

Vincenzo Appiani (1850-1932) nel contesto della scuola pianistica milanese

Silvia Del Zoppo

Università degli Studi di Milano /
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
silvia.delzoppo@unimi.it

After an attempt to clarify the general concept of 'piano school' in both its pedagogical and interpretative meaning, the article presents the most recent research results concerning the pianist, composer and pedagogue Vincenzo Appiani (Monza, 1850 – Milano, 1932), an outstanding representative of the Milanese piano tradition. The paper includes a biographical sketch of the musician and a first reconstruction of his artistical and teaching activities in the wider context of the new physiological achievements in piano technique - arm weight, wrist mobility asf. - and their influences in Italy at the beginning of the XX c.

Delle grandi scuole pianistiche - o delle vanagloriose chimere romantiche?

Un'introduzione al concetto di 'scuola pianistica' non potrebbe che prendere le mosse dall'ormai classico saggio di Piero Rattalino del 1992¹, che titola in modo quasi omonimo. Tuttavia, appena citata, l'espressione sembra implicare tanto la necessità di una definizione quanto di una problematizzazione². Volendo limitare la discussione all'universo degli ottantotto tasti, come si può definire il concetto di 'scuola'? ed è esso utile o indispensabile alla comprensione delle linee di sviluppo della prassi esecutiva e interpretativa del repertorio di un dato strumento o viceversa semplice fascinazione romantica o ancora avveduta operazione di 'marketing'?

È evidente che la risposta a tale domanda non possa essere univoca, a maggior ragione confrontando le talora contrapposte posizioni di musicisti e musicologi in proposito. Tuttavia, è possibile identificare almeno due diversi ambiti di impiego del termine: in particolare quello didattico e quello più propriamente

interpretativo.

Come nota cautelativa, occorre sottolineare che entrambe le accezioni, tra loro inevitabilmente connesse, si presentano storicamente contestualizzate: in altre parole, il concetto di 'scuola' tanto in senso didattico quanto in senso interpretativo non può prescindere dall'*humus* storico, estetico e culturale della sua manifestazione e soprattutto dalle evoluzioni dello strumento stesso, che costituisce insieme il *medium* del fatto interpretativo e il limite intrinseco con cui qualsivoglia prassi performativa deve confrontarsi. La questione è oltremodo vera per uno strumento 'giovane' come il pianoforte – che attraversa più di un secolo di sperimentazioni e innovazioni meccaniche prima di raggiungere la moderna configurazione, non prima degli anni '60 del XIX sec.; è noto come, in precedenza, le possibilità performative sullo strumento - e per conseguenza anche quelle compositive, didattiche ed interpretative - fossero condizionate dagli esemplari a disposizione, fortemente differenziati da produttore a produttore e per altro in continua evoluzione progettuale³.

La prima definizione di 'scuola',



in senso propriamente didattico, si lega alle metodologie e alla trattatistica via via sviluppate da grandi maestri: a fianco e a sostegno della pressoché sconfinata letteratura per pianoforte del XIX secolo, è comprensibile come una vastissima produzione teorico-pratica ebbe, negli stessi anni, il suo *floruit*. Da Clementi, a Czerny, Pollini e Adam non vi fu didatta dell'Ottocento che rinunciò ad affidare alla carta i propri principi, né Conservatorio che potesse esimersi dall'adozione di questo o quel metodo⁴.

Anzi, il metodo connotava a tal punto una specifica tradizione, da assumere esso stesso la denominazione di 'scuola': ne sono un chiaro esempio le numerosissime *Pianoforte-* (o *Klavier-*, sia nella grafia antica con "C", che in quella moderna con "K") *Schulen* che invasero il mercato editoriale germanofono, e non solo, per tutto il XIX secolo. Tali metodi, in effetti, si distinguevano dai trattati del secolo precedente proprio in virtù di un approccio essenzialmente tecni-

co-pratico agli aspetti performativi. Il focus era incentrato sulla risoluzione di problemi meccanici dell'esecuzione; una pletora di formule reiterate ed esercizi su pentagramma prendevano così il posto delle considerazioni più strettamente teoriche, compositive e formali che avevano caratterizzato in larga misura i trattati del Settecento. È evidente che tali metodi, a sé presi, non siano sufficienti a restituire fedelmente la prassi esecutiva di un certo periodo in una certa area geografica: tuttavia forniscono un'idea piuttosto chiara di come una determinata scuola si caratterizzasse nell'approccio allo strumento.

La seconda accezione del termine 'scuola', più moderna e al contempo più intricata, è connessa alla *vexata quaestio* dell'interpretazione e alla sua eventuale trasmissibilità da maestro ad allievo.

