

PAGANINI NICOLÒ

**Violinista e compositore italiano
(Genova 27 X 1782 - Nizza 27 V 1840)**



Figlio di un imballatore di porto, apprese i primi rudimenti musicali sul mandolino, sotto la guida del padre. All'età di 10 anni si dedicò al violino, studiando con G. Servetto e con F. Gnecco. Tali studi, condotti sotto il rigorosissimo controllo del padre, furono tanto severi che Paganini attribuì ad essi le cause della sua malferma salute.

Nel 1794 divenne allievo di G. Costa, maestro di cappella nella chiesa di San Lorenzo. Il 31 VII 1795 si presentò ufficialmente al pubblico nel teatro Sant'Agostino, allo scopo di raccogliere i fondi per studiare a Parma nella scuola di A. Rolla: in quell'occasione eseguì fra l'altro la sua prima composizione, le *Variazioni* sull'aria piemontese *La Carmagnola* (ritrovate a Londra nel 1972). Dopo averlo ascoltato però, Rolla non ritenne necessario un suo intervento didattico e lo inviò a F. Paer che a sua volta lo affidò al compositore G. Ghiretti.

Durante il soggiorno parmense scrisse *24 fughe*, s'applicò seriamente alla pratica della strumentazione e tenne diversi concerti nelle residenze granducali di Colorno e di Sala Baganza. Tornato a Genova nel 1796, suonò in casa di quello che sarebbe stato il suo mecenate, il marchese G. C. di Negro, ed alla presenza di R. Kreutzer che rimase colpito dalla facilità di lettura dimostrata dal giovanissimo violinista.

Sempre accompagnato dal padre, iniziò il suo primo giro di concerti nell'estate del 1800: in particolare fu molto applaudito a Modena in una "Accademia" (21 XII 1800) durante la quale eseguì "un fandango spagnolo ove faceva sentire il canto di diversi uccelli", iniziando quella serie di virtuosismi onomatopeici, che gli dovevano fruttare tanto successo.

In occasione della festa di Santa Croce (14 IX 1801) si produsse a Lucca nella chiesa di San Martino e, in seguito, a Pisa e nelle città vicine.

Consolidatasi la sua fama e svincolatosi dai legami familiari, ottenne il posto di primo violino nella cappella nazionale della repubblica di Lucca, dove prestò servizio anche il fratello Carlo. Ben presto si diede a quella vita scioperata sulla quale si costruì la "leggenda" di Paganini: contrasse debiti al gioco, impegnò il violino, ma non fu in carcere per omicidio come si disse (forse confondendolo con il violinista N. Mestrino).

È certo, comunque, che giunse a Livorno per un concerto privo del violino: un mercante francese, tale Livron, gliene imprestò uno che dopo il concerto non volle di ritorno.

Però il Guarneri del Gesù oggi custodito nel municipio di Genova (in quanto Paganini lo legò per testamento alla sua città natale) gli venne

regalato più tardi dal suo amico generale Domenico Pini.
Tra il 1801 ed il 1804, Paganini visse in Toscana, ritirandosi temporaneamente dall'attività concertistica forse per ragioni di salute e dedicandosi soprattutto alla chitarra (nella quale pure eccelleva) forse per amore di una signora dilettante di tale strumento con la quale conviveva. Ritornato a Genova ed al concertismo (1804) diede forse lezioni a Caterina Calcagno con la quale poi convisse, compose i 6 *quartetti* op. 4 ed op. 5 per violino, viola, chitarra e violoncello ed una serie di *variazioni per violino con accompagnamento di chitarra*.

LA CASA NATALE



L'anno seguente (1805), allacciò una relazione amorosa con Eleonora Quilici (la ricorderà nel testamento del 1837) e riprese il suo posto alla cappella lucchese.

Nel 1806 Elisa Baciocchi, principessa di Lucca e Piombino, lo nominò primo violino di corte, direttore dell'orchestra e capitano dei gendarmi; diede lezioni al principe e divenne, forse, l'amante della principessa.

Esiste una tradizione aneddotica, secondo la quale Paganini avrebbe scritto una *Scena amorosa* per violino con sole due corde per una dama di corte: Elisa se ne andò e pretese una composizione su una corda sola che fu la sonata *Napoléon* (sulla corda sol) eseguita per il genetliaco dell'imperatore di Francia.

In questo periodo Paganini si dedicò per la prima volta alla direzione d'orchestra, dirigendo a Lucca *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Nel 1809 si licenziò dal servizio di Elisa Baciocchi per dedicarsi alla libera professione del concertista.

Suonò in Toscana, a Cesena, a Forlì, a Rimini, a Modena, a Parma, a Ferrara, a Bergamo ed a Brescia. Nel 1813 si presentò alla Scala di Milano dove il 19 aprile di quell'anno, tra l'altro, era andato in scena il balletto *Il noce di Benevento* (musica di F. X. Sussmeyer, coreografia di S. Viganò) e Paganini ne sottolineò il successo traendone un tema per comporre *Le Streghe*.

Tornato con accoglienze trionfali, a Genova (1814) riprese l'attività concertistica ancora a Milano, poi a Torino e a Pavia.

La convivenza con Angelina Cavanna, minorenni, gli procurò frattanto una denuncia da parte del padre della ragazza e l'arresto il 6 V 1815. Per il ritiro della denuncia dovette promettere 1.200 franchi ed il matrimonio riparatore, ma, liberato, intentò causa ai Cavanna: la perdette e fu condannato a pagare 3.000 franchi più le spese.

L'avvocato che lo difese nella causa, L. G. Geremi, divenne da allora in poi l'uomo di fiducia di Paganini, rapporto che sarà fonte di un epistolario fondamentale per la biografia del violinista.

L'attività concertistica, caratterizzata in questo periodo (1816) dalla sfida vittoriosa che lo oppose al Teatro alla Scala al celebre violinista francese Ch. Ph. Lafont, proseguì a Roma, a Torino, a Piacenza, a Parma, a Cremona, a Bologna, a Firenze, ad Arezzo, a Pistoia, a Siena.

Nel 1818 fu a Roma per l'arrivo del re di Napoli e di Spagna.

Durante il soggiorno romano fu invitato a Vienna dall'ambasciatore austriaco principe Metternich, ma poté suonare nella capitale austriaca

soltanto nel 1828.

Dopo una saltuaria presenza napoletana (1819) nel 1820 pubblicò presso Giovanni Ricordi i *24 Capricci* op. 1, le *Sonate* op. 2 e 3 ed i *Quartetti* op. 4 e 5.

Nel 1821 tenne alcuni concerti a Roma (dove al teatro Apollo diresse anche *Matilde di Shabran* di Rossini). Suonò a Napoli ed ebbe una fugace relazione con Carolina Banchieri.



Seguirono due anni d'inoperosità (1822-1824) per ragioni di salute. Assistito dalla madre cercò cure a Pavia ed a Milano e riposò sul lago di Como ospite del generale D. Pino. Furono di questo periodo le lezioni, a Genova, a C. Sivori, allievo prediletto, allora ragazzo. Ripresi i concerti, nel 1824 suonò a Pavia, a Milano ed in seguito a Genova, a Como, a Udine, a Venezia, a Padova, a Trieste, a Bologna ed a Roma, assieme alla cantante Antonia Bianchi conosciuta probabilmente a Como durante il periodo di convalescenza e con la quale convisse fino al 1828, con un rapporto sempre più tempestoso e non molto osservante della reciproca fedeltà.

Nel 1825 gli nacque dalla Bianchi il figlio Achille Ciro Alessandro che rimase sempre affettuosamente legato al padre. Nonostante i primi segni del declino fisico, nel 1826 Paganini suonò a Messina ed a Malta. A Napoli giunse ammalato e qui dopo aver tenuto due concerti, compose il 2° ed il 3° *Concerto per violino*.

Tornato a Napoli nel 1827, Leone XII gli conferì l'onorificenza di cavaliere dello Speron d'oro e venne eletto membro dell'Accademia Filarmonica.

