

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

LIV - 2019

SIIdM

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia
Fondata nel 1966

Direttore

Marco Mangani (Università degli Studi di Firenze)

Comitato scientifico

Livio Aragona (Istituto Superiore di Studi Musicali di Bergamo), *segretario coordinatore*
Alessandro Bratus (Università degli Studi di Pavia)
Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Paolo Dal Molin (Università degli Studi di Cagliari)
Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)
Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

Consulenti / Advisors

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)
Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)
Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)
Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)
Michele Calella (Universität Wien)
Stefano Castelvecchi (University of Cambridge)
Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)
Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)
Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)
Anselm Gerhard (Universität Bern)
†Philip Gossett (University of Chicago)
Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)
Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)
Ulrich Mosch (Université de Genève)
Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)
Friedemann Sallis (University of Calgary)
Herbert Seifert (Universität Wien)
Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)
Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

In copertina: Bottega di Gentile da Fabriano, *Musica*, Foligno, Palazzo Trinci, sala delle Arti liberali e dei Pianeti, particolare

SIdM – SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA
c/o Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Largo Luciano Berio 3 - 00196 Roma
<http://www.sidm.it>

ISSN 0035-6867
ISBN 978-88-942387-6-1

SOMMARIO

Editoriale 5

Saggi

- CRISTINA SCUDERI
Organizzare l'opera tra Pola e Dubrovnik: impresari e loro attività
dall'*Ausgleich* al primo conflitto mondiale 9
- ORIOLE BRUGAROLAS
Milano, Trieste e Genova: sulle tracce dei pianoforti viennesi lungo
la via di Barcellona (1800-1840) 23
- DANIELE PALMA
«Alles zergeht, wie Dunst und Traum». Lotte Lehmann interprete
della Marschallin 59
- MARICA BOTTARO
Gino Marinuzzi e i canti della Sicilia. Tra color locale e identità nazionale 91

Note d'archivio

- CARMELA BONGIOVANNI
Angelo Mariani (1821-1873) e le sue idee sull'orchestra: nuovi documenti 147

Recensioni

- Ritratto di Gaffurio*, a cura di Davide Daolmi, Lucca, Libreria Musicale
Italiana, 2017 (Francesco Rocco Rossi) 185
- Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del
Convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura
di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016
(Lars Magnus Hvass Pujol) 193
- Barocco padano e i musicisti francescani, II: L'apporto dei maestri conventuali. Atti
del XVII Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII).
Padova 1-3 luglio 2016*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi,
Maurizio Padoan, Padova, Centro Studi Antoniani, 2018
(Francesco Passadore) 197
- FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo
Antonio Perti per la villa medicea di Pratolino*, Torino, Albisani, Editore,
2016 (Sara Dieci) 203

<i>Commedia e musica al tramonto dell’Ancien Régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei</i> , atti del Convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 novembre 2016), a cura di Antonio Carocchia, Avellino, Conservatorio di musica “Domenico Cimarosa”, 2017 (Antonella D’Ovidio)	206
<i>Nachal’noe upravlenie Olega (The Early Reign Of Oleg)</i> , Music by Carlo Canobbio, Vasilij Pashkevich, and Giuseppe Sarti for the Play by Catherine the Great, a cura di Bella Brover-Lubovsky, Middleton (WI), A-R Editions, 2018 (Anna Giust)	211
LEONARDO V. DISTASO – RUGGERO TARADEL, <i>Il veleno del commediante. Arte, utopia e antisemitismo in Richard Wagner</i> , Verona, Ombre Corte, 2017 (Enrico Fubini)	216
<i>Henry Prunières (1886-1942): Un musicologue engagé dans la vie musicale de l’entre-deux guerres</i> , a cura di Myriam Chimènes, Florence Gétreau e Catherine Massip, Paris, Société française de musicologie, 2015 (Paola Camponovo)	220
<i>La Polifonica Ambrosiana (1947-1980). Musica antica nell’Italia del secondo dopoguerra</i> , a cura di Livio Aragona e Claudio Toscani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017 (Siel Agugliaro)	226
<i>Sound und Performance. Positionen, Methoden, Analysen</i> , a cura di Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015 (Alessandro Cecchi)	231
Autori e collaboratori	243
Libri ricevuti	245

EDITORIALE

Il compito che assumo, a partire da questo numero, come direttore della Rivista Italiana di Musicologia è di quelli che onorano e, al tempo stesso, spaventano.

Non si può che essere onorati nel raccogliere il testimone di una testata che ha fatto come poche altre la storia della nostra disciplina; e per questo ringrazio i soci della Società Italiana di Musicologia, che hanno voluto concedermi tanta fiducia.

E non si può che esser spaventati dal ricevere in eredità la direzione di una rivista che ha raggiunto traguardi tanto prestigiosi; passato il primo spavento, tuttavia, il pensiero corre con immensa gratitudine al mio predecessore, Claudio Toscani, che dei più recenti, prestigiosissimi traguardi, nei sei anni che lo hanno visto alla guida della Rivista, è stato l'artefice. Lo attende