

Giuseppe Piccioli. Appunti per un profilo attraverso l'opera compositiva*

Daniele Carnini

daniel.san@tiscali.it

§ Il contributo verte sull'attività meno conosciuta di una illustre figura di pianista e didatta del Novecento italiano. Giuseppe Piccioli è stato un compositore largamente eseguito prima e dopo la Seconda guerra mondiale. Le tendenze della sua opera compositiva sono divise in tre categorie principali. Infine ci concentriamo in dettaglio su brevi analisi di alcune composizioni che sembrano più rilevanti: L'offerta delle rose, La tarantola, Festa romantica, Cenerentola, Stelladoro, Burlesca, Sinfonietta concertante, Concerto per pianoforte.

§ This is a contribution about the less known side of a renowned pianist and teacher in 20th-century Italy. Giuseppe Piccioli has been a composer widely performed before and after World War II. We try to explore the tendencies of his compositional work dividing it in three main categories. Then we focus on a short analysis of some compositions in detail: L'offerta delle rose, La tarantola, Festa romantica, Cenerentola, Stelladoro, Burlesca, Sinfonietta concertante, Concerto per pianoforte.

I.

Giuseppe Piccioli è nato a Bologna nel 1905. Dopo aver compiuto gli studi musicali e letterari nella sua città natale, iniziò prestissimo la carriera concertistica affermandosi in breve tempo come uno dei migliori pianisti italiani e percorrendo i principali paesi del mondo. Dal 1932 è professore di pianoforte principale nel Conservatorio G. B. Martini di Bologna. Dedicatosi alla composizione, ha al suo attivo i balletti *La Tarantola* e *Festa romantica* rappresentati alla Scala, all'Opera di Roma, al S. Carlo, allo Staatsoper di Vienna e in altri importanti teatri italiani e stranieri, nonché vari pezzi per pianoforte, pianoforte e orchestra, ecc. Di notevole importanza le sue trascrizioni di alcune grandi opere di Stradella, A. Scarlatti, Fr. Cavalli, diffuse rapidamente in tutto il mondo, dei Concerti grossi di Torelli e di Albinoni, di Opere buffe di Cimarosa, Galuppi, Salieri. Nel campo puramente pianistico sono da citarsi le pubblicazioni «Il Concerto per pianoforte e orchestra», «Didattica pianistica» e la revisione dell'intera opera pianistica di Liszt.¹

NON è ahinoi verità che la storia, almeno quella della musica, non abbia punti oscuri o stipi in cui è difficile penetrare, o, per dirla con una nota canzone di Francesco De Gregori, che «la storia non [abbia] nascondigli». La storia ha le sue disequaglianze indipendenti dal tempo che passa: alcune case disabitate cadono molto più rapidamente dei monumenti di epoca romana. A distanza di nemmeno cinquant'anni dalla scomparsa di Giuseppe Piccioli dobbiamo affidarci a questo breve profilo biografico contenuto in un programma di sala. Dell'esperienza di Giuseppe Piccioli non rimane nel repertorio concertistico quasi nulla. Tutt'al più, al pianista educato nei conservatori italiani, si potrà spiegare che le revisioni lisztiane su cui si è formato sono tutte di Piccioli; meglio, che quel (Piccioli) fra parentesi è proprio lui, Giuseppe, uno dei musicisti più completi che ci fossero in Italia in quel periodo.

Soffermiamoci dunque su come è tracciato questo profilo biografico di Piccioli: l'autore (firmatosi «n.c.») sa esattamente quali sono i culmini della sua carriera. Pianista tra i migliori della sua generazione e *dunque* insegnante nel conservatorio di Bologna; compositore di balletti e di «vari pezzi per pianoforte, pianoforte e orchestra, ecc.»; poi revisore degli antichi maestri; infine didatta. E quel che noi ricordiamo maggiormente di Piccioli arriva alla fine. Ecco: dal pianoforte al pianoforte con in mezzo qualcos'altro. Rivelatoria la frase: «Dedicatosi alla composizione». La retorica induce il lettore a pensare che la composizione, posta, così, a *sandwich* tra gli impegni pianistico-didattici, sia una fase successiva, interlocutoria: e il tutto figura nel program-

* Questo articolo è il frutto di una borsa di studio assegnatami dall'Università di Pavia nell'anno 2009 coi fondi stanziati all'uopo da Gianandrea Piccioli, il quale ha anche messo a disposizione dell'istituzione tutto il materiale appartenuto al padre Giuseppe. A Gianandrea Piccioli va il mio più sentito ringraziamento. Sono particolarmente grato a Pietro Zappalà che ha seguito il progetto con impareggiabile disponibilità ed amichevole sollecitudine. Desidero infine esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che hanno agevolato il mio lavoro nel Dipartimento di scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università di Pavia, così come al personale della Biblioteca.

¹ Programma di sala dell'Accademia nazionale di s. Cecilia, 23 marzo 1952, p. 6.

ma di sala di un compositore! E noi, contrariamente al suggerimento del programma di sala, ci occuperemo esclusivamente di quel compositore. Ci concentreremo su aspetti prevalentemente analitici, cercando di posizionare il testo-composizione e di darne una prima descrizione, rudimentale come si conviene a una *terra incognita*.