Il 29 III 1828 esordì finalmente a Vienna, conquistando la città con 15 concerti e meritandosi il titolo imperiale di "virtuoso di Corte". Da questa città ebbe inizio la trionfale tournée europea. Nel frattempo ruppe la relazione con la Bianchi, tenendosi il figlio e tacitandola con molto denaro, ma annullando un vitalizio che le aveva sottoscritto nel 1827. In tal modo poté redigere un testamento interamente a favore del figlio.

La salute continuava frattanto a tormentarlo: a Praga fece nuove cure tenendovi però numerosi concerti; passò poi a Dresda ed a Berlino. Nel 1829 suonò in 11 concerti a Varsavia interpretando il giovane Chopin. Fu poi acclamato a Breslavia, a Berlino, a Francoforte sul Meno e Goethe non gli nascose la sua ammirazione.

Conobbe Helene von Dobeneck che però (pur divorziando dal marito e convertendosi al cattolicesimo) non riuscì a farsi sposare.

Compose il 4° ed il 5° *Concerto* (1829 e 1830) e conquistò Parigi (1831) partendo nell'aprile dello stesso anno per l'Inghilterra (dove conobbe Moscheles) e l'Irlanda. A Manchester nel gennaio del 1832 ricevette la notizia della morte della madre avvenuta l'11 XII 1831 ma continuò instancabilmente un'attività quasi incredibile.

Dopo 43 concerti in Inghilterra, nel marzo del 1832 fu di nuovo a Parigi ed in altre città francesi; nell'estate (luglio ed agosto) ritornò in

Inghilterra. Nell'autunno fu ancora a Parigi dove ascoltò *Lélio* di Berlioz che gli fece una grande impressione.

Il 18 IV 1833 ripartì per Londra dove, in casa del dottor Billing, eseguì con Mendelssohn al pianoforte e R. Lindley al violoncello, il suo *Terzetto concertante*. Nel novembre tornò a Parigi, entusiasmandosi ancora alle musiche di Berlioz al quale commissionò una composizione sinfonica con viola solista, che tuttavia non lo soddisfece e che Berlioz utilizzò in *Harold en Italie*. Con una nuova amante, Carlotta Watson, partì per il Belgio e fu poi in Inghilterra, ma era ormai in pieno declino. Tornato in Francia, promise a Carlotta di sposarla ma la mandò ad attenderlo inutilmente a New York. La stampa francese però cominciava a diventargli ostile e Paganini decise nel 1834 di tornare in Italia sistemandosi nella villa di Gaione acquistata un anno prima nelle vicinanze di Parma. Suonò ancora a Parma, a Genova nel nuovo teatro (il Carlo Felice) ed a Piacenza.

PAGANINI DURANTE UN CONCERTO



La granduchessa di Parma Maria Luigia di Bordone gli conferì onorificenze e la direzione dell'orchestra del Teatro Ducale, ma per intrighi di corte dovette dimettersi e lasciare la città.

Tornò a Genova, fu poi a Nizza, a Marsiglia e a Torino dove, con due concerti, terminò stancamente una delle più straordinarie carriere della storia del concertismo.

Tentò allora una squallida speculazione, impegnando il suo denaro in un locale mondano (il Casinò Paganini) di Parigi dove contava di attirare i clienti con le sue esecuzioni concertistiche, ma l'impresa fallì rovinosamente.

Da questo momento i suoi viaggi mirarono solo alla ricerca di luoghi di cura o di stazioni climatiche: fu a Marsiglia, a Balaruc le Vieux, a Vernet les Bains, ancora a Marsiglia. Nel 1839 tornò a Genova gravemente malato: in cerca di un clima più favorevole fu portato a Nizza dove morì assistito dal figlio.

Il violinista e le sue opere

L'abilità di Paganini come virtuoso è così legata alla sua attività di compositore, che non riesce facile considerare separatamente i due aspetti fondamentali della sua straordinaria figura di musicista. Certo egli ebbe un'innata predisposizione psico-fisica per conseguire il trascendentale dominio del violino, così da divinarne le molteplici risorse fin dalla più giovane età. Sotto l'aspetto fisico, ogni difficoltà poteva essere superata da Paganini con estrema disinvoltura grazie anche alla estensibilità e pieghevolezza delle sue lunghissime dita.

Ma la sua eccezionale bravura tecnica non sarebbe per se stessa sufficiente a spiegare il vittorioso risultato delle sue dirette competizioni pubbliche con alcuni celebri violinisti stranieri, come Ch. Ph. Lafont e K. Lipinski, e neppure il riconoscimento del suo valore da parte dei maggiori musicisti suoi contemporanei e l'immensa popolarità da lui conseguita facendosi ascoltare, con frequenza gradatamente più intensa, in quasi tutte le principali nazioni europee (durante l'unica grande tournée che effettuò tra il marzo del 1828 e l'autunno del 1834), se egli non avesse ricevuto dalla natura altre imponderabili doti.

Oltre all'eccezionale bravura tecnica, frutto anche d'intensa ed intelligente applicazione, egli possedette infatti la capacità di sorprendere, di meravigliare, d'incantare: in breve, ebbe in dono un

suono penetrante (la cui bellezza viene riconosciuta dallo stesso Lafont) ed un fascino che lo rendevano diverso da tutti gli altri violinisti, procurando agli ascoltatori sensazioni nuove ed indimenticabili: un fascino che egli chiamava "eletticismo" e che stentava ad emanare soltanto quando riprendeva a tenere concerti dopo i lunghi mesi d'iniziazione cui lo condannavano spesso le sue gravi malattie.



Approssimativamente si può calcolare che in vita sua Paganini abbia partecipato a più di 600 concerti, di cui quasi 400 all'estero. Non fu certo un interprete, nel senso più completo della parola, anche se in privato s'appassionava a suonare il *Concerto* per violino, sonate, trii e quartetti di Beethoven, che amava moltissimo (compresi gli ultimi).

Egli stesso aveva dichiarato allo scrittore J. M. Schottky: "È contrario alla mia natura suonare composizioni di altri"; ed infatti, quando in

gioventù aveva eseguito pubblicamente qualche concerto di R. Kreutzer o di P. Rode, la sua estrosità l'aveva indotto a variarne le parti solistiche. Il fascino delle sue esecuzioni risultava ancora maggiore presso i contemporanei, in quanto egli soleva accordare il violino, ad insaputa di tutti, mezzo tono sopra il normale.

Una serie di schizzi, disegnati nel 1829 o 1830 in Germania ed attribuiti a L. P. A. Burmeister (noto con lo pseudonimo di Lyser), ci mostrano con rara efficacia i più frequenti atteggiamenti di Paganini dinanzi agli ascoltatori, dal momento in cui, con la scheletrica figura appoggiata sul piede sinistro ed i lunghi riccioli spioventi sulle spalle, sollevava arditamente l'arco con gesto imperioso, fino a quando s'inebriava portando in alto il riccio del violino, per cantare una melodia sulla quarta corda o si chinava in avanti per superare un passaggio di bravura ed i gomiti sembravano entrargli nel petto scarno.

Fra le composizioni di Paganini per violino ed orchestra giunte a noi la priorità spetta alla sonata *Napoléon* da lui eseguita per la prima volta il 15 agosto 1807.

Con la sonata *Napoléon* comincia la serie delle variazioni paganiniane sulla sola quarta corda. In precedenza Paganini aveva composto una *Scena amorosa* sulle due corde estreme per violino ravvicinate, il cantino e la quarta corda, con chiara allusione al suo amore per una dama di corte. Irritata, la principessa Elisa lo aveva sfidato ad usare una corda sola, e così era nata dopo breve tempo la *Napoléon*.

Le risorse della corda più grave del violino vi sono sfruttate sino all'inverosimile, con spostamenti della mano sinistra fin quasi al ponticello mentre l'ampiezza della tessitura viene aumentata dal frequente uso dei suoni armonici.