Innanzitutto, occorre tenere presente la premessa metodologica sottolineata da Philip⁵:

The principle that the performers should be allowed some scope to 'interpret' the notation subjectively was challenged successfully for the first time in the 20th century, with the advent of recordings and electronic means of fixing a composition in its definitive form once and for all.

In altre parole, di 'scuole interpretative' si poté iniziare a parlare solo dopo che l'interpretazione ebbe trovato un proprio modo di essere fissata su un supporto, divenendo dunque riproducibile e veicolabile. La registrazione sonora costituì dunque la prima modalità in cui le influenze da una generazione all'altra furono manifeste e percettibili, offrendo anche la possibilità di stabilire similitudini e differenze tra allievi di una stessa scuola e di questi ultimi con i loro maestri. Questo vale in particolare per i primi pianisti che furono registrati, provenienti dalle grandi scuole ottocentesche di Franz Liszt, Clara Schumann, Anton Rubinstein, Theodor Leschetizky, Fryderyk Chopin, la cui eredità di interpreti poté essere per la prima volta trasmessa.

Non per nulla il termine-chiave che Rattalino chiama in causa a fianco di 'scuola', è quello di 'tradizione'⁶: comunque lo si voglia intendere, il concetto di 'scuola' riguarda strettamente le radici e la formazione dell'artista, più che le sue scelte personali. D'altra parte, il fatto interpretativo è frequentemente e a ragione considerato un comportamento individuale e tentativi di affiliazioni musicali hanno talora rimarcato vistose differenze tra maestri e allievi piuttosto che sancire presunte ereditarietà di caratteri.

A complicare il quadro si aggiunge anche la considerazione che, se le registrazioni senza dubbio resero possibile l'inizio delle scuole pianistiche, intese come correnti 'semiotico-interpretative', è altresì vero che nel corso del secolo XX ne determinarono in un certo senso anche il declino⁷:



By the end of the century the principal means of hearing classical music was by recordings, which could be repeated many times. [As a consequence], at the beginning of the century there were substantial contrasts between performers in different countries and of different schools, but as the century wore on a growing uniformity of style and approach could be discerned, as the availability of recordings [...] enabled musicians to be influenced by each other.

La circolazione delle incisioni, assurta a proporzioni inimmaginabili agli albori delle tecniche di registrazione e divenuta sul finire del XX sec. la modalità di fruizione preferenziale della musica, in particolare classica - tale da soppiantare quantitativamente i concerti dal vivo - ha determinato una sorta di livellamento delle differenze locali, rendendo di fatto possibile influenze e contaminazioni a distanza e spostando il gusto estetico dalla particolarizzazione e singolarità dell'esecuzione ad un ideale più assolutizzato di accuratezza e perfezione⁸: «[...] recordings had accustomed both musicians and audiences to expect a very high standard of competence and accuracy, an expectation enhanced by the development of sophisticated editing techniques».

In conclusione, le due chiavi di lettura del termine 'scuola' sono tra loro connesse. In particolare, come è ovvio, l'accezione tecnico-didattica e quella interpretativa sono strettamente interdipendenti, ma non intrinsecamente e storicamente equivalenti: la storia dell'interpretazione e la storia della sua sistematizzazione tecnica si intrecciano senza necessariamente procedere in parallelo. È degno di menzione come nella sua "nota apologetica" Rattalino stesso assommi capacità riferite a entrambi gli ambiti nell'ideale platonico del 'maestro' che, secondo l'autore, «è maestro di grammatica, cioè di tecnica pianistica, [ed] è maestro di stilistica ed estetica, cioè di interpretazione»⁹, ma riconosca realisticamente la possibilità di uno iato tra le due sfere¹⁰.

Se dunque, fino all'avvento delle registrazioni sonore, poco o nulla si può affermare sulle scuole pianistiche in senso interpretativo, già dall'inizio del XIX secolo è possibile individuare e circoscrivere nella penisola italica l'esistenza di 'scuole pianistiche' nel senso didattico del termine.

Pollini, Angeleri e la 'scuola pianistica milanese'