Che cosa però pensasse Piccioli, o l'estensore del programma, non dovrebbe impedirci di riflettere su un dato: Giuseppe Piccioli dai vent'anni fino quasi alla morte (prematura, a cinquantasei anni) ha composto continuamente, con un picco nel quarto e quinto decennio del secolo. Non sarà inutile prendere la struttura ternaria implicita nella narrazione del programma di sala per dividere la sua esperienza in tre fasi:

- la prima parte dedicata alla didattica e al **pianoforte** (1925-1936)
- **i pezzi 'grandi'** da concerto e da balletto (1937-1950)
- la stagione delle **edizioni e delle riduzioni** (1950-1961)

A questa divisione orizzontale, che risulta quasi automaticamente da una sommaria ricognizione dei pezzi, si può sovrapporre una 'verticale' a seconda dei generi trattati da Piccioli. Incrociando le due suddivisioni avremo un quadro più chiaro dell'*iter* compositivo di Piccioli. Ossia temi ricorrenti a prescindere dalla componente temporale: quasi a designare un carattere della sua esperienza. Sono categorie 'lasche' e aperte, che possono eventualmente essere incrociate con la divisione verticale.²

1. Ramo 'didattico-favolistico'

La missione didattica della musica di Piccioli percorre tutta la sua produzione. Non c'è dubbio che Piccioli non sia un compositore 'puro'. Non perché sia uno dei tanti strumentisti in qualche modo 'prestati' alla composizione (notiamo, comunque, che questo tipo di percorso nel XX secolo era a un passo dall'esaurimento). Intendiamo dire, invece che Piccioli era convinto della possibilità che con la musica si potesse *educare* e *comunicare*. Buona parte della sua attività è rivolta, sia sotto l'aspetto della prassi che della fruizione della musica, a un pubblico di principianti, di giovanissimi, da far sviluppare gradatamente. Oltre al lavoro di revisione delle composizioni di Liszt, Piccioli compose in proprio alcune opere chiaramente didattiche per il pianoforte (sull'esempio di *Mikrokosmos* o dell'*Album per la gioventù*). Ma lo sviluppo dei giovanissimi non avviene, per il Piccioli maturo, solo attraverso i privati esercizi casalinghi, ma anche tramite l'ascolto o meglio la rappresentazione di spettacoli ad essi dedicati, o comunque afferenti a un mondo infantile. Didattico-favolistico: la seconda parte del lemma sottolinea l'esistenza nel catalogo di Piccioli di favole, storie dedicate alla gioventù. Si tratta di composizioni semplici, tonali, per lo più: corsiva è la storia come la penna.

² I pezzi qui esaminati sono tutti conservati presso la Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università di Pavia, con sede a Cremona.

In ultimo, a un intento didattico in senso lato appartengono anche le revisioni di musica antica, e i pezzi nuovi ispirati alla musica antica. Piccioli si volge a questo repertorio come molti suoi contemporanei (e qualcuno della generazione dell'Ottanta) sia per ampliare il repertorio con un recupero colto di forme rivisitate (*Intermezzi secenteschi*), sia per fornire ai compositori italiani di musica strumentale una genealogia autoctona. La musica operistica 'tradizionale' cominciò a essere screditata fin dal famigerato articolo di Torrefranca contro Puccini del 1912; gradatamente la musica strumentale dopo due secoli di egemonia teatrale era diventata un'importante alternativa. Poi, in anni di autarchia, piuttosto che richiamarsi al Novecento internazionale o alla tradizione strumentale d'oltralpe fu buona pratica rivendicare il primato italiano esercitato in questo campo fin dal diciassettesimo secolo.

Questo primo punto si sovrappone in parte con il successivo, in specie per quel che riguarda il *côté* favolistico.

2. Musica 'applicata'

Usiamo il termine *con alcuna licenza* per sottolinearne l'opposizione alla musica 'assoluta'. La musica si articola seguendo un testo, una narrazione; il senso è affidato a una sfera testuale o comunque extramusicale. Alla categoria appartengono alcune liriche da camera e da concerto (tra cui *L'offerta delle rose*). Ma i pezzi di maggiore successo sono sicuramente i due balletti *Festa romantica*, concepito per Vienna, e *La tarantola*. Il genere balletto, tra i Quaranta e i Cinquanta, conobbe in Italia una straordinaria fioritura, grazie anche alla presenza di scenografi d'eccezione (molti fra loro erano rinomati artisti figurativi) e alle coreografie di Aurel M. Milloss. Dopo gli anni Cinquanta il balletto – per non parlare dell'opera, già in difficoltà dall'anteguerra – conobbe un momento di riflusso: l'avanguardia preferì evitare la distinzione di generi (teatrale *versus* musicale puro) in favore di una concezione globale dello spettacolo, tenuto spesso fuori dalle sedi istituzionali ballettistiche e teatrali. Avanguardia che certo non poteva contare Piccioli tra i suoi 'adepti'. Ed ecco forse perché negli ultimi anni Piccioli cercò forme di teatro alternative per esprimersi, fino a includere l'azione mimo-sinfonica *Stelladoro*.

3. Musica strumentale da concerto

Questa categoria è la più facile da definirsi. Contiene pezzi solistici e sinfonici da sala da concerto, tra cui spicca il più famoso, appunto il *Concerto per pianoforte*. Nella musica strumentale troviamo anche alcuni 'recuperi' di forme antiche (cfr. punto 1) reinterpretate in chiave moderna, come gli *Intermezzi* e la *Pavana e minuetto*. Piccioli vede la storia della musica come un *continuum*, dalle origini fino ai suoi giorni, in cui ogni forma – dalla pavana al tango – è ripescabile, attualizzabile. Piccioli ha una concezione della storia come la avevano gli eruditi medievali: la profondità, la distanza tra loro degli avvenimenti, non conta. Tutto è disponibile, tutto è lecito. Tenere vive le

forme vecchie e nuove, farle conoscere, scrivere dei nuovi pezzi che ad esse si richiamano è pure, in un certo senso, una missione didattica.

