

Qualche anno fa suscitò un certo interesse – soprattutto tra i mandolinisti – la comparsa sul RISM (Répertoire International des Sources Musicales) di un'opera di Filippo Gragnani per mandolino e chitarra – intitolata *Tre notturni* – conservata presso la Biblioteca del Monastero di San Francesco a Dubrovnik, in Croazia, (Franjevački Samostan Male Bra'ce, Knjižnica, sigla RISM - HR:Dsmb).

Il brano si presentava in forma manoscritta, ma non autografa, ed è noto che, in presenza di un unico esemplare – anche se non autografo – di un'opera, questa viene attribuita, fino a prova contraria (ritrovamento di un esemplare a stampa o di altre copie manoscritte), all'autore indicato e all'organico al quale risulta destinata. Le nostre ricerche si sono pertanto indirizzate nella direzione di reperire elementi che potessero definitivamente confermare la paternità e la destinazione strumentale, come indicato nel manoscritto custodito in Croazia. Sennonché, anziché la conferma che cercavamo, abbiamo trovato, a quanto pare, la smentita dell'iniziale attribuzione.

L'attenta consultazione del pregevole *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli* redatto dal prof. Mario Torta ha infatti consentito di accertare che i *Tre Notturmi* attribuiti a Gragnani in realtà altro non erano che una copia manoscritta dei *Tre Duetti per chitarra e violino op.5[c]* di Carulli pubblicati a Vienna dall'editore Tranquillo Mollo intorno agli anni 1809/10 (cfr. Mario Torta, *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, 1993, vol. 1, pagg. 24-26).

L'edizione a stampa dell'opera in questione riporta sul frontespizio: *TRE / DUETTI / per il / Guitarra é Violino / composti del / SIG:R FERDI:O CARULLI / à Vienna presso T:Mollo*; allo stato attuale delle ricerche, le uniche copie a stampa di quest'opera – redatta in parti staccate – sono conservate presso il Národní Muzeum di Praga e – la circostanza non risulta, come si vedrà, affatto casuale – presso la stessa Biblioteca del Monastero di San Francesco di Dubrovnik, ove – come si è detto – fu reperita la copia manoscritta invece attribuita a Gragnani. La lettera “c” – che non figura sugli originali a stampa – è stata aggiunta al numero d'*opus* dal compilatore del catalogo al fine di distinguere questo lavoro da altri del medesimo autore pubblicati anch'essi come *Op. 5* (v. Mario Torta, *op. loc. cit.*).

Il manoscritto croato – del quale esiste soltanto la partitura – riporta invece sul frontespizio: *Tre Notturmi / à Chitarra e Mandolino / del Sig. Gragnani / (Luigi Leggi P.)* e, a quanto ci risulta, è stato utilizzato per la prima edizione moderna dell'opera pubblicata nel 2002 per i tipi delle edizioni Bèrben di Ancona (cat. num. 4825) sotto il nome di Gragnani (che, allora, sembrava ancora esserne l'autore) e avente per organico “mandolino (o violino) e chitarra”: destinazione alternativa – quella del violino – che, però, non figura sul manoscritto di Dubrovnik, fonte utilizzata, a quanto pare, dai revisori (una recensione del lavoro è comparsa sul n. 128 de *Il Fronimo*, nonché su altre riviste del settore).

Di fronte alla sostanziale identità del contenuto – rispettivamente dell'opera a stampa e del manoscritto – e alla radicalmente diversa attribuzione della medesima, risulta dunque necessario stabilire quale sia il vero autore della composizione, tenendo anche conto della peculiarità dell'organico strumentale che rappresenterebbe comunque un *unicum* nel catalogo sia del compositore napoletano che di quello livornese.

A nostro avviso, esiste una serie di elementi che induce a ritenere – con un ragionevole grado di certezza – che i duetti in questione appartengano alla produzione carulliana.

In primo luogo – e l'argomento ci pare decisivo – l'esistenza di una edizione a stampa (presso uno tra i più importanti editori dell'epoca) lascia ben pochi spazi per una diversa attribuzione.

È del resto assai improbabile che Filippo Gragnani – sia pure per interposta persona – si sia “attribuito” l'opera di un compositore così noto e rinomato a livello europeo come Ferdinando Carulli: il che è tanto più vero ove si considerino i rapporti di stretta amicizia che hanno legato i due compositori per tutto il corso della loro carriera, sin dal loro primo incontro avvenuto proprio nella Livorno di Gragnani, quando Carulli vi giunse già affermato concertista e compositore nel 1801 (proprio a Livorno, il 15 giugno del 1801, nacque Gustavo, il figlio che Carulli ebbe dall'unione con la francese Marie-Josephine Boyer) [v. M. Torta, *Ferdinando Carulli (1770-1841). Profilo biografico-critico e catalogo tematico delle opere con numero*, 2 v., Roma, Univ. degli Studi La Sapienza, anno acc. 1988-89].