Per di più l'accordatura della quarta corda, che in questo caso Paganini collocava al posto della seconda, è innalzata dal sol al si bemolle, e perciò anche il suo timbro risulta più penetrante del consueto. Spinto dal successo ottenuto, Paganini compose altri quattro lavori per la sola quarta corda: la sonata *Maria Luisa* in mi magg., scritta nel 1816 per celebrare l'investitura della ex-imperatrice Maria Luisa di Austria (moglie di Napoleone) e duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla (in questa sonata la quarta corda dev'essere accordata ancora più acuta: si); le variazioni sulla preghiera *Dal tuo stellato soglio* dal *Mosé in Egitto* di Rossini, scritte nel 1818-1819, assai meno astruse della *Napoléon*, eseguite frequentemente sino a pochi decenni orsono, con una variazione

di curiosissimo effetto per il suono brillante ottenuto con lo spostamento dell'arco vicino al ponticello; la *Maestosa sonata sentimentale*, composta a Vienna nel 1828 sul tema dell'Andante con variazioni del *Kaiser-Quartett* di Haydn, allora adottato come inno imperiale austriaco, ed infine la *Sonata militare* sul tema "Non più andrai" dalle *Nozze di Figaro* di Mozart.

CARICATURA



Da questi lavori sorse la leggenda che Paganini sapesse suonare su una corda sola anche la musica scritta per quattro corde.

Apparentemente le sonate su una corda sola, con la forma della variazione virtuosistica, sono molte altre composizioni per violino ed orchestra che Paganini scrisse spesso su temi altrui, come le notissime *Streghe* (composte nel 1813 su un tema tratto dal balletto di F. X. Sussmayr *Il noce di Benevento*) e due lavori su temi di Rossini: *Non più mesta* (da *Cenerentola*) e *Di tanti palpiti* (da *Tancredi*), tutti e due del 1819.

Dalle rispettive introduzioni (particolarmente in quella lunga e fiorita dei *Palpiti*) si rivela appieno la vena romantica di Paganini: come del resto dalla *Suonata con variazioni* sul tema *Pria ch'io l'impegno* (da *L'amor marinaro* di J. Weigl), scritta nel 1828, dove fra le difficoltà più suggestive sono da annoverare gli armonici doppi, che per il loro magico timbro fanno trattenere il respiro, come se il violinista s'avventurasse su un filo teso in aria.

Forse ancora più rischiose sono alcune variazioni del 1829 sull'inno inglese *God save the King*, nelle quali sono affidati al violino compiti che sgomentano per la loro complessità (melodie e bicordi eseguiti con l'arco, mentre la mano sinistra pizzica il basso, o, al contrario, pizzicato rapido e trilli sul cantino con la sola mano sinistra, mentre l'arco accompagna tenendo lunghi suoni sulla terza o quarta corda vuote).

Grandi difficoltà sono pure nel *Carnevale di Venezia* (1829), dove però il breve tema popolare è così insignificante, che le infinite arditezze disseminate nelle venti variazioni non riescono a dissimulare la stucchevole uniformità dell'opera.

Musicalmente assai più importanti di questa lunga serie di variazioni sono i sei concerti per violino ed orchestra giunti a noi: i primi quattro composti prima del lungo giro in Europa, fra il 1815 ed il 1826, gli altri due durante tale viaggio, nel 1829 e 1830. Per il Concerto più giovanile (in mi min.), scoperto a Londra nel 1972, F. Mompellio ha scritto l'accompagnamento orchestrale sulla traccia della parte del violino solista.

Dell'esistenza degli altri cinque concerti si ebbe notizia sicura sin dal 1903, quando gli eredi di Paganini fecero stampare il catalogo che cinque anni dopo sarebbe servito a E. Pinelli, L. Torchi ed E. Polo per esprimere ufficialmente il proprio parere sui cimeli paganiniani offerti in vendita allo Stato italiano.

I primi due concerti (rispettivamente in re magg. ed in si min.) vennero stampati nel 1851 nella riduzione per violino e pianoforte. Il secondo è detto *La Campanella*, avendo per finale il celebre rondò omonimo. Dell'ultimo concerto (in la min.), è giunta fino a noi soltanto la parte del violino solista, e l'accompagnamento orchestrale di F. Mompellio è stato in parte desunto da quello composto per pianoforte di G. Dacci.



Nel suo Allegro maestoso ritornano i temi della *Sonata Varsavia* in la magg., scritta nel 1829, mentre l'inizio del rondò somiglia a quello della *Campanella*. Sotto l'aspetto formale i sei concerti sono le composizioni più complesse nella lettura paganiniana. Però il loro valore intrinseco, non solo è dissimile fra un concerto e l'altro (la palma spetta quasi sicuramente al concerto in re magg.), ma è anche discontinuo fra i vari episodi del medesimo lavoro.

Si sarebbe tentati d'asserire che l'interesse maggiore stia negli episodi virtuosistici, dove la fantasia violinistica di Paganini si sbriglia più focosamente.

Ma in realtà, se si fa astrazione dai *Tutti* a cui partecipa tutta l'orchestra e che danno per lo più la sensazione di servire unicamente a preparare l'apparizione del solista o a concedergli un poco di riposo, la vitalità e la capacità di presa di questi concerti derivano soprattutto dal vigore e dalla plasticità dei temi principali e, specie nei tempi lenti, da una calda, luminosa cantabilità, che li distingue da tutte le opere virtuosistiche lasciate dai numerosi imitatori di Paganini.

Un posto a sé fra le composizioni per violino ed orchestra occupano i due brillantissimi *Moto perpetuo*, composti dopo il 1830. Essi mettono a dura prova la scioltezza del braccio destro nel sincronizzare i propri movimenti con ciascuna delle migliaia di note eseguite con la mano sinistra. Il migliore ed anche il più noto dei due *Moto perpetuo* è quello in do magg., stampato nel 1851. Dell'altro, in la magg. stampato nel 1922, e denominato, per l'esattezza, *Sonata à mouvement perpetuel*, esiste una parte d'orchestra dalla quale si rivela che Paganini lo eseguì a Parigi nel 1832 alla velocità di 184 quartine al minuto, vale a dire più di 12 note al secondo.

Rinunciando eccezionalmente al violino, Paganini compose un'altra opera per strumento solista ed orchestra, la *Sonata per la grande viola*, che eseguì a Londra nell'aprile 1834.

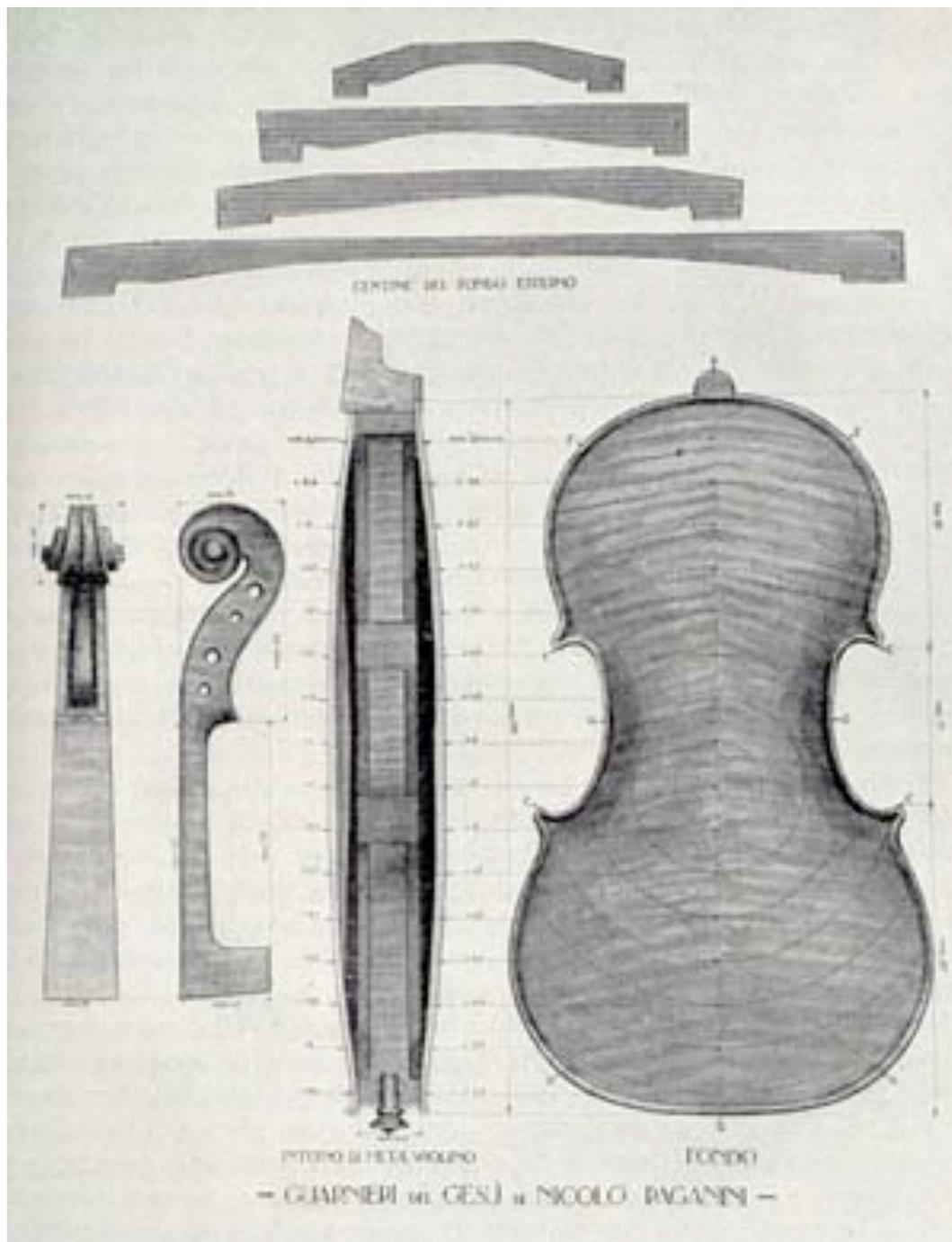
Dopo una drammatica introduzione ed un recitativo in do min., la viola canta con una successione di seste ed espone il tema in do magg. seguito da tre difficili variazioni e coda.