Nella tabella riassumiamo le composizioni di Piccioli divise secondo la nostra proposta.

| DIDATTICO-FAVOLISTICO | MUSICA 'APPLICATA' | MUSICA STRUMENTALE DA CONCERTO |
|-------------------------------|-----------------------------|--------------------------------|
| Cinque pezzi facili | L'offerta delle rose | Notturmo |
| Due miniature | La madre piange | Siciliana |
| Sei pezzi facilissimi | Voci che amavi | Valse |
| Bozzetti | La tarantola | A sera |
| | Festa romantica | Avanese |
| Paolo e Virginia | | Tango da concerto |
| Cenerentola | | Intermezzi secenteschi |
| Stelladoro | | Burlesca |
| Quattro invenzioni a due voci | | Pavana e minuetto |
| Berceuse | Il signore di Porcelgnac | Sinfonietta concertante |
| | | Concerto per pianoforte |

In grassetto abbiamo segnalato i pezzi 'maggiori'. Alcuni di questi pezzi sono sicuramente 'maggiori' per l'importanza che lo stesso Piccioli, con gli estensori dei suoi programmi di sala (c'è da credere dietro imbeccata dello stesso compositore: quello di Roma non è dissimile da altri), attribuisce loro. Di altri possiamo dire che sono tra i 'maggiori' per via dell'estensione, dell'impegno formale, o in quanto semplicemente sono rappresentativi della produzione di Piccioli. Naturalmente c'è un che di arbitrario nella nostra scelta. Ma è inevitabile, se vogliamo dare una visione d'insieme; e abbiamo deciso di farlo con una rapida carrellata dei pezzi prescelti.

Non ci occupiamo di quei pezzi che sono relegati nella sola colonna di sinistra, e che pure sono di fattura notevole. I titoli stessi danno l'idea di foglio d'album, al più di esercizio di stile (modello, appunto, gli *Album della gioventù*) dedicato ai più piccoli come pausa alla fine di una giornata di esercizi tecnici al pianoforte: miniature, bozzetti, pezzi facili.

Nella seconda colonna troviamo invece cinque pezzi degni di una maggiore attenzione.

II.

L'offerta delle rose è il titolo di un poemetto di Ada Negri (da *I canti dell'isola*, raccolta del 1924). La partitura è stata pubblicata nel 1936 ma Piccioli aveva steso il poemetto molto prima, almeno sette anni prima; un'attenzione ai *Lieder* con orchestra – sulla scorta di Mahler e Strauss – era nell'aria negli anni Venti, alternativa per chi, rifiutando la tradizione italiana del melodramma tardoromantico o verista, cercava di 'europeizzarsi'.

I canti dell'isola sono stati scritti dalla Negri dopo una vacanza 'mediterranea' (tra Capri e la Sicilia); ben presto diventarono, grazie al loro linguaggio evocativo e 'cantabile' – gli echi dannunziani sono evidentissimi, il d'Annunzio del *Poema paradisiaco* – un serbatoio a cui attingono molti compositori. Tra questi citiamo Adriano Lualdi perché il linguaggio di Lualdi (benché più anziano di vent'anni) appartiene allo stesso orizzonte di quello di Piccioli, così come il suo *penchant* per balletto e teatro.

La poesia tratta di una passeggiata metaforica in cui il personaggio-narratore riceve dall'alto tre rose rosse (primi quattro versi), assegna un valore a ognuno dei tre fiori (fede, speranza, gioia: un verso), si rivolge ai «fanciulli dell'isola» perché trovino l'ignoto donatore (quattro versi). La struttura del poemetto della Negri viene rispettata: il verso mezzano è isolato dal declamato della linea di canto e dall'orchestrazione. L'ultima sezione è una lenta ascesa verso l'alto, e verso l'enfasi, anche. A quest'altezza cronologica Piccioli fa uso della tonalità, non *allargata* ma *arricchita* da settime secondarie, urti, cromatismi. La dedica a Lodovico Rocca, che due anni prima della pubblicazione della partitura (cioè nel 1934) aveva rappresentato la sua opera più famosa, *Il Dibùk*, la dice lunga anche sui gusti di Piccioli: un canto espressivo, teso, tonalità novecentesca con allargamenti modali e politonali. Certi passaggi ricordano il *Salmo di David* di Giovanni Salviucci, *enfant prodige* della scuola romana prematuramente scomparso. L'influsso di Respighi, comunque, pare evidente.

Sarà giusto una notazione di colore il fatto che Rocca, probabilmente per colpa della sua opera più famosa, fosse più tardi inserito nella lista dei musicisti ebrei; Ada Negri, la poetessa socialista, divenne invece Accademica d'Italia nel 1941.

La tappa successiva che prendiamo in considerazione, *La tarantola*, mette a frutto la crescente passione dei tardi anni del Fascismo per il folclore.

L'azione si svolge «in un piccolo paese della costa jonica». Si tratta probabilmente della Puglia – non della Calabria o della Sicilia. In attesa delle indagini etnografiche di De Martino e Carpitella: il posto delle «tarantole» e dei tarantolati è così posto in una Puglia generica, allora lontana come un altro continente; se la zona 'storica' del tarantismo è il Salento, sullo sfondo della scena vediamo nientemeno che dei trulli. Certo, la storia non riguarda donne pervase da *furor* e costrette a danzare per guarire, bensì il contrario: un pirata che ha avuto ragione con la sua banda di un villaggio di pescatori viene costretto a ballare dal morso di una tarantola, depostagli sul collo da un giovane del villaggio. Grazie al suo coraggio questi potrà sposare la giovane donna che ama.

Il balletto è 'ossitono', nel senso che è direzionato al finale, alla Tarantella vorticoso che ne occupa la gran parte, e che fa sembrare quel che la precede una mera preparazione. La tarantella compare nelle carte di Piccioli anche come pezzo staccato: indice forse che volesse farne un pezzo 'caratteristico' da sala da concerto. Il pezzo è molto tradizionale innanzitutto per il ritmo, che quasi senza interruzione è sei ottavi; ma anche l'orchestrazione e il taglio sono 'tradizionali', post-romantici. Come se Piccioli, nel rapportarsi al vasto palcoscenico dell'Opera di Roma, abbia cercato di non urtare la sensibilità di un pubblico tradizionale. Siamo tuttavia nel 1942; scene e costumi sono di Prampolini. Il balletto ha la firma di Milloss, il nome tutelare del balletto italiano nel terzo centrale del ventesimo secolo.

