)*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), *atti della tavola rotonda*, Crema 9 ottobre 1992.

AA. VV., *Giovanni Bottesini concertista e compositore: esecuzione, ricezione e definizione del testo musicale*, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1999 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 15), *atti della giornata di studi*, Crema 26 ottobre 1996.

Sull'Istituto Musicale Folcioni e alcune vicende musicali cremasche del primo Novecento:

ELENA MARIANI, *Bodino di Crema con biscotti alla strafalcioni. La storia agrodolce di una scuola di musica (i primi cinquant'anni)*, in *Folcioni Civico Istituto Musicale tra storia e cronaca. 1911-2011*, Crema, Fondazione S. Domenico, 2010.