La maggior parte dei predetti autografi è ora custodita nella biblioteca Casanatense di Roma.

Paganini ha dato pure un contributo alla musica da camera, con *quartetti* e *terzetti*, tra cui due *Serenate*. Però soltanto tre quartetti sono per il classico complesso d'archi.

In altri ventuno, al violino, alla viola ed al violoncello s'unisce uno strumento insueto, la chitarra, che Paganini aveva imparato a suonare in modo eccezionale sin dalla gioventù.

PROSPETTO DEL VIOLINO **DEL COMPOSITORE**



In tali opere predomina il violino o talvolta la chitarra, mentre gli altri archi completano l'armonia. Sebbene lo stile sia ovviamente diverso da quello delle composizioni per violino solista, anche nei quartetti e terzetti la personalità paganiniana traspare sempre in modo inconfondibile.

I primi sei quartetti con chitarra costituiscono le op. 4 e 5, pubblicate nel 1820. Paganini mostrò la propria predilezione per la chitarra, usandola anche come strumento d'accompagnamento al violino in numerose opere, cominciando dalle *12 Sonate* op. 2 e 3, brevi composizioni in due tempi, per lo più di facile esecuzione, scritte nel primo decennio del secolo e pubblicate nel 1820. Pure per violino e chitarra sono il *Cantabile e valtz*, le (60) *Variazioni sul tema della canzone genovese "Barucabà"*, composte nel 1835 (pubblicate nel 1851), ed altre opere date alle stampe in questo secolo.

Ma il capolavoro paganiniano è affidato al violino solo: i *24 Capricci* op. 1, "Dedicati agli artisti". Dall'autografo in possesso della casa Ricordi risulta che i *Capricci* vennero concepiti in tre periodi diversi, con tre diverse numerazioni. Opera prima (capricci n. 1-6); Opera seconda (n. 1-6); Opera terza (n. 1-12). Solo in seguito vennero indicate come op. 2 e 3 le *12 Sonate* per violino e chitarra e i *24 Capricci* vennero compresi nell'op. 1, con numerazione progressiva.

Sebbene pubblicati per la prima volta nel 1820, i *24 Capricci* sono contrassegnati col n. 403 nel primo catalogo di G. Ricordi, fra due opere stampate all'inizio del 1818.

Se ne deduce che la composizione dei *24 Capricci* era già terminata nel 1817. È stupefacente come agli albori del XIX sec. questo giovane virtuoso abbia saputo imprimere a ciascun *Capriccio* un differente carattere che lo distingue da qualsiasi musica apparsa prima, e ne fa, per concisione e densità di pensiero, un mirabile poemetto della tecnica. La quale però non è mai fine a se stessa, come avveniva nelle opere dei predecessori (si vedano i *24 Capricci* contenuti nell'op. 3 di P. A. Locatelli e le composizioni virtuosistiche di N. A. Strungk, J. J. Walther, A. Lolli, N. Mestrino), ma è sempre volta a creare una ben definita atmosfera musicale.

Per rendere meglio il proprio pensiero, Paganini, invece di servirsi delle consuete approssimative indicazioni di velocità, pone spesso all'inizio dei *Capricci* aggettivi che ne esprimono con efficacia il carattere: *Maestoso*, *Agitato*, *Posato*, *Vivace*, *Amoroso*, *Mercato*.

Quanto all'atmosfera, essa muta, anche se il mezzo tecnico usato è

identico. Per esempio, nelle ottave simultanee (che Paganini eseguiva ponderose, vibranti ed intensamente espressive) si passa dal carattere solenne del *Sostenuto* in mi min (n. 3) e del *Maestoso* in mi bemolle magg. (n. 8) all'aspetto energico del *Posato* in la min. (n. 7) e dell'episodio pure in la min. dell'*Allegretto* (n. 9); dall'elegiaco del *Posato* in mi min. (n. 15) si va al drammatico *Minore* dell'*Andante* in mi bemolle magg. (n. 17); dal dolcissimo piano e pianissimo del *Lento* in mi bemolle magg. (n. 19) si torna al carattere maestoso ed energico, anche con le ottave cromatiche "glissate", del *Posato* in mi bemolle magg. (n. 23) o si passa alla dolente melodia legata dalla variazione 3^a del *Tema* in la min. (n. 24).



Invece le terze sono state trattate da Paganini come elemento più decorativo, forse anche per la natura della sua agile mano sinistra, e nei *Capricci* si presentano di solito in rapide scale.

Ma pure le terze simultanee contribuiscono a creare differenti situazioni musicali a seconda di come si presentano: brillanti nelle terzine discendenti dell'*Andante* in mi magg. (n. 1), ben scolpite nelle scale ascendenti del *Maestoso* in do min. (n. 4), tenuti nel legato del *Maestoso* in mi bemolle magg. (n. 8).

Dall'alternarsi delle terze con le quinte e le seste nasce l'imitazione di flauti e corni nell'*Allegretto* in mi magg. (n. 9), comunemente noto come "La Caccia", mentre nella successione cromatica discendente di terze "glissate" dell'*Allegro* in si bemolle magg. (n. 13) si suole scorgere l'imitazione di una risata.

Se tutto l'*Allegro* in do magg. (n. 18) trae la propria freschezza dalla lievità di altre scale discendenti in terza con l'arco "spiccato", i brevi passaggi disseminati nel *Marcato* in fa magg. (n. 22) e nella 6ª variazione del *Tema* in la min. (n. 24) acquistano una particolare efficacia espressiva per la diversa specie dei colpi d'arco usati, con la tecnica del portato e del legato.

Anche le seste simultanee hanno trovato sporadica applicazione nell'*Andante* (n. 17) e nell'*Allegro assai* (n. 19), entrambi in mi bemolle magg., ma con carattere completamente diverso, sebbene il colpo d'arco sia simile: *Tenero* nel n. 17, brillante nel *Forte* del n. 19.

Di tutt'altra specie le seste legate, sul bordone della terza corda vuota, nell'*Allegro pastorale* in re magg. (n. 20), e quelle ancora più suggestive che costituiscono il delizioso *Amoroso* in la magg. (n. 21), mentre risultano squillanti le seste collocate al principio del *Marcato* in fa magg. (n. 22) e quelle legate della Variazione 6ª del *Tema* in la min. (n. 24) hanno una più distesa cantabilità.

Sempre nel campo dei bicordi occupa un posto a sé il *Lento* in sol min. (n. 6), per l'accorata mestizia della melodia accompagnata dal fitto tremolo legato, mentre nel funereo *Maestoso* in do min. (n. 4) il duplice canto iniziale si svolge con impennate improvvise che ritmicamente e modalmente ne concludono le due parti in rassegnata serenità.