Per quanto concerne il contesto milanese, il capostipite della più antica tradizione didattica italica può essere individuato nella figura di Francesco Pollini (Ljubljana, 1762 - Milano, 1846). La sua personale carriera si lega alle vicende napoleoniche, in quanto non solo Pollini fu il compositore per l'incoronazione del primo imperatore francese, ma soprattutto perché buona parte della sua fortuna discese dall'adozione del suo metodo presso il conservatorio fondato da Napoleone nel capoluogo lombardo. Nato in Slovenia, il pianista, compositore e didatta Pollini apparteneva in realtà ad una famiglia veneziana e fu cresciuto nella nobiltà austriaca, vivendo dal 1783 a Vienna, dove conobbe Mozart e Salieri, e dal 1790 a Milano, dove studiò con Zingarelli. Curiosamente, non esistono tracce relative a suoi incarichi di docenza presso il Conservatorio di Milano, ma è certo che ne divenne membro onorario e che gli venne commissionato un metodo per tastiera, licenziato nel 1812 per Ricordi con il titolo *Metodo pel clavicembalo*. Il metodo, positivamente recensito e in circolazione per alcune decadi, presentava quale principale tratto distintivo rispetto ad altri coevi (Clementi, Adam, Pleyel, Dussek) l'intuizione della correlazione profonda tra tecnica e qualità del suono. La rigidità prescritta al polso ne costituiva il principale limite, specie se confrontato con il metodo, cronologicamente successivo, di uno dei suoi allievi: Antonio Angeleri (Pieve del Cairo, 1801-Milano, 1880), divenuto docente presso il Conservatorio di Milano nel 1826 e titolare di una cattedra di pianoforte fino al 1870. La sua classe annoverò alcuni tra i più illustri pianisti e compositori della seconda metà del XIX secolo, che a loro volta influenzarono tutto il contesto nord-italiano e non solo, includendo personalità del calibro di France-



sco Sangalli¹¹, Adolfo Fumagalli¹², Giovanni Rinaldi¹³ e Vincenzo Appiani. Dei musicisti citati, quest'ultimo rappresenta oggi forse la figura più trascurata dalla musicologia italiana e sicuramente meritevole di più approfonditi studi.

Vincenzo Appiani (Monza, 1850-Milano, 1932)

Vincenzo Appiani nacque a Monza, nella contrada San Paolo, il 18 agosto 1850, da famiglia «cattolica [di] mercanti benestanti»¹⁴. Del padre Emilio Paolo (n. 1820) si ha notizia attraverso un documento conservato presso l'Archivio storico civico: si tratta di una lettera, con la quale il generale Radentzky autorizzava l'irredentista Appiani, in esilio in Svizzera «per delitti politici», al rimpatrio¹⁵. Nel 1848 aveva sposato Giovanna Veronelli (n. 1825), figlia di Giacomo Veronelli e Martina Scotti, «negozianti possidenti»¹⁶.

Delle possibili relazioni tra gli Appiani di Monza e l'omonima famiglia di Milano - i cui esponenti più celebri annoverano i pittori Andrea Appiani padre (1754-1817) e nipote (1817-1865), la madre di quest'ultimo Giuseppina Strigelli e la virtuosa del pianoforte Emilia Appiani - non esiste, allo stadio iniziale delle ricerche, alcuna prova documentaria, pur parendo un'evenienza molto probabile, dato il ruolo di spicco che Vincenzo ebbe nel contesto milanese in particolare legato al Conservatorio cittadino.

Le prime lezioni di pianoforte risalgono verosimilmente all'infanzia di Appiani nella città natia, con il M^o Francesco Pezzoli. Nel novembre 1865, all'età di quindici anni, Vincenzo venne ammesso presso il Regio Conservatorio del capoluogo lombardo, nelle classi di Pianoforte del M^o Antonio Angelieri e di Composizione del M^o Alberto Mazzucato. Concluse gli studi sei anni dopo, nel 1871 e affiancò da subito all'intensa attività

concertistica anche quella didattica con la vittoria del concorso per una cattedra di Pianoforte principale nel 1873. Come interprete fu attivo sia in qualità di solista, sia come membro di formazioni stabili (fu fondatore del Trio Milanese con il violinista Rampazzini¹⁷, poi sostituito da De Angelis, e il violoncellista Magrini), sia in collaborazioni occasionali con altri esponenti di spicco del panorama musicale tra i due secoli (in particolare, Martucci¹⁸, Longo¹⁹ e Toscanini)²⁰.

La sua classe di pianoforte annoverava numerosissimi allievi, tra cui alcuni celebri musicisti quali Riccardo Pick-Mangiagalli,²¹ Ettore Pozzoli²², Alberto d'Erasmus²³.

Come compositore, secondo tutti i principali dizionari biografici dell'epoca (Schmidl, DBI con una voce curata da Riccardo Allorto riportata anche dal DEUMM, De Angelis, Enciclopedia Le Muse), scrisse soprattutto componimenti pianistici, musica vocale e strumentale da camera, rimaste inedite: eccetto alcuni manoscritti custoditi nella Biblioteca del Conservatorio di Milano (I-MC)²⁴, non è noto se la gran parte delle composizioni sia sopravvissuta, né ove sia oggi custodita. È altresì utile ricordare che Appiani fu attivo anche come organizzatore di concerti assumendo, assieme a Carlo Andreoli²⁵, la direzione dei concerti popolari di Milano, fondati nel 1877 dallo stesso Andreoli e da Rampazzini. Le recensioni relative alle mattinate musicali sono pressoché assenti: si può tuttavia intuire che i programmi di tali concerti, esclusivamente dedicati alla musica da camera, avessero un taglio 'popolareggiante' e privilegiassero compositori stranieri consolidati, piuttosto che offrirsi come sipario per giovani italiani emergenti. Così si esprime ad esempio il critico della Gazzetta Musicale di Milano relativamente al concerto d'inaugurazione del 14 gennaio 1877²⁶:

Si sono inaugurati con fortuna i concerti popolari degli egregi signori Andreoli e Rampazzini al Conservatorio. Il programma era classico, molto, e non dirò troppo [...]. Popolari quanto volete, i concerti in un Conservatorio devono formare il gusto, non già accarezzare gli orecchi pigri e distratti. Ad ogni modo, anche scegliendo nel repertorio classico, bisogna aver riguardo ai profani [...] e i concerti saranno belli egualmente se si permetterà a qualche italiano non classico di fare la sua figura accanto ai romantici Raff, Schumann e Mendelssohn.



Nonostante dal 1893 agli incarichi di Appiani si fosse aggiunto anche l'insegnamento presso il Regio Collegio delle fanciulle e il conseguente trasferimento a Milano, pare che il musicista avesse mantenuto rapporti vividi con la sua città natale, tanto da ricevere gli encomi del podestà in occasione del suo pensionamento, con grandi celebrazioni pubbliche per l'occasione²⁷. Anche la prima scuola musicale di cui la cittadina monzese si era nel frattempo dotata per iniziativa di Angelo Berti e Riccardo Malipiero, sul modello dei numerosi Licei Musicali che andavano diffondendosi in tutta la penisola, venne intitolata all'illustre musicista poco dopo la sua morte, occorsa il 25 dicembre 1932.

L'eredità di Appiani e della 'scuola milanese' nel contesto dell'evoluzione della tecnica e della didattica pianistica

È al momento arduo ricostruire musicalmente la figura di Vincenzo Appiani, giac-

ché la maggior parte delle sue composizioni risultano irreperibili e dei suoi concerti sopravvivono solo alcune recensioni, dalle quali pure è possibile evincere l'apprezzamento di critica e di pubblico che normalmente seguiva le sue esibizioni solistiche o nelle più svariate formazioni²⁸.

Emblematico ad esempio l'articolo di Giovanni Anfossi, relativo al Concerto di chiusura dell'anno sociale 1900 della Società del Quartetto, tenutosi il 30 novembre e replicato il 2 dicembre. Il programma, che includeva la *Sinfonia in do min.* per orchestra, organo e pianoforte di Saint-Saëns il "nuovissimo" *Till Eulenspiegels lustige Streiche* di Richard Strauss e l'*Incantesimo del Venerdì Santo* dal *Parsifal* wagneriano incorniciati rispettivamente dalle Ouvertures della *Medea* di Cherubini (in apertura) e del *Fidelio* di Beethoven (in chiusura), era stato così celebrato dall'eminente allievo di Martucci e futuro maestro di Benedetti Michelangeli²⁹:

Concludo con i più vivi elogi alla splendida esecuzione di questi pezzi. Essa è stata, come meglio non si potrebbe desiderare e come, del resto, non è da far meraviglie, se si pensa che il duce di un'orchestra cotanto valente, è Arturo Toscanini. Aggiungo che condivisero gli onori di una così eletta esecuzione i professori Mapelli (organo) e Appiani (pianoforte).

In conclusione, resta ancora oggetto di indagine la precisa collocazione di Appiani nel complesso panorama musicale italiano e in particolare nel contesto della 'tradizione milanese', se il termine 'scuola' pare troppo impegnativo. In generale, infatti, la lunga parabola artistica del pianista, compositore e didatta monzese si innesta nella significativa

fase di ripresa della musica strumentale italiana, iniziata proprio intorno agli anni '60 del XIX secolo, con la nascita di organismi, enti e società volti alla diffusione del repertorio mitteleuropeo e il recupero della tradizione strumentale autoctona del Sei-Settecento, di contro al fino ad allora imperante gusto per il melodramma³⁰:

Le développement de la musique de chambre en Italie depuis la fin du XIX^e siècle commence avec l'imitation de modèles d'abord allemands, puis français. Elle est liée à une renaissance de la musique instrumentale dans tous les genres, et finit par trouver des solutions idiosyncratiques dans les années vingt et trente.

Ulteriore elemento di rilievo in questo periodo è l'emancipazione del pianoforte, da strumento d'accompagnamento con funzione ausiliaria ad autentico protagonista della

letteratura cameristica italiana del secondo Ottocento³¹.