Si rammenta, a questo proposito, che proprio in quegli anni, Carulli dedicava a Gragnani le opere 10[a] e 46 (rispettivamente pubblicate nel 1809 da Naderman e nel 1811 da Lèlu) sui frontespizi delle quali spiccava la

dedica “À son Ami / Filippo Gragnani”; e, a sua volta, il secondo ricambiava la “cortesia” dedicando al primo i *Trois Duos* (probabilmente l’op. 1 del musicista toscano, pubblicata dall’editore Carli nel 1810) nei quali anche Carulli veniva tributato del titolo di “[...] son Ami [...]”, a conferma di una perdurante e reciproca stima ed amicizia tra i due musicisti; ulteriore testimonianza di questo rapporto privilegiato sta nel fatto che Carulli finanziò – presso l’editore Lélou – la pubblicazione dei *Trois Duos Concertans op. 3* di Gragnani [v. M. Agostinelli – C. Mascilli Migliorini, *Filippo Gragnani: Una ricostruzione biografica in Il Fronimo* n. 102, aprile 1998].

Tutto ciò appare francamente incompatibile con l’ipotesi di un tentato “plagio” di un’opera a stampa attuato (incomprensibilmente ed inutilmente) a mezzo di un manoscritto di per sé non destinato alla pubblicazione: inoltre, tenuto conto delle strette relazioni personali che intercorrevano tra i virtuosi dell’epoca, l’indebita appropriazione dell’opera sarebbe stata destinata ad essere ben presto scoperta con il conseguente intuibile gravissimo pregiudizio della reputazione e della carriera di Gragnani che, proprio in quegli anni, tentava di farsi strada nell’agguerrito – ed affollato – *milieu* chitarristico europeo (le sue prime esperienze oltre confine sono documentate da pubblicazioni di editori tedeschi risalenti proprio al 1809: si trasferirà a Parigi solo nel 1810, quando Carulli vi risiedeva già da un anno circa).

Anche l’analisi, sotto il profilo compositivo, dell’opera in questione non ha consentito di identificare elementi idiomati propri della scrittura dell’uno o dell’altro compositore: e, ciò, soprattutto in ragione dell’utilizzo di “mezzi” piuttosto elementari, in particolare per quel che riguarda la parte chitarristica.

Per contro, non sono stati reperiti elementi contrastanti o, anche più semplicemente, incompatibili con la cifra stilistica propria della produzione di Ferdinando Carulli [abbiamo trovato, però, “curiose” affinità tra le prime due battute del *Rondò* del Duetto n. 1 e quelle iniziali del terzo movimento dei *Trois Duos op. 48* per due chitarre, così come tra la “testa” del tema dell’*Andante* del Duetto n. 2 e l’*incipit* dell’*Andante* grazioso n. 10 della *Grand Recueil de Morceaux Pregressifs, op. 333*, infine tra gli inizi del *Larghetto* del Duetto n. 3 e il *Largo* n. 3 della *Recueil op. 99* per chitarra].

Il confronto con altri lavori dello stesso periodo del compositore partenopeo si è del resto rivelato irrealizzabile dal momento che la “prossimità” del numero d’opera non corrisponde, di per sé, alla vicinanza temporale dell’epoca di composizione. Carulli arrivò infatti a Parigi nella primavera del 1809 (quando aveva già 39 anni) e portava seco numerose opere (ancora) da pubblicare composte in un lasso di tempo piuttosto ampio: è perciò assai probabile che nello scegliere i lavori da affidare alle stampe seguì un ordine non necessariamente cronologico, affidandosi probabilmente a criteri diversi e contingenti, legati ora alla qualità e all’importanza dei singoli lavori, ora alle richieste che gli provenivano dagli editori, nonché da esigenze, squisitamente personali, inerenti – ad esempio – alla sfera affettiva [v. M. Torta, *Ferdinando Carulli (1770-1841). Profilo biografico-critico e catalogo tematico delle opere con numero*, 2 v., Roma, Univ. degli Studi La Sapienza, anno acc. 1988-89].

Anche il confronto con le composizioni di Gragnani non ha consentito di rinvenire nell’opera in esame quegli stilemi compositivi così tipici – e costanti – del compositore toscano che ne rendono facilmente riconoscibili i lavori e che ne rappresentano una sorta di “marchio d’autore”: si pensi, ad esempio, alle *modulazioni* che ricorrono in tutte le opere di Gragnani; o ai piccoli *solì* affidati alla chitarra in funzione concertante, destinati ad appagare e a soddisfare le ambizioni “virtuosistiche” del chitarrista dilettante; o, ancora, alla chitarristica scrittura con una parte superiore acuta sostenuta da bassi *a vuoto*, probabilmente irrinunciabile in un contesto in cui, come nella fattispecie, alla chitarra viene formalmente – anche se non sostanzialmente – riconosciuta la precedenza nell’enunciazione della destinazione strumentale.