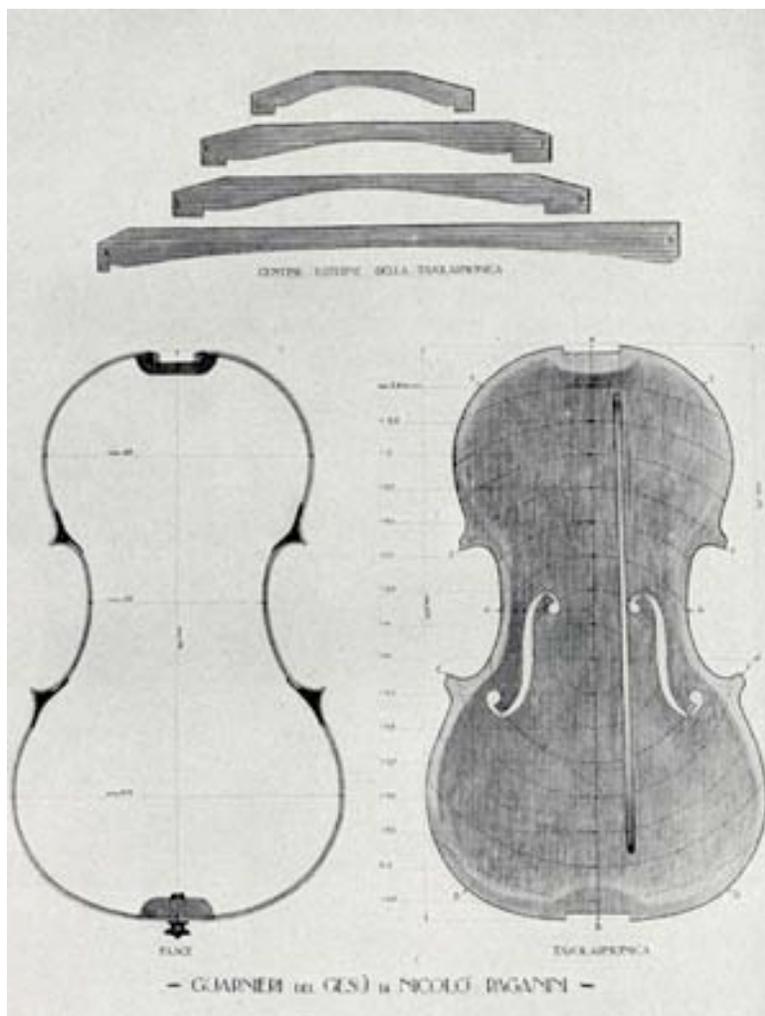
Quando poi Paganini si abbandona all'ebbrezza dei tricordi, dai marziali squilli del *Moderato* in mi bemolle magg. (n. 14) egli passa a piegare l'arco nell'intenso legato dell'odioso *Andante* in do magg. (n. 11) e della Variazione 8ª del *Tema* (n. 24), oppure ne vivifica il movimento col

ritmo di siciliana del *Posato* in la min. (n. 7).

Rinunciando all'uso delle corde doppie o triple, Paganini crea configurazioni isocrone sciolte con un allucinante *Presto* in sol min.

(n. 16), reso più drammatico dai continui sforzati, spesso in contrattempo. Gli fanno contrasto gli eleganti svolazzi dell'*Andante* in mi bemolle magg. (n. 17). Simili fra loro per certa insistenza su pedali superiori od inferiori, il *Moderato* in si min., in tempo composto (n. 2) e l'*Allegro* in la bemolle magg., tutto a quartine legate (n. 12), hanno tuttavia un carattere totalmente diverso, in quanto il n. 2 è da eseguire "spiccato" o sciolto, spesso su corde lontane alternate, mentre il n. 12 affida la sua vellutata melodia a lunghe arcate ondulate su corde attigue.

PROSPETTO DEL VIOLINO DEL COMPOSITORE



Veloce come un'allegria folata di vento è il *Presto* in mi magg. (n. 3), tutto balenante di accenti spostati su suoni più gravi, o più acuti indipendentemente dal ritmo ternario sul quale è imperniato. Un gruppo a sé formano il *Vivace* in sol min (n. 10) ed il *Minore* dei nn. 13, 20 e 22, drammatici per le rapide sestine rese più fantasmagoriche da brevi trilli accentrati e dall'alternarsi di pochi suoni legati con arcate "spiccato" o "picchettate".

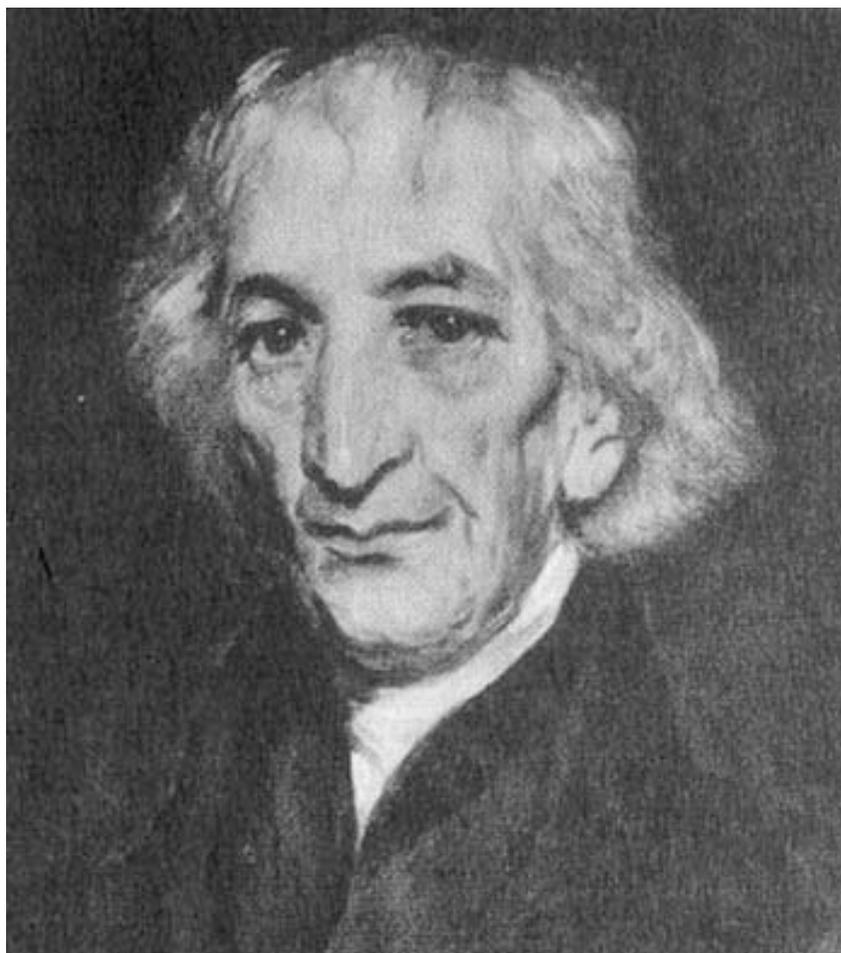
Quest'ultimo tipo di colpo d'arco è disseminato in veloci scale discendenti anche nella seconda parte del *Posato* in mi min. (n. 15), ma assume un'importanza particolare per la sua inesausta, briosa vitalità nelle quartine del *Presto* in la magg. (n. 21) e soprattutto nel *Posato* in la min. (n. 7), dove l'arcata spinta dalla punta verso il tallone è alternata senza sosta col picchettato "in giù", vale a dire con l'arco che va in senso opposto, verso la punta (arcata ben più difficile); cosicché la successione dei suoni staccatisi si sussegue ininterrotta, come una cascata di perle.

Invece, nell'*Allegro assai* in mi bemolle magg. (n. 19), la vivacità delle note ribattute e delle acciaccature è resa più penetrante da un'altra specie di colpo d'arco: il "picchettato volante", con l'arco che si solleva dopo ogni suono eseguito "in su", come nella Variazione 1^a del *Tema* in la min. (n. 24).