Sono gli altri pezzi che compongono il balletto ad essere meno prevedibili, ed anche più brevi. Qui la musica si piega alla narrazione e cambia molto di frequente: se prendiamo per base la dicotomia operistica azione-riflessione, l'azione predomina, a parte qualche piccolo pezzo caratteristico e la elaborata pantomima che dovrebbe rappresentare la vita del villaggio prima dell'incursione dei pirati. Il sei ottavi, come è da aspettarsi, domina ben prima del finale, spia di una costruzione che, appunto, procede verso l'identificazione tarantola-tarantella su cui si conclude.

Pezzi 'danzerecci', fortemente e riconoscibilmente ritmati, sono tipici della produzione di Piccioli, e questo ben oltre la musica 'applicata': tra le composizioni per pianoforte spiccano una *Avanese* e un *Tango da concerto* [esempio audio 1], oltre a una *Valse* [esempio audio 2] e una *Siciliana*. Era inevitabile dunque che Piccioli si volgesse al balletto, anche se le forme tradizionali di danza poi, altrettanto inevitabilmente, ne condizionarono il linguaggio in senso armonico-ritmico 'tradizionale'. Del resto gli enti per cui Piccioli progettò i suoi balletti non avevano interesse a una concezione d'avanguardia, relegata a spazi meno paludati che non l'Opera di Roma o, come nel caso del pezzo di cui stiamo per parlare, la Wiener Staatsoper.

Werner Egk, Boris Blacher – cui non indegnamente si aggiunge Giuseppe Piccioli. Ecco alcuni dei compositori che hanno lavorato con Erika Hanka. Quasi coetanea di Milloss, nativa anch'essa degli antichi possedimenti

asburgici ad est, aveva assunto la direzione del balletto alla Wiener Staatsoper. Nel 1943 era al suo secondo anno di incarico. È suo il soggetto di *Romantisches Fest / Festa romantica*.

Si tratta quasi di un *film*. A una festa il protagonista incontra la sua vecchia fiamma, che stava portandolo sulla via della perdizione. Questo gli fa tornare in mente la sua passata storia d'amore. Il *flashback* (nella partitura introdotto da un arpeggio bitonale, quasi a significare il dualismo dell'esperienza passata e futura) riporta a un'atmosfera un po' viziosa da *cabaret* berlinese (con tanto di uomo inquietante e misterioso che si intrufola nell'ambiente *demi-mondain*). Per fortuna però il protagonista incontra la donna giusta e dunque il *flashback* ha termine: è con lei che sta andando alla festa. La possessione è un tipico incubo degli anni Venti e Trenta, soprattutto se legata al lato torbido del femminile: *Dracula*, *Nosferatu* e *Lulu* di Pabst (da Wedekind). Ma evidentemente un po' della voga della tarda repubblica di Weimar era rimasta fino all'Austria dell'Anschluss.

L'ombra di Strauss – Richard – è dietro l'angolo. Molte danze della tradizione mitteleuropea sono presenti in questo lavoro: una mazurca e una polacca che caratterizzano la festa 'buona'; un valzer 'corrotto', del resto siamo a Vienna, che invece contraddistingue gran parte del *flashback*.

Il soggetto, il titolo del balletto, condiziona anche il linguaggio. Lasciati alle spalle gli esempi 'nostrani' di Respighi, Malipiero e Casella, le due ali (classiciste e moderniste) che avevano infiammato la polemica musicale nell'anteguerra, i riferimenti sono, e lo saranno ancora di più nei lavori che seguono, il doppio binario di Prokof'ev – il Prokof'ev che proprio in quegli anni stava scrivendo *Cenerentola* – e Ravel. La cosa che a Piccioli viene 'meglio', ci si passi il giudizio, in questo balletto è la capacità di innervare la musica di danza con armonie ricche; se il *focus* è tonale, e se il fraseggio delle danze (forse anche per richiesta della coreografa) è tradizionale, l'armonia destinata all'accompagnamento contamina bravamente *jazz*, bitonalità, tonalità allargata. In genere è un linguaggio carico: gli agglomerati di suoni sono almeno a quattro – fino a otto – suoni diversi, che siano tredicesime o appunto sovrapposizioni di tonalità differenti, compresenza di terza maggiore e minore o appoggiature fatte diventare note d'armonia. Abbiamo detto che, di contro, e forse *a fortiori*, il discorso melodico è tradizionale. Con qualche esito di genere particolarmente felice, come la melodia alla Čajkovskij che contraddistingue il Duetto (appena finito l'arpeggio bitonale del *flashback*) tra il protagonista e la sua prima amante, e l'Allegretto mosso e capriccioso che – in tempo pari stavolta invece che dispari – occhieggia al valzer di Musetta (non per niente segna l'arrivo di «un'allegra comitiva» in quella che pare una *vie de Bohème* vista tutta al negativo).

Cenerentola e *Stelladoro* costituiscono per certi versi un ripiegamento, per altri un esperimento.