In questo senso, Appiani - tanto in qualità di interprete che di direttore artistico dei



concerti popolari - si rese partecipe di quella stagione di rinascita che pose i presupposti estetici e sociologici per l'affermazione della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', contribuendo inoltre allo sviluppo di Milano quale centro musicale nevralgico per l'Italia postunitaria, insieme a Napoli, Roma, Firenze e Bologna.

Da un punto di vista strettamente didattico, occorre infatti ricordare come a cavaliere tra il XIX e il XX secolo, il più prestigioso e autorevole centro per la didattica pianistica fosse rappresentato da Napoli e dal suo Conservatorio, che vedeva in Beniamino Cesi (1845-1907) il suo caposcuola e in una affollata schiera di allievi - della medesima generazione di Appiani - i suoi persecutori: basti citare i nomi di Florestano Rossomandi (1857-1933), Vincenzo Romaniello (1858-1932), Giuseppe Martucci (1856-1909) e Sigismondo Cesi (1869-1936). L'inizio del secolo aveva inoltre visto la pubblicazione di alcuni fondamentali trattati che affrontavano la questione della tecnica pianistica dal punto di vista fisiologico: si trattava della pionieristica opera *The act of touch*³² di Tobias Matthay, apparsa in lingua inglese nel 1903 (prima traduzione italiana integrale ad opera di Maria Bertola, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino, 1921, anche se versioni italiane più sintetiche circolavano già dagli anni '10). A Lipsia nel 1905 furono pubblicate quasi contemporaneamente *Die natürliche Klaviertechnik*³³ di Rudolf Maria Breithaupt (ed. Kahnt) e *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* del medico Friedrich Adolf Steinhausen, quest'ultimo autore anche dell'introduzione a *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels* della pianista Tony Bandmann, entrambi per i tipi di Breitkopf&Härtel³⁴. Già dalla cronologia di tali pubblicazioni appare chiaro come i metodi ancora in uso in Italia soffrissero di un certo anacronismo rispetto al mondo anglosassone. Il primo articolo in Italia che, in controtendenza, parve recepire le nuove prospettive internazionali sulla didattica pianistica fu pubblicato nel 1907 dalla Rivista Musicale Italiana a firma di Bruno Mugellini.³⁵ Due le sostanziali novità introdotte dal pianista bolognese e divulgate poi nel metodo elaborato dai suoi allievi: l'abbandono di esercizi di tecnica astratti in favore di formu-

le evinte dalla specifica letteratura pianistica (novità che anticipava le idee di Cortot, quali furono attuate nella sua revisione degli *Études* chopiniani) - e l'adozione del peso del braccio attraverso la mobilità del polso - principio sconosciuto alla scuola napoletana, la cui tecnica 'classica' era di derivazione essenzialmente cembalistica.

Per quanto riguarda il contesto milanese, Angelieri sembrò recepire le innovazioni di Mugellini, e il suo metodo appare in questo assai più moderno del precedente di Pollini. Non per nulla anche Angelieri divenne bersaglio di Pietro Boccaccini nella polemica prefazione a *L'arte di suonare il pianoforte*³⁶, opera pubblicata appunto a difesa della tradizione napoletana, «della gloria imperitura della linea Clementi-Cesi e [per] combattere fino alla morte tutto ciò che attenta alla sua purezza»³⁷.

Appiani non scrisse mai un metodo proprio, la qual cosa rappresenta certamente un deficit per il ricercatore che si accinga a riscoprire l'attività didattica. D'altra parte, si potrebbe trattare di un'assenza rivelatrice, da cui evincere o che l'insigne didatta monzese prediligesse la veicolazione esclusivamente orale dei propri insegnamenti oppure, più verosimilmente, che trovasse nel metodo del suo maestro Angelieri un riferimento ancora attuale e non abbisognasse dunque di superficiali operazioni lucrative.

«Aggredire un mercato, arroccarsi su metodi antichi [...] difenderli con le unghie e con i denti», come lamenta Rattalino rispetto ad altri maestri dell'epoca,³⁸ non fu certo tra gli obiettivi di Appiani, che anzi si tenne lontano da sterili polemiche. Al contrario, testimonianza dell'integrità del maestro sono le sincere manifestazioni di stima e affetto parte di colleghi, amici ed allievi, oltre alle numerosissime dediche di opere da parte di compositori, specie di area napoletana³⁹. Del resto, come ricordato, la vocazione didattica di Appiani non solamente si concretizzò nell'insegnamento presso il Conservatorio e il Regio Collegio delle Fanciulle del capoluogo milanese, ma trovò degno riconoscimento anche nell'intitolazione di una scuola che garantisse la possibilità di una formazione professionale o semi-professionale a musicisti ed amatori di tutta la provincia.