Ma dai colpi d'arco Paganini, valendosi della straordinaria scioltezza del suo braccio destro, ha tratto ogni sorta di effetti sino ad allora sconosciuti. Gli arpeggi di quartine dell'*Andante* in mi magg. (n. 1), identici anche per tonalità e figurazione all'inizio del *Capriccio n. 7* di Locatelli, derivano la loro novità dell'essere indicati "balzati", con l'arco che volteggiava leggero sulle quattro corde, come nelle conclusioni di alcuni temi con variazioni dello stesso Paganini e come nella suggestiva fine della cadenza per violino solo nel primo tempo *del Concerto* di Mendelssohn. Invece nella quarta parte dell'*Allegretto* in mi magg. (n. 9), "balzato" raggruppa scintillanti scalette ed arpeggi di cinque note su una o due sole corde, mentre nell'*Agitato* in la min. (n. 5) il colpo d'arco originale risulta così difficile per la sua irregolarità (tre note balzate "in giù" contro una isolata "in su"), che anche i migliori violinisti odierni lo trasformano quasi sempre in "saltellato".

Fra le combinazioni d'arcate legate e sciolte che producono effetti irraggiungibili su altri strumenti, risultano efficacissime le quartine del *Posato* in mi min. (n. 15) ed assolutamente nuove, per l'accentuazione sempre spostata rispetto alle legature, alcune misure del *Presto* in sol

min. (n. 16). Quanto alla tessitura, la Variazione 10^a del *Tema* (n. 24), tutta distesa nella zona sovracuta, produce una curiosa sensazione d'atmosfera rarefatta, mentre gli arpeggi legati posti come preludio dell'*Agitato* in la min. (n. 5) e gli arpeggi spezzati del *Posato* pure in la min. (n. 7) mostrano come ormai Paganini non conoscesse altro limite alle proprie arditezze che la capacità percettiva dell'orecchio e la materiale impossibilità di salire oltre con la mano sinistra verso il ponticello.



Per contrasto, s'incontrano nel registro grave due robusti episodi, la *Corrente* in do magg. (n. 18), che è come uno squillo militare, ed il cupo *Minore* dell'*Allegro assai* in mi bemolle magg. (n. 19), ove il timbro metallico, quasi di tromba, della quarta corda, è abilmente sfruttato sin oltre le due ottave dal capotasto.

Nella Variazione 9^a dell'ultimo capriccio i pizzicati con la mano destra si alternano a quelli con la mano sinistra, mentre nelle successive opere

Paganini alternerà spesso il pizzicato con la mano sinistra a brevissimi suoni ottenuti con l'arco gettato, generando rapide cascate di note d'effetto assai suggestivo. Nei *Capricci*, cosa strana, non v'è alcun esempio di suoni armonici.

Ma ciò che colpisce di più di quest'opera intramontabile sono gli improvvisi cambiamenti di modalità, la ricchezza delle modulazioni, a volte anche a toni lontani, con conseguenti enarmonie (vedasi le parti centrali dell'*Andante* n. 1, dei *Presto* nn. 3 e 11, dei *Maestoso* nn. 4 e 8, del *Vivace* n. 10), e la varietà degli accenti e dei ritmi incandescenti, ove s'alternano continuamente figurazioni binarie con altre ternarie, come nell'*Andante* in mi magg. (n. 1) e nel capriccioso *Presto* in do magg. (n. 11).

Non si possono infine dimenticare, fra le composizioni per violino solo (che pochissimi sono in grado di eseguire) le variazioni sul tema *Nel cor più non mi sento* (dalla *Molinara* di Paisiello), incluse nel 1830 da K. Guhr in *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, ed irte di acromatiche difficoltà. Di scarso interesse un centinaio di minuetti ed altri piccoli pezzi per chitarra sola, lasciati autografi da Paganini.

Musicisti come Schumann e Liszt trascrissero per pianoforte alcuni suoi *Capricci* (Liszt trascrisse anche *La Campanella*, mentre Schumann compose un accompagnamento per pianoforte a tutti i 24 *Capricci*). Altri come Brahms, E. Ysaye, S. V. Rachmaninov, B. Blacher, W. Lutoslawski, scrissero studi, variazioni o rapsodie "su un tema di Paganini" per uno o due pianoforti, per violino, per pianoforte ed orchestra o per chitarra sola, mentre V. Tommasini, Casella, Dallapiccola usarono temi di Paganini rispettivamente nel balletto *Le diable s'amuse* in *Paganiniana* per orchestra e nella *Sonatina canonica* per pianoforte.

L'omaggio reso al sommo violinista anche da compositori del nostro secolo dimostra la sua attualità ed originalità, anche se l'universale fama di irraggiungibile virtuoso ha forse impedito a Paganini di vedersi assegnare il posto che gli spetta nell'evoluzione degli stili.

Senza voler sopravvalutare le opere da lui lasciate, non si può prescindere da alcuni dati cronologici nell'inquadrare la sua figura rispetto ai grandi romantici tedeschi venuti dopo di lui.

Neppure le opere giovanili di Weber potevano essere già note in Italia, quando al principio del XIX sec. Paganini compose almeno la prima parte dei *Capricci*, opera, come si è visto, squisitamente romantica per libertà d'atteggiamenti e sapidità di contenuto, mai da lui eseguita in

pubblico, forse perché giudicata inadatta a suscitare l'entusiasmo degli ascoltatori meno aperti al suo nuovo stile.

Quanto ai rapporti intercorsi fra Paganini e Rossini, il musicista a lui più congeniale e suo grande amico, non si può scordare che Rossini nacque dieci anni dopo Paganini. Sicché quando nel 1804, con rara precocità, Rossini scrisse, appena dodicenne, le 6 Sonate per 2 violini, violoncello e contrabbasso, Paganini aveva ventidue anni ed era già noto anche come compositore, essendosi fatto ammirare in parecchie città.



Non stupisce quindi che in tali sonate rossiniane si avverta, soprattutto nel modo di trattare solisticamente i quattro strumenti (compreso il contrabbasso), l'influsso del gusto paganiniano. È vero che poi a sua volta Paganini si servì spesso, per le proprie variazioni, di temi tratti da opere teatrali di Rossini; ma, anziché definire di sapore rossiniano la cantabilità delle maggiori melodie di Paganini (come ha fatto sinora la critica), sarebbe più esatto dire che anche Paganini, pur avendo composto soltanto musica strumentale, derivò il proprio linguaggio melodico dallo stile vocale che imperava in teatro verso la fine del XVIII sec., e che reciproche influenze intercorsero fra il sommo violinista, cronologicamente precursore del movimento romantico, ed il genio rossiniano.

Se Paganini fu un innovatore nel campo stilistico e si distinse perciò dai violinisti-compositori che lo avevano preceduto, egli riuscì pure a proiettare nelle proprie opere la sua personalità di virtuoso. Fu insomma un creatore di musiche per violino concepite in diretta funzione dell'esecuzione che egli stesso ne avrebbe fatta dinanzi agli ascoltatori: già idealmente realizzate sul violino nell'intimo dell'autore al momento della concezione, esse, per quanto bene architettate, sembravano nel momento dell'esecuzione la parvenza dell'improvvisazione, tanto risultavano spontanee ed inedite.

Come spontanea ed immediata risulta sotto l'aspetto umano la personalità di Paganini attraverso il suo originalissimo ed a volte spassoso epistolario.

Nella ricca iconografia paganiniana spicca un medaglione modellato e fuso in bronzo a Parigi nel 1835 da David d'Angers, che ci ha tramandato con sorprendente somiglianza i lineamenti del nobile viso, d'amplissima luminosa fronte, quale si poté ammirare nel 1940, ancora incorrotto a cent'anni dalla morte, nel cimitero di Parma. Sfatate tutte le leggende che per troppo tempo avevano circondato come un alone la sua figura, Paganini brilla di luce propria a quasi due secoli dalla nascita, come simbolo di un gusto che impregnò di sé un'intera epoca ed ebbe in lui il rappresentante più famoso ed il divulgatore più strabiliante.