Per comprendere *Cenerentola* però dobbiamo fare un passo indietro e menzionare un tentativo precedente. Piccioli aveva scritto infatti *Paolo e Virginia*, una favola in otto quadri tratta da Bernardin de Saint-Pierre. Il tentativo per verità non era riuscito, nel senso di non approdato a una veste definitiva. Piccioli aveva provato a impiegare un testo veramente assai semplice (in rime bacciate) di Paolo Samarani e raccontare *ad usum puerorum* la storia dei due giovani amanti nel paradiso terrestre. Intervengono vari personaggi, ma non in una narrazione teatrale, bensì in una evocazione, in quadri distinti – come fosse una storia esemplare per pannelli, come le *Storie di sant'Orsola* di Carpaccio – della storia di Paolo e Virginia. Ci sono passi più narrativi, altri invece scritti in modo da dare occasione a pezzi chiusi (come gli addii reciproci dei due protagonisti, quadro intitolato «Lamenti di Paolo e Virginia») in una moderna – chissà – riproposizione di modi secenteschi. Il «chissà» è dovuto al fatto che ci è restato solo il primo quadro, il monologo di un vecchio cantore che fa da cornice, in stile declamato – una antica tradizione italiana, Donizetti e Rossini e Zingarelli ne hanno scritti sui versi di Dante – su accompagnamento pianistico. Non si sa se il compositore avesse o meno l'intenzione di orchestrare il pezzo. La svolta comunque c'è, ed è evidente; la destinazione è infatti un pubblico giovanissimo, e il linguaggio verbale si semplifica. Quello musicale ancora no, almeno nel lacerto rimastoci. Per questo dobbiamo rivolgerci a *Cenerentola*.

Anche in questo caso, purtroppo, non possiamo ricostruire l'articolazione testo-musica, ma stavolta perché ci manca il testo della favola, che è stato scritto da Enzo Biagi (probabilmente, dunque, una ricerca più approfondita potrà prima o poi riportarlo alla luce, data la notorietà dell'autore). Difficile persino ricostruire la *narratio*. Da quel che possiamo capire si tratta di una sorta di *comédie mêlée d'ariettes*. Ossia la musica si intervalla, supportandolo, a un testo autonomo. Nella sua parte musicata abbiamo raramente lo svolgimento di un'azione. Si alternano scoiattoli, farfalle, gnomi, insomma, creature della foresta, ognuno con pezzi caratteristici e dall'andatura di danza. *Cenerentola* è probabilmente la cosa più semplice scritta da Piccioli. Piccole melodie identificano i personaggi, che a loro volta cantano piccoli interventi. E li cantano, a giudicare dalle linee vocali, da «attori», non da cantanti. La scrittura è semplice, centrata nel rigo, di stile sillabico. Il linguaggio verbale farà capire il destinatario: «O com'è bello avere il cuor contento», dice lo Scoiattolo, «saltar sotto la pioggia, giocare con il vento». Oltre a questi brevi interventi dei personaggi, la parte più rilevante è rappresentata dalle danze: valzer, *rigaudon*, «danza delle campane», *rataplan*. Tutto è esageratamente tonale, a parte qualche appoggiatura e qualche 'sporcatura'. Non ci stupirebbe che *Cenerentola* avesse non solo come destinatario ideale un pubblico di bambini, ma che addirittura presupponesse di poter essere da bambini cantata e interpretata.

Piccioli sembra, in questi tentativi, aver portato al massimo la dicotomia del secondo Novecento tra musica 'd'arte' e musica 'applicata', per cui la

seconda deve rispondere a esigenze diverse della prima; in questo secondo caso, la musica si subordina al linguaggio verbale, accettandone il sistema comunicativo e l'orizzonte d'attesa. Come linguaggio *Cenerentola* guarda al Prokof'ev degli anni Trenta; ma non ha nulla a che vedere con l'omonimo balletto: semmai potremmo pensare a *Pierino e il lupo*, composta da Prokof'ev proprio nell'anno (1936) in cui tornava in Unione sovietica.

Nemmeno di *Stelladoro – I meravigliosi pupazzi* conosciamo altro se non le didascalie conservate sulla partitura. L'ispirazione è chiaramente derivata dall'opera dei pupi (pupazzi, in Siciliano) e dalle storie che vengono raccontate per il tramite dei movimenti di queste marionette. Il titolo, ma solo quello, viene dal nome di una delle avventure più popolari dei pupi: *Erminio della Stella d'Oro*. I casi dei pupi e dei coprotagonisti (il reuccio, Spadaforte, la fata Perlina, il mago Lupone) vengono descritti, come al solito, in una serie di quadretti autonomi. I quadri sono legati dal tema iniziale, uno squillo di tromba con una 'ricaduta' sul quarto grado alterato che ricorda – *mutatis mutandis* – la *Terza* di Mahler. Però più che a Mahler Piccioli guarda nell'orchestrazione a Ravel. Il brano *I desideri dei pupi*, ad esempio, è un terzetto per ottavino, corno inglese e trombone solisti, spalleggiati da un'orchestrazione 'selettiva', trasparente. In genere l'orchestrazione è più varia e meno invasiva di prove come *La tarantola*. C'è da dire che il pianoforte, come risorsa timbrica ma anche come strumento solistico, è sempre presente nell'orchestra di Piccioli. Ma l'effetto globale è moderno nel suono, *rétro* nella composizione delle note. *Stelladoro* non dovrebbe – a quel che sappiamo – essere mai giunta a rappresentazione. Delle circostanze che ne hanno accompagnato la gestazione siamo parimenti all'oscuro. Ma è certo che, se Piccioli, per così dire, retrocedeva dal punto di vista del linguaggio verso lidi più sicuri, continuava per altri versi (l'orchestrazione, la miniaturizzazione delle forme) una sua personale – isolata – ricerca nel rapporto con l'extramusicale.

III.