Note

- 1 RATTALINO 1992.
- 2 Cfr. PHILIP 2004, pp. 183-203.
- 3 Cfr. BELT 1992, pp. 11-67.
- 4 Si vedano in particolare i metodi di: CLEMENTI, 1827-1843; CZERNY, 1866-1893; POLLINI, 1801; ADAM, 1804.
- 5 PHILIP, 2001 p. 378.
- 6 RATTALINO 1992, p. 5.
- 7 PHILIP 2001, p. 378.
- 8 *Ibid.*
- 9 RATTALINO 1992, pp. 5-6.
- 10 L'autrice tralascerà considerazioni sul successivo asserito («il maestro di pianoforte è anche maestro di morale»), ritenendo ogni inflessione etica avulsa dalla presente trattazione.
- 11 Francesco Sangalli (Romanengo, Cremona 1820 - Varese, 1892) studiò pianoforte con Angeleri e composizione con Vaccaj. Le sue composizioni comprendono una vasta gamma di brani musicali strumentali e vocali, una messa a quattro parti e un'opera, *Alboino*, composta nel 1845 e presentata al Teatro alla Scala di Milano. Probabilmente le tiepide recensioni della critica convinsero Sangalli ad abbandonare il teatro e dedicarsi ad organici più ridotti, con la sola eccezione del suo Concerto per clarinetto, fagotto e orchestra. Si distinse da molti altri compositori del suo tempo - come i fratelli Fumagalli o Stefano Golinelli - poiché non perseguì una carriera virtuosa, ma ha insegnato per tutta la sua vita, contribuendo piuttosto alla riforma dei programmi educativi e dell'organizzazione interna del Conservatorio di Milano.
- 12 Adolfo Fumagalli (Inzago, 1828- Firenze, 1856), secondo dei quattro fratelli - Disma (1826 - 1893), Polibio (1830 - 1901) e Luca (1837 - 1908) tutti interpreti e compositori - fu un acclamato virtuoso, in particolare rinomato per le sue fantasie operistiche di Liszt estremamente virtuosistiche, i pezzi di carattere e le opere per la sola mano sinistra. Nonostante la sua breve vita, si esibì a Torino, Parigi, Belgio e Danimarca e vanta un catalogo di 112 numeri d'opera.
- 13 Giovanni Rinaldi (1850-1892) fu prima allievo di Angeleri e successivamente di Sangalli. Si trasferì a Genova, dove sposò Gioconda Anfossi, da cui ebbe sei figli. Tra questi, Ernesta (Ernestina) Rinaldi era anche un pianista di talento che diede alla luce il compositore Nino Rota. Ha dedicato tutta la sua produzione al pianoforte, pubblicando in Italia e all'estero.
- 14 Ringrazio la Dott.ssa Rosanna Meroni Presidente dell'Ass. Amici della Fondazione Appiani, per le informazioni fornitemi, evinte dal Certificato di Battesimo di Vincenzo Appiani custodito presso l'Ar-
- chivio del Duomo di Monza, nonché la Fondazione Musicale Appiani, per l'autorizzazione all'utilizzo di materiali archivistici inediti.
- 15 Archivio storico civico, sezione I, fascicolo "Trasporto dei resti mortali di Carlo e Pietro Rivolta dal cimitero di S. Gregorio al cimitero urbano", busta 7, fascicolo 3, recita: «Considerando che i delitti politici imputabili al fuggitivo possidente Paolo Emilio Appiani appartengono ad un periodo antecedente e che perciò sono annullati dal manifesto di Sua maestà l'Imperatore graziosamente emanato il 20 settembre 1848 - ho trovato di dargli il permesso di ritornare in patria». Firmato: Feld maresciallo Conte Radetzky, 6 giugno 1849.
- 16 Cfr. Certificato di Battesimo di Vincenzo Appiani-Archivio Duomo di Monza.
- 17 Giovanni Rampazzini (1835-1902).
- 18 L'11 marzo 1877 Martucci si esibì in concerto con Appiani, eseguendo la sua Fantasia in re min. per due pianoforti - Cfr. FANO, p. 54.
- 19 L'11 marzo 1900 Appiani affiancò De Angelis e Longo, in un variegato programma comprendente diverse composizioni di quest'ultimo: il *Tema con variazioni op.30*, la *Suite op.33*, la *Suite op.25 n.5*, la *Suite in stile antico op. 31* e la *Sonata op.32*.
- 20 V. nota 25.
- 21 Riccardo Pick-Mangiagalli (1882-1949) fu un compositore italiano di origine ceca. Fino al 1914 attivo come pianista anche a Vienna, successivamente si dedicò soprattutto alla didattica e alla composizione, succedendo a Ildebrando Pizzetti alla direzione del Conservatorio di Milano nel 1936.
- 22 Ettore Pozzoli (1873-1957), pianista, compositore e didatta, fu celeberrimo docente di Teoria e Solfeggio presso il Conservatorio di Milano.
- 23 Alberto d'Erasmus (1874-1941), compositore e pianista, futuro direttore dell'Istituto Musicale «Donizzetti» di Bergamo.
- 24 Presso il Conservatorio di Milano è in particolare conservata la trascrizione della Sonata per pianoforte op.81a (*Les Adieux*) di L. van Beethoven per ensemble di fiati (2 fl., 2 ob., 4 cl., 2 fg., 1 cor., 1 tr., 1 trb.): trascrizione in sintonia con la più generale diffusione della musica pianistica beethoveniana nei programmi d'insegnamento e nelle accademie finali del Conservatorio (l'op.81a compare ad esempio il 23 agosto 1879 nell'esecuzioni di Marco Enrico Bossi).
- 25 Carlo Andreoli (1840-1908) fu indubbiamente il membro più prominente della famiglia Andreoli. Studiò con il padre Evangelista e con Angeleri e successivamente al suo debutto nel teatro milanese di