SALVATORE ACCARDO **INTERPRETA PAGANINI**



I SEI CONCERTI PER VIOLINO ED ORCHESTRA

Concerti per violino nn. 1 & 2

Nicolò Paganini fu una delle incarnazioni più inquietanti del romanticismo: magro, febbricitante, "diabolico", seduttore, capace di spettacolari slanci di generosità come della maggior avarizia, il personaggio recava in sé tutto quello che poteva colpire l'immaginazione del pubblico. Un "adulto prodigio", un essere in cui lo spettacolo si era fatto persona. Perfettamente cosciente del suo impatto, sapeva alimentare la sua leggenda con magistrali prodezze e folli audacie violinistiche che

lasciavano comunque scettico qualcuno. Certi cronisti scrivevano: "Suona due note folgoranti, cabalistiche, per Satana che ogni volta le deposita nella cancelleria del Cielo come acconto sulla sua domanda di grazia a Dio".

Spohr, per non citare che lui, si mostrava più reticente: "Quello che interessa il pubblico volgare lo abbassa al rango di ciarlatano e non riesce a compensare i suoi difetti: un suono forte, un gran colpo d'archetto ed un fraseggio melodico che manca di gusto".

Imbroglione dotato di un senso geniale degli affari (fu uno dei primi a ricorrere ad un impresario) o gran maestro del violino in un'epoca in cui il pubblico s'interessava soprattutto alle prodezze pianistiche?

Non lo sapremo mai con certezza, ma resta innegabile che le sue opere propongono dei modi fino ad allora inediti di utilizzare il violino e che restano ancora oggi tra le più difficili del repertorio, malgrado una considerevole evoluzione della tecnica.

Questi due Concerti mostrano anche una grande facilità d'invenzione melodica (sovente vicina al belcanto rossiniano) ed una capacità di trovare delle formule che colpiscono e si sviluppano.

È dunque musica, dimostrazione o coabitazione?

Il Primo Concerto dà già una risposta. Di struttura classica, unisce un audace virtuosismo e dei bei sviluppi melodici che sono essi stessi il luogo di prodezze violinistiche.

Il primo movimento, *Allegro maestoso*, presenta due temi principali, l'uno ironico e danzante, l'altro più calmo ed anche melanconico.

Lo sviluppo non è altro che un'orgia di suoni armonici, di doppie corde, di passaggi serrati, vertiginosi, il tutto accompagnato con discrezione dall'orchestra.

La ripresa non ha nulla da invidiare lo sviluppo: ci sono i pizzicati cari a Paganini, dovuti al suo interesse per la chitarra (si vedano le sue composizioni per violino e chitarra), le famose discese cromatiche che sono una specie di firma dei *24 Capricci*, l'uso dell'arco soltanto, i suoni armonici, l'utilizzazione in un ambito molto ampio sulla corda di sol.....

Un fuoco d'artificio che in definitiva eclissa un po' la cadenza: difficile, in un simile Concerto, dire dov'è situato il "pezzo di bravura"!

L'*Adagio* espressivo si apre con un intervento misterioso dell'orchestra. Il violino declama una melodia in risalto sui pizzicati degli archi. Poi il canto diventa più ampio e si fa più virtuosistico.

Il *Rondò* finale presenta un'abile utilizzazione della forma strofa-ritornello. Il violino suona i ritornelli, l'orchestra le strofe. Ogni ritornello è in realtà una variazione dell'enunciato d'origine, ed il suo fine è di sfruttare ogni volta difficoltà tecniche differenti.



Il Secondo Concerto procede esattamente secondo gli stessi principi, solo i temi cambiano! Le melodie restano in mente forse più di quelle del *Primo Concerto* e la "Campanella" del *Rondò* non ha sicuramente ancora finito di conoscere ore di gloria.

Due risposte si impongono all'attacco di Spohr: se Paganini è stato veramente un ciarlatano, lo è stato in modo geniale perché è lui solo che ha permesso al violino, con le sue straordinarie invenzioni, di acquistare risorse emozionali almeno pari a quelle del pianoforte.

Inoltre, se fu un cattivo compositore, non lo fu abbastanza da dissuadere Brahms, Liszt, Rachmaninov, Lutoslawski dallo scrivere delle variazioni sui temi suoi, e fu un conoscitore delle risorse del violino sufficientemente terribile da scoraggiarli a destinarle al violino stesso.

Concerti per violino nn. 3 & 4

Molto ammirato ed altrettanto criticato, Paganini ha diviso i melomani del suo tempo in due opposte fazioni: per gli uni, tra cui Robert Schumann, egli rappresentava la "chiave di svolta del virtuosismo", per gli altri, e Goethe tra questi, era come se "a questa colonna di fiamme e di membri" mancasse "una base".

E se la constatazione di Schumann era giusta, dall'altro canto anche la sensazione di Goethe è quanto meno comprensibile. In realtà entrambe le affermazioni sono caratteristiche di due modi diversi di ascoltare la musica e di recepirla.

Paganini, stando a quanto racconta Louis Spohr circa un colloquio avuto con il violinista, era ben consapevole sia di queste differenze che della propria posizione.

Egli infatti suonava i suoi pezzi virtuosistici per il grande pubblico e non per gli esperti: è vero che tra questi metteva anche se stesso, tuttavia le sue composizioni concertistiche non erano affatto destinate a loro.

In circoli più ristretti, al contrario, Paganini era solito eseguire con grande entusiasmo i Quartetti di Beethoven, inclusi gli ultimi, che all'epoca erano considerati di assai difficile comprensione. Oltre a ciò nutriva un amore particolare per la musica vocale antica, in special modo per le opere di Palestrina, ed era dotato anche di un acutissimo senso critico per la musica. Ma tutto ciò non gli impedì affatto di girare in lungo ed in largo l'Europa mettendo in mostra in modo particolare il proprio violinismo trascendentale.

D'altro lato Paganini riusciva ad affascinare il pubblico grazie anche al suo modo così espressivo di suonare sulla corda di sol, la corda più grave e più sonora, e grazie ancora alla sua capacità di arricchire i pezzi cantabili d'infinite sfumature espressive.



Dei Concerti per violino composti da Paganini ne sono noti oggi sei. La sua paura di essere imitato da altri violinisti raggiungeva dei livelli maniacali: per questo non solo ha sempre impedito che i suoi Concerti fossero dati alle stampe, ma era solito addirittura consegnare le parti strumentali all'orchestra solo un attimo prima dell'inizio delle prove, riprendendosi poi il materiale non appena il concerto fosse finito.

Con questo suo atteggiamento, però, era anche costretto a scrivere parti orchestrali che non superassero un certo livello di difficoltà tecnica. I Concerti per violino ed *orchestra n. 3 e n. 4* hanno entrambi un'analoga struttura formale nel primo movimento, nonostante siano profondamente differenti nel loro carattere e configurazione.

L'esposizione viene affidata per intero all'orchestra e risulta piuttosto estesa per via della ripetizione del tema iniziale dopo il gruppo tematico conclusivo: per il numero di battute l'esposizione occupa più di un quarto dell'intero movimento.

Ad essa fanno seguito due parti solistiche, anch'esse di grosse dimensioni, separate tra loro da un ritornello relativamente breve del "tutti". Questo ritornello verrà poi ripetuto altre due volte (prima e dopo la cadenza del violino solista) e nei due Concerti presenta addirittura tratti stilistici sublimi.

Il Concerto n. 3 in mi magg. fu composto da Paganini nel 1826 in Italia, ma con il pensiero già rivolto al viaggio che doveva fare nel 1828 in Europa. La prima esecuzione di cui c'è giunta notizia certa è stata quella di Vienna, prima tappa della sua tournée europea, anche se è assai verosimile che egli avesse già "provato" il Concerto in Italia nel 1827.

Il carattere di *Marcia* dei temi del primo movimento viene già annunciato dall'indicazione di tempo; tuttavia Paganini riesce ad evitare toni troppo rigidamente "marziali".

Egli scrive piuttosto una musica lieve, di trasparenza rossiniana, nella quale assai di frequente ci si imbatte nell'indicazione dell'esposizione "dolce" e che - a nostro avviso - è immediatamente associabile all'idea di un "*Allegretto marziale*".

Altrettanto inconsueto è il considerevole organico orchestrale, in cui sono inclusi ben tre tromboni ed una tuba, ma in cui gli ottoni non vengono mai sfruttati nelle loro specifiche qualità timbriche; Paganini ne fa uso unicamente per dare al "tutti" - che del resto non ha mai una grande compattezza o intensità sonora - un proprio colore distintivo.