Della musica per così dire 'assoluta' isoleremo tre pezzi di grande campitura. In ordine cronologico viene *Burlesca*. Il titolo è dovuto forse all'attacco del tema in cui vediamo un piccolo *Witz* ritmico:

Allegro vivace ♩ = 184

Piano

f molto ritmato

ff

8va

Esempio 1

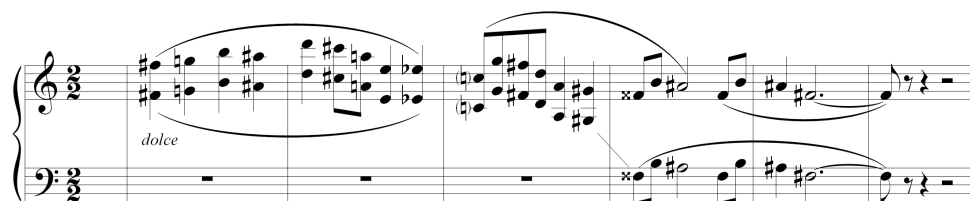
G. PICCIOLI (1937), *Burlesca per pianoforte e orchestra*, parte per pianoforte, bb. 1-9
[esempio audio 3]

Si tratta di un modello ritmico semplice che viene deformato in modo efficace. La base è chiaramente un tre quarti rapido che le battute in due rendono sghembo. Inoltre la cadenza finale è – nella sua brutalità – un gesto ‘metamusicale’, modernista, grottesco: anzi, e per l’appunto, burlesco. Altri caratteri tipici del Novecento nella sua forma neo e post classica abbondano nel pezzo di Piccioli. Per esempio la tonalità è citata ma come tra parentesi: citata per contraddirla. Per non parlare della forma che prende questa *Burlesca*. Si tratta invero di un recupero di un movimento di sonata, ma anche gli elementi sonatistici sono deformati. Ad esempio, per rimanere nella gerarchia tonale, la tonica Fa non viene controbilanciata dalla dominante, ma impiega come tonalità antagonista Sol bemolle. Vero è che nel Novecento storico (anche nella prima parte della carriera di Schönberg e Berg) è il bitematismo, non la polarità tonale, a caratterizzare la gran parte delle forme sonata. Ma se il tema iniziale è costruito in modo da sembrare la parodia di un tema sonatistico, provvisto, a livello di struttura profonda, di una sua regolarità, ad esso non si oppone nessun altro disegno di pari importanza. Il pezzo per lo più sviluppa tutti gli elementi contenuti nel tema a riprese successive in una serie di microvariazioni distribuite tra solista e orchestra. Il che ci dà agio di fare una considerazione più generale sullo stile di Piccioli: il quale non predilige mai la grande campitura, ma un’alternanza di atmosfere ‘caratteristiche’. Nel caso della *Burlesca* i passi caratteristici mutano continuamente di tonalità, ma sono inseriti in una griglia strutturale molto salda. Come abbiamo detto il ‘secondo tema’ ha un peso molto minore del primo, e di contro contiene molto del primo tema e della sua prosecuzione: il contrasto è dunque smussato. Ecco perché l’aspetto del pezzo è quello di una serie di variazioni tenute insieme dal ritorno del tema ‘così com’è’. Si tratta di uno studio per un concerto per pianoforte. Stranamente Piccioli ha usato il termine «concerto» solo per la terza delle composizioni per strumento solista e orchestra. Un ritegno oppure semplicemente la volontà di non essere ingabbiato in un genere dalla lunga storia lo ha fatto ripiegare su quello, meno impegnativo (quasi fossero *nugae*), di *Burlesca*.

La stazione seguente sulla via del concerto per pianoforte è la *Sinfonietta concertante*. Il titolo è anche questa volta rivelatore della distanza di sicurezza

tenuta tra Piccioli e il concerto per pianoforte. Che qui, se si avvicina a parole, si allontana nei fatti. Ad esempio un *topos* del concerto come la distinzione tutti-solo qui è presente assai meno che nella *Burlesca*. Forse possiamo sospettare nel titolo un primo ritorno all'antico, alla musica pre-ottocentesca. Il pianoforte 'concerta' nel senso che tiene insieme (e a volte punteggia) il discorso musicale complessivo; collabora, non contrasta, non si staglia; e in qualche caso ha solo una funzione timbrica, uso tipico di Piccioli in orchestra. *Sinfonietta* era anche il titolo di un pezzo di Vittorio Rieti che aveva avuto una certa diffusione; per tacere della *Sinfonietta* di Janáček e dell'opera 1 di Britten. L'*understatement* era tipico di una certa parte della musica italiana: ricordiamo il *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* di Dallapiccola. La scrittura, depurata di ogni ridondanza (che ancora potevamo avvertire nella *Burlesca*), ricorda irresistibilmente Casella.

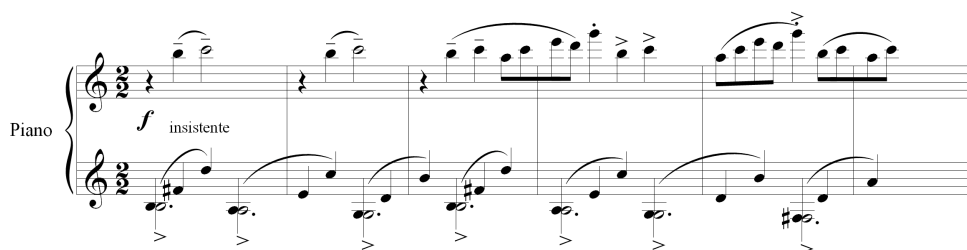
Il problema della forma sonata è qui risolto nel modo tradizionale dei due temi contrastanti. Il bitematismo del primo tempo (Allegro) è qui tra un elemento fortemente ritmico (tradizionale: salti di ottava, scala di Re maggiore) e un elemento cromatico, che si concretizza in una melodia all'unisono dal contorno modale:



Esempio 2

G. PICCIOLI (1952), *Sinfonietta concertante per pianoforte e orchestra* (1947), parte per pianoforte II (orchestra), bb. 59-64 [esempio audio 4]

sviluppata poi in un episodio successivo in una specie di canone sul semitono *si-do*.