- S. Radegonda, si produsse in tournée internazionali (Regno Unito, Francia, Germania e Austria). La sua attività di concertista contribuì alla diffusione in Italia del repertorio tedesco sette-ottocentesco: fu tra i primi ad eseguire Bach, Beethoven e gli autori Romantici in Italia. Come compositore, mostrò nelle sue opere influenze di Chopin, Mendelssohn, Schubert e Liszt. Attivo anche come revisore, curò edizioni chopiniane, clementine, bachiane e beethoveniane.
- 26 S.F., *Gazzetta Musicale di Milano*, anno 1877, n.1-52, p. 20.
- 27 Cfr. Missiva del Sindaco di Monza a V. Appiani del 23 maggio 1912 per il 40° anno di docenza presso il Conservatorio di Milano. Cfr. inoltre invito del 30 giugno 1932 alla cerimonia del 02 luglio 1932 in onore di V. Appiani, f.to U. Cattaneo, podestà di Monza – entrambi i documenti sono custoditi presso l'Archivio della Fondazione Musicale Appiani.
- 28 A fianco della recensione del concerto del 30 novembre (cfr. *ultra*), ulteriori positive note critiche relative all'Appiani figurano nella *Gazzetta Musicale di Milano* del 25 marzo 1877, n.12, p.94 (esibizione a due pianoforti con Giuseppe Martucci) e dell'11 marzo 1900, p. 152 (esibizione a due pianoforti con Alessandro Longo).
- 29 G. ANFOSSI, *Concerto* in *Gazzetta Musicale di Milano*, anno 1900, n.1-52, p. 643-644. Disponibile all'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccu-viewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1900GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1> (ultima consultazione: 31.3.2018).
- 30 FLAMM 2015, p.159. L'autore sottolinea inoltre come «A la différence d'autres pays de la Méditerranée, les compositeurs italiens n'ont utilisé des mélodies ou rythmes traditionnels folkloriques que très rarement pour créer un style national. [...] Une raison est l'aspiration des compositeurs italiens à regagner et à reformuler un langage musical au-delà de couleurs locales, de recréer la musique italienne comme modèle absolu de la musique tout court, comme c'était le cas au XVII^e et XVIII^e siècles». Ivi, p.169.
- 31 Cfr. DEL ZOPPO 2017, pp. 195-198.
- 32 MATTHAY, 1903.
- 33 BREITHAUP, 1905.
- 34 Occorre tuttavia precisare che tali opere non vennero tradotte ed ebbero dunque una diffusione marginale nel nostro Paese.
- 35 MUGELLINI, 1907.
- 36 Il titolo di BOCCACCIN, 1913 si ispira esplicitamente al sottotitolo del *Gradus ad Parnassum* di Clementi, «o l'arte di suonare il pianoforte, dimostrata con esercizi nello stile severo e nello stile elegante».
- 37 RATTALINO, 2010.
- 38 Ivi, p.104.
- 39 A titolo d'esempio citiamo le dediche «all'amico carissimo Vincenzo Appiani» di Vincenzo Romaniello (*Romanza in Si Magg.*, *Sonata in la min. per violino e pianoforte*, *Romanza senza parole in Mib Magg.*), di Alfredo Catalani (*Le Rouet. Pezzo caratteristico*), di Giovanni Rinaldi (*Sotto il castagno, op. 78*), di Alessandro Longo (*Passacaglia*), di Marco Enrico Bossi (*Valse mélancolique, op.101 n.6*); «à Monsieur Vincenzo Appiani» di Giuseppe Frugatta (*Andalousienne. Danse caractéristique pour piano*) e di Niccolò van Westerhout (*Badinerie pour orchestre*); «al mio maestro prof. Vincenzo Appiani» di Riccardo Pick-Mangiagalli (*Le ronde des Arlequins*) e «al chiarissimo prof.re» di Michele Saladino (*Giga*); agli «egregi pianisti coniugi Vincenzo ed Elvira Appiani» di Filippo Fasanotti (*Preludio e Scherzo per pianoforte a quattro mani*), etc. Infine sono dedicate al musicista monzese le revisioni degli *Studi per pianoforte di F. Chopin. Edizione didattico-critico-comparativa* realizzata da Attilio Brugnoli e delle trascrizioni per organo di Bach-Liszt curate da Carlo Boghen, ambedue edite da Ricordi.