Mentre il movimento *lento* in la magg. dev'essere eseguito in modo semplice e naturale ("spianato"), il *Rondò* finale fa sfoggio di una tecnica violinistica "demoniaca" che però a tratti appare piuttosto fine a se stessa. Il primo *couplet* inizia con un motivo che, con passaggi d'ottave, viene portato fino al registro sopracuto del violino; poi è la volta di passaggi veloci in pizzicato della mano sinistra e di passaggi per terze sui suoni flautati nel registro acuto; infine al violino solista è anche affidata una melodia con simultaneo accompagnamento di un tremolo.

SALVATORE ACCARDO



Il *Concerto n. 4* scritto nell'inverno nel 1829/30 pubblicamente fu eseguito per la prima volta il 26 aprile 1830 a Francoforte sul Meno. Nonostante Paganini rinunci qui a far uso della tuba, il timbro orchestrale risulta meno leggero che nel *Concerto n. 3*. Inoltre, nella configurazione delle parti orchestrali l'autore s'avvicina alla tecnica di strumentazione tedesca: la scrittura orchestrale infatti risulta assai più variegata e non di rado capita anche che famiglie di strumenti

assumano una propria autonomia individuale.

Nel tema iniziale Paganini sembra quasi riprendere quei toni patetici e combattivi tipici, ed a loro modo esemplari, di alcune composizioni in re min. di Mozart e di Beethoven.

L'*Adagio* in fa diesis min. fa pensare invece ad una scena d'opera di Donizetti: I tromboni in particolar modo danno a questo canto doloroso, nel cui accompagnamento è imitato il suono delle arpe, un'espressione di cupa e fatale mestizia.

Il *Rondò* finale è un *Andantino* dal carattere gioviale ("gaio"); il suo tema in 6/8 in modo minore e dai toni zigani, ha un suo fascino tutto particolare grazie agli accenti vivaci del triangolo. E sembra quasi che Paganini volesse quasi rifarsi alla "Campanella" (l'ultimo movimento del *Concerto* per violino ed orchestra n. 2), che aveva riscosso un enorme successo e che nel suo carattere rivela appunto forti analogie con questo Rondò.

Concerto per violino n. 5

Il *Concerto n. 5 in la min.*, l'ultimo del catalogo paganiniano, è in realtà il sesto se si considera quel giovanile *Concerto* in mi min. tornato alla luce solo nel 1972.

Completato nei suoi ultimi anni quanto alla parte solistica, il *Concerto* in la ci è giunto privo dell'accompagnamento orchestrale, mai composto o meglio limitato a sporadiche e non sempre chiare annotazioni sulla parte del "Violino principale", che come sempre porta anche la linea melodica del "tutti" e che servì a Giusto Dacci per un accompagnamento di pianoforte redatto su richiesta di Achille Paganini dopo la morte del padre. Del manoscritto si è servito Federico Malipiero per comporre una sua orchestrazione portata a termine nel 1959 su commissione dell'Accademia Chigiana di Siena che il 13 settembre di quell'anno curava la prima esecuzione assoluta del Concerto.

Nell'ampio *Allegro maestoso* d'apertura il primo tema è preso a prestito dall'idea che apre la "Sonata Varsavia" dell'anno precedente e ha respiro ampio come quello del Concerto in re min. n. 4.

Così il secondo tema, d'un lirismo intenso e sensuale nella sua cedevolezza cromatica che il violino abbraccia partecipe. Al bando gli accenti operistici, meno plateale del solito anche l'elemento trascendentale, certo ben presente nel ponte di bravura fra il primo tema

ed il successivo come nell'appendice cromatica del secondo tema che quel ponte richiama anche nell'impiego delle terze, ma più spesso subordinato all'elemento musicale.



Tanto che quest'ultimo è l'aspetto di punta del Concerto: il meglio in assoluto dei sei per unitarietà, ricchezza armonica e di scambi tonali, ampiezza e peso specifico dei temi, lo sfuggire ad una teatralità prevedibile, di puntare su "cadenze" strumentali e non vocaleggianti.

Così, coerentemente, lo sviluppo ha per davvero carattere elaborativo e non è il pretesto di sempre, o quasi, per dimostrazioni di bravura, tanto da rinunciare all'abituale codetta funambolica di complemento sostituita da un episodio lirico di raccordo alla ripresa del secondo tema.

Appunto la prosecuzione del discorso iniziato con il Concerto in re min. è il sintomo di una maturazione compositiva, stimolata dalle esperienze del viaggio europeo, che l'esteriore rilievo e la logorroica attitudine, pur corretta dal tono umoristico, di certe variazioni di bravura coeve (ad esempio il Carnevale di Venezia) sembrerebbero contraddire.

Anche l'*Andante, un poco sostenuto*, in mi min., con le sue dimensioni

allargate, è più ricco di trapassi e chiaroscuri, più elaborato e "aperto" degli Adagi precedenti. Mentre, consuetamente, il *Rondò*, *Andantino quasi Allegretto* è una via di mezzo fra quello cardine de "La Campanella" (per carattere) e l'altro del Concerto in re min. (per specifici spunti esecutivi) che a sua volta si rifaceva alla "Campanella" nello spirito della parodia.

Concerto n. 6 in mi min.

Ultimo ad essere ritornato alla luce, quello in mi min. è forse il primo dei Concerti paganiniani e lo si può comunque indicare come anteriore a tutti gli altri; ragion per cui, oltre al titolo di "Sesto Concerto" (nel senso che prima di esso se ne conoscevano altri cinque), è senz'altro pensabile una catalogazione come "numero zero".

Il componimento, reperito nel 1972 presso l'antiquario londinese Hermann Baron in copia non autografa (sul frontespizio il titolo: "Grande Concerto di Nicolò Paganini"), consta di due manoscritti: uno con la parte del solista, l'altro con un accompagnamento di chitarra.

Di questi si è servito Federico Malipiero per la sua orchestrazione, nella quale il Concerto è stato poi pubblicato dall'Istituto di Studi Paganiniani di Genova.

Lavoro di un'area indiscutibilmente giovanile, anche se mancano elementi sicuri per poterlo datare, il *Concerto in mi minore* risente dei modelli di autori che Paganini ben conosceva, in quanto presenti nel suo primo repertorio, come Kreutzer, Rode e Viotti, con qualche eco tecnica di Alessandro Rolla. Il virtuosismo è meno pronunciato non solo in rapporto al futuro ma anche rispetto alle quattordici e più sperimentali Variazioni sulla Carmagnola (per violino con accompagnamento di chitarra), frutto di un Paganini nemmeno tredicenne per la Genova filofrancese del 1795.

Però, se mancano pizzicati con la mano sinistra, fuoco di fila di corde doppie ed armonici, il temperamento caratteristico del Genovese è comunque riconoscibile in controluce: ad esempio negli sbalzi di registro, nei passaggi tumultuosi, in certo frenetico arrampicarsi e nelle discese velocissime. Già marcata è, a sua volta, la cantabilità; tanto che il primo tema del *Risoluto* contiene quello che sarà il folgorante *incipit* solistico del Primo concerto.

Il primo movimento del Sesto Concerto, inoltre, e al di là di una notevole

acutezza formale, porta al centro, "paganinianamente", non una elaborazione tematica ma una rassegna di motivi violinistico-virtuosistici preceduta, come nel Concerto precedente, da una sorta di "introduzione a capriccio".

Intimo e purissimo, con due cadenzine non scritte ed affidate a gusto e misura dell'interprete, appare l'*Adagio* (in mi magg.), che con il suo accento protoromantico ed il tono da Romanza senza parole alla Mendelssohn non è ancora impostato secondo i canoni teatrali come nella maggior parte dei Concerti a venire.

Un poco prolisso è per contro il Finale, un *Rondò* su ritmo e disegno di Polacca come in certi movimenti conclusivi dei menzionati Viotti e Kreutzer e come poi nell'ultimo tempo del Terzo Concerto in mi magg. Da notare, secondo le osservazioni di Mompellio, che la terza strofa di questo *Rondò ossia Polonese* ha carattere di "studio brillante" e richiama da vicino, nel disegno ritmico e nell'espressione, il Presto dell'Undicesimo Capriccio.