Esempio 3

G. PICCIOLI (1952), *Sinfonietta concertante per pianoforte e orchestra* (1947), parte per pianoforte I (solista), bb. 97-102 [esempio audio 5]

È chiaro che con questo pezzo ci troviamo di fronte a una nuova fase della produzione di Piccioli. Questo prescinde dall'opposizione tonale/non tonale; il vero tratto pertinente è che l'armonia diventa secondaria rispetto al contrappunto. In questo possiamo vedere l'avvicinamento al mondo cosiddetto 'barocco' che poi sarà *magna pars* nell'attività di revisore del compositore. Ma anche l'armonia si evolve: si arricchisce, nell'opera di Piccioli dell'immediato dopoguerra, di accordi estranei alla tonalità, come un ricorrente aggregato di una quarta aumentata più una giusta. Da tempo aveva adoperato sovrapposizioni di quarte e quinte in alternativa alle triadi e alla tonalità allargata, qui però vira verso dissonanze più acute. Infine, anche nell'uso della tonalità Piccioli allarga la tavolozza: al secondo terzo e quarto grado possono sostituirsi – o affiancarsi – i rispettivi gradi alterati (secondo abbassato, terzo minore se maggiore è la tonalità, o viceversa, quarto aumentato). Si potrebbe dire di questo pezzo, che di certo è, in senso ampio, neoclassico, anzi: che più la vernice si fa classica, più il contenuto diventa novecentesco.

Il secondo tempo presenta, da questo punto di vista, tutte le caratteristiche sopraelencate. Sorprende per la sua strutturalità, ossia per come concentra tutte le sue forze su un'idea centrale. Questa idea è una sorta di 'lamentazione'; un ostinato ritmico di crome cui si sovrappone un ostinato melodico. E il materiale è derivato dal primo movimento: il passaggio *si-do* viene espanso ed esteso al semitono superiore col ritmo (ovviamente rallentato) del primo tema. L'idea è naturalmente connaturata all'indicazione di tempo, «Andante funebre»: è evidente che ci siano dei riferimenti extramusicali che non possiamo cogliere (se non nel fatto che la data del 1947 è assai vicina alla conclusione del secondo conflitto mondiale). Il risultato è decisamente impressionante. La scrittura per pianoforte è varia, ed è qui come un sostituto della voce umana; prefigura il recitativo del *Concerto per pianoforte*.

L'ultimo tempo (Presto) ritorna al Re maggiore d'impianto, e combina la forma classica con quella ciclica, romantica. Benché Cherubini l'avesse sperimentata, anno 1837, nel suo *Sesto quartetto*, e nonostante la *Sonata in Si minore* di Liszt, l'idea della forma ciclica, da Beethoven in poi, è indubbiamente più legata al concetto (in senso lato) del 'sinfonico' che non al 'cameristico'. Ecco, forse, un altro dei motivi per attribuire al pezzo questo titolo e non quello di *Concerto*.

Infine, Piccioli cedette e scrisse un concerto «vero e proprio». Anche stavolta in tre tempi: Vivace alla Rossini [esempio audio 6]; Andantino con semplicità [esempio audio 7]; Rondeau classique [esempio audio 8]. Come al solito i titoli di Piccioli ci portano sulla buona strada, indicandoci la crescente vocazione classicista della sua musica.

Non vorremmo dare un giudizio di valore nel dire che assistiamo a una specie di ripiegamento. C'è, naturalmente, il rischio di farsi condizionare dai riferimenti culturali esplicitati da Piccioli. Il quale giunge, o vorrebbe giungere, all'oggettività, al recupero straniante. Rossini, dunque, è citato in quanto

autore di opere buffe, compositore teatrale che non si faceva coinvolgere dall'oggetto dei suoi drammi; l'autore, al più, dei *Péchés de vieillesse*. Come sappiamo adesso (ma non era certo patrimonio acquisito nel 1950) questa immagine algida e distaccata di Rossini era tutt'altro che veritiera. Piccioli chiudeva così il circolo fra le sue attività di trascrittore e di compositore: attualizzare uno stile appartenente a un'altra epoca. Meglio: una serie di gesti, appunto, come l'accompagnamento di note ribattute che inizia l'opera; o le tre note in levare che sembrano afferire a una tradizione errata della sinfonia del *Barbiere*; o l'assonanza con alcuni passaggi della sinfonia della *Gazza ladra*: o semplicemente l'abbondanza di temi staccati e puntati che si rifanno a una generica atmosfera da opera buffa.

Ancora dal programma di sala del *Concerto per pianoforte* citato in esercizio:

Suddiviso in tre tempi, di cui l'ultimo è un Rondò classicheggiante nella forma e nello spirito. Si ispira al carattere burlesco e malizioso impresso dal I Tempo (un *Allegro alla Rossini*) anche attraverso i «recitativi» di provenienza *volutamente* operistica contenuti nel 2° movimento.

Il recitativo che ascoltiamo nel *Concerto* è operistico? Lo è, ma non nel mondo dell'opera, bensì allo stesso modo in cui lo adoperava Beethoven, a forzare i limiti della scrittura strumentale con dei gesti retorici che suggeriscono un palcoscenico. Abbiamo visto come questa tentazione al declamato, alla prosa musicale, fosse presente anche nella *Sinfonietta concertante*. E non sorprendentemente anche qui abbiamo evidentemente un significato extramusicale nascosto. Non sapremmo spiegare altrimenti la forma che, a differenza delle prove precedenti, si frantuma e lascia disseminati degli indizi che alludono a un mondo di significati che ci è nascosto. Il primo tempo viene interrotto da un *fortissimo drammatico* e dà luogo a un Allegretto. E l'Allegretto ritornerà, anche se non letteralmente, facendo capire che la concezione ciclica della *Sinfonietta* non era un *unicum*.

Il secondo tempo, in forma ternaria, viene infatti parimenti interrotto da un *forte con enfasi melodrammatica* (una proliferazione di semitoni discendenti) che guida alla ripresa dell'Allegretto. L'Allegretto, dunque, è posto al centro, come elemento di disturbo. Per quale motivo non sappiamo.