Bibliografia

- ADAM 1804
A. Adam, *Méthode du piano de Conservatoire*, Paris, Marchand, 1804.
- ALLORTO 1961
R. Allorto, voce "Appiani, Vincenzo" in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961.
- BELT 1992
P.R. Belt, M. Meisel, D. Adlam et alii, *Il pianoforte* Milano, Casa Ricordi, 1992.
- BIGGI PARODI 2001
E. Biggi Parodi, voce "Pollini, Francesco" in *NGrove Online Dictionary*, a cura di Stanley Sadey e John Tyrrell, Oxford University Press, 2001.
- BREITHAUP 1905
R. M. BREITHAUP, *Die natürliche Klaviertechnik Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik*, Leipzig, C.F. Khant, 1905.



BOCCACCINI 1913

L'arte di suonare il pianoforte, Roma, Casa Editrice Musicale, 1913

BUSSI 2001

F. Bussi, voce "Fumagalli, Adolfo" e "Andreoli family – Carlo Andreoli (3)" in *NGrove Online Dictionary*, a cura di Stanley Sadey e John Tyrrell, Oxford University Press, 2001.

CLEMENTI [1827-1843]

M. Clementi, *Metodo completo pel Piano-Forte*, Bologna, Litografia Cipriani, [1827 – 1843].

CZERNY [1866-1893]

C. CZERNY, *Metodo d'istruzione teorico-pratico per il pianoforte op. 500*, trad. it. Milano, G. Martinenghi, [1866 -1893].

DEL ZOPPO 2017

S. Del Zoppo, *Echoes of Chopin in Italian piano music 1850 – 1880*, in K. Stepień-Kutera (a cura di), *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century*, Warsaw, The Fryderyk Chopin Institute, 2017, pp. 195-212;

FANO 2010

V. Fano, *Il pianoforte e la sua musica nell'Italia post-unitaria*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università di Padova, a.a. 2009-10.

FLAMM 2015

C. Flamm, *Adopté – renouvelé – transformé: le Quintette avec piano en Italie*, in C. Heine (a cura di), *Buscando Identidades: Música de cámara en los países mediterráneos durante el tardío siglo XIX y temprano siglo XX*, Sevilla, 2015, pp. 159–179.

MARTINOTTI 2001

S. Martinotti, voce "Pozzoli, Ettore" in S. Sadey e J. Tyrrell (a cura di) *NGrove Online Dictionary*, Oxford University Press, 2001.

MATTHAY 1903

T. Matthay *The act of Touch* in all its diversity. An analysis and synthesis of pianoforte tone production, London, New York, Longmans, Green &co., 1903.

MUGELLINI 1907

B. Mugellini, *Sull'insegnamento del pianoforte negli istituti musicali italiani*, in «Rivista Musicale Italiana», vol. XIV, Torino, F.lli Bocca, 1907.

PHILIP 2001

R. Philip, voce "Performing Practice" in S. Sadey e J. Tyrrell (a cura di) *NGrove Online Dictionary*, Oxford University Press, 2001.

PHILIP 2004

R. Philip, *Performing music in the age of recording* New Haven, London, Yale University Press, 2004.

POLLINI 1801

F. Pollini, *Metodo pel Clavicembalo*, Milano, Casa Ricordi, 1801.

RATTALINO 1992

P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche* Milano, Casa Ricordi, 1992.

RATTALINO 2011

P. Rattalino, *La didattica italiana nell'era del 'peso'*, in A. Nascimbene e M. Ruggeri (a cura di) *Tasti neri tasti bianchi: pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel 19. e 20. secolo. Atti dei convegni, Novara 19-20 maggio 2009, 5-7 maggio 2010*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011.

SCHMIDL 1887

C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti Milano, Ricordi*, 1887–90 (I), 1928–9 (II); 1938 (III e suppl.).

WATERHOUSE 2001

J. Waterhouse, voce "Pick-Mangiagalli, Riccardo" in S. Sadey e J. Tyrrell (a cura di) *NGrove Online Dictionary*, Oxford University Press, 2001.