Sulla base di tali elementi, è dunque plausibile ritenere che l’attribuzione dei duetti in questione sia opera del copista o di un eventuale committente: supposizione, questa, che trova conferma sia nel fatto che l’originale a stampa carulliano è conservato nella medesima biblioteca (quindi facilmente disponibile per la consultazione e per la copia) sia nella circostanza che presso lo stesso monastero sono conservati altri duetti – questa volta per due mandolini – anch’essi attribuiti a Gragnani, ma che, in realtà – almeno alcuni di essi – sono risultati essere opere di mandolinisti-compositori del XVIII sec. quali G. F. Giuliani e G. Leone (paternità segnalata da Ugo Orlandi).

Capire o scoprire il motivo per il quale l'autore del manoscritto – tal *L. Leggi P.*, stante il nome leggibile in calce al frontespizio – ritenne di attribuire a Gragnani un'opera sulla cui (diversa) paternità non potevano esservi dubbi, è francamente molto arduo e, probabilmente, è destinato a rimanere un mistero (a meno che non si tratti di un banalissimo errore “di copia”).

Resta il problema dell'organico, singolare ed inusuale sia per Carulli che per Gragnani (nel cui repertorio a tutt'oggi non figura alcuna opera con questa destinazione strumentale) e comunque marginale rispetto alle formazioni tradizionali con chitarra (salvo, ovviamente, le ben note eccezioni di autori quali Bortolazzi, Paganini e Von Call).

A nostro avviso, la spiegazione più piana e plausibile può rinvenirsi nell'esigenza di incrementare il repertorio originale per questi due strumenti, mediante la trascrizione di brani di autori famosi (secondo una prassi assolutamente usuale all'epoca) giustificata, tra l'altro, dalla sicura interscambiabilità tra strumenti *soprani* e che, come il violino e il mandolino napoletano, erano accordati allo stesso modo: il tutto, magari, dietro commissione di un “amatore” o di un “dilettante” locale, forse a ciò motivato anche dalla difficoltà di approvvigionarsi di brani scritti appositamente per il suo strumento.

Le considerazioni che precedono ristabiliscono la verità storica sulla paternità dell'opera, ma non sminuiscono certamente l'importanza di questa “versione” strumentale per *mandolino e chitarra* la quale può considerarsi a pieno titolo – a prescindere dall'autore – una vera e propria *trascrizione d'epoca*, la quale ne giustifica e ne legittima, anche oggi, l'esecuzione.

Se poi si passa ad analizzare la scrittura del manoscritto e, in particolare, la parte del mandolino e la si raffronta con l'originale violinistico è agevole rendersi conto di come il copista-trascrittore fosse perfettamente consapevole della natura e delle peculiarità tecniche e timbriche dello strumento a plectro: come è appunto dimostrato dalla eliminazione, nella versione mandolinistica, delle *legature di fraseggio* presenti invece in quella violinistica; nonché dalla stessa scelta del brano il quale, per il tipo di figurazioni ritmiche (e, in particolare, per la presenza di note di breve durata), si prestava, sicuramente meglio di altri, al “passaggio” dall'uno all'altro mezzo strumentale. La piena conoscenza e, in una certa misura, il “rispetto” della fonte da parte del trascrittore sono tra l'altro resi evidenti anche dalla conservazione di quella “precedenza” della chitarra rispetto all'altro strumento che, a prescindere dalla importanza della parte strumentale, caratterizzava l'originale di Carulli.

Certo, il catalogo di Gragnani “perde” in tal modo un'opera che per vari aspetti appariva singolare e che, proprio per questo, aveva suscitato interesse e aspettative (come il ritrovamento di altre opere per questo organico) sia tra i mandolinisti che tra i chitarristi; per converso, il catalogo di Carulli conserva e, in un certo senso, si riappropria di un'opera che – sia pure con una destinazione strumentale diversa – meritava e merita la stessa attenzione che era stata riservata al manoscritto attribuito al musicista livornese. Ma compito della ricerca musicologica è quello di stabilire e di ristabilire – quando occorra – la verità storica anche a costo di smentire “scoperte” che, in realtà, come si è dimostrato, tali non erano.

Il confronto tra l'edizione a stampa carulliana ed il manoscritto croato è contenuto nell'*apparato critico* del volume dedicato a questa composizione il quale sarà a breve disponibile nella collana *Conserto Vago* da me curata per le edizioni Armelin Musica di Padova: l'opera sarà poi disponibile in una incisione edita dall'etichetta Tactus di Bologna.

Mi sia consentito esternare pubblicamente un riconoscimento particolare al prof. Mario Torta per il pregevole e monumentale lavoro di raccolta, sistemazione e catalogazione del *corpus* carulliano: a Lui va altresì un doveroso ringraziamento per la disponibilità dimostrata e l'attenzione prestata al nostro lavoro.

Ferrara, agosto 2005

*Fabiano Merlante*