L'ultimo tempo è forse il più classico. Riprendendo lo schema della *Sinfonietta* nel suo ultimo tempo appaiono largamente gli elementi dei primi due. Anche l'Andantino, ridotto però al nuovo movimento veloce in due quarti. Tutto finisce con una scala ascendente: il *Concerto in sol* di Ravel termina con una discendente.

Piccioli non scrisse mai un'opera, ma lavorò molto per il palcoscenico. Nel *Concerto*, apice e in qualche misura 'ultima parola' della sua carriera, vediamo aprirsi un teatro immaginario, condensato in pochi gesti retorici. Così anche lo schema di ritorni dello stesso materiale, l'elaborazione che questo materiale sopporta, schema avulso da qualunque forma riconoscibile, allude indubbia-

mente a una scena. Popolata di suoni, di temi come personaggi, senza parole. Un approdo non-classico in una forma classica (al contrario di quel che accadeva nei primi lavori di Piccioli), forse la cifra più interessante di questo pianista virtuoso, instancabile didatta, ma compositore impegnato per gran parte della sua parabola musicale.

Proviamo a dire una parola riassuntiva alla fine di questa breve ricognizione, Piccioli è stato un compositore che ha cercato di *cambiare* – non di *innovare* – a ogni occasione che gli si è proposta. A un certo punto – ben prima della sua precoce scomparsa – ha depresso le armi e si è ritirato nel campo della musica applicata (al teatro) e soprattutto tra le edizioni di musica antica e tra le revisioni di quella pianistica. Tale apparente ripiegamento è avvenuto negli anni Cinquanta che, molto più della frattura del 1940, hanno costituito un crinale in Italia e in Europa con l'avvento delle avanguardie musicali. Mutato l'orizzonte d'attesa, mutata l'atmosfera in cui si trovava a comporre, mutata forse anche la possibilità di committenze per la sua generazione, Piccioli di fatto smette. Se pensiamo che anche Petrassi, per citare uno dei più illustri pari età di Piccioli, ha dovuto ripensare gran parte del suo essere musicista più o meno negli stessi anni, questa evoluzione non ci coglie di sorpresa. Piccioli aveva altre cose da fare, non meno impegnate, se vogliamo, e le portò a termine con alacrità ed acribia. (Basterebbe pensare che, molto prima che chiunque si occupasse modernamente dell'opera del cosiddetto «interregno» prima di Rossini, Piccioli si era preoccupato di dare un'edizione dell'*Oro non compra amore* di Portogallo, per tacere del resto.)

Un pregio non piccolo contraddistingue la sua attività compositiva: non aver mai dato la stessa risposta alla stessa domanda musicale, non aver mai adoperato lo stesso armamentario, e avere al contempo rivendicato orgogliosamente la sua versatilità, il suo essere compositore, interprete, appassionato di musica di tutte le epoche.

Edizioni musicali

- PICCIOLI, G. (1937), *Burlesca per pianoforte e orchestra*, Carisch, Milano, [partitura – 18897].
- (1952), *Sinfonietta concertante per pianoforte e orchestra (1947)*, riduzione per due pianoforti dell'Autore, Universal, Wien, [partitura – UE 11879].

Esempi audio

- [1] G. PICCIOLI, *Tango da concerto*, da *Valzer e Tango da concerto*: G. Piccioli.
- [2] G. PICCIOLI, *Valzer*, da *Valzer e Tango da concerto*: G. Piccioli.
- [3] G. PICCIOLI, *Burlesca per pianoforte e orchestra*, parte per pianoforte, bb. 1-9: esecuzione digitale da computer.
- [4] G. PICCIOLI, *Sinfonietta concertante per pianoforte e orchestra (1947)*, parte per pianoforte II (orchestra), bb. 59-64: esecuzione digitale da computer.
- [5] G. PICCIOLI, *Sinfonietta concertante per pianoforte e orchestra (1947)*, parte per pianoforte I (solista), bb. 97-102: esecuzione digitale da computer.
- [6] G. PICCIOLI, *I. Vivace alla Rossini*, da *Concerto per pianoforte e orchestra*: T. Macoggi, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Erede.
- [7] G. PICCIOLI, *II. Andantino con semplicità*, da *Concerto per pianoforte e orchestra*: T. Macoggi, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Erede.
- [8] G. PICCIOLI, *III. Rondeau classique*, da *Concerto per pianoforte e orchestra*: T. Macoggi, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Erede.

Discografia

- PICCIOLI, G. (1), *Valzer e Tango da concerto*, G. Piccioli (pn), LP 78 giri, Odeon, ca. 1938 (GO 12807) [Matrici: MO 6820 (lato 1) + MO 6821 (lato 2); Registrazione: luogo sconosciuto, circa 1938].
- (2), *Concerto per pianoforte e orchestra*, Tullio Macoggi (pn), Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Alberto Erede (dir), LP 78 giri, Audiodiscs, 1955 [registrazione privata dell'esecuzione al Teatro Comunale di Firenze, 6 marzo 1955, Stagione d'Inverno 1955, ore 17.00].

Daniele Carnini, nato a Roma, è compositore e musicologo. Si è addottorato a Cremona (Università degli Studi di Pavia). Si è occupato in entrambi i campi, principalmente, di teatro in musica. Sta curando l'edizione di *Demetrio e Polibio* per la Fondazione Rossini. È attualmente assistente alla Direzione artistica presso l'Accademia filarmonica romana.

Daniele Carnini Composer and musicologist (PhD at the Università degli Studi di Pavia), Daniele Carnini is Roman by birth. In both fields he has focused on music theatre. Fondazione Rossini has entrusted him with the edition of *Demetrio e Polibio*. He is presently working at the Accademia filarmonica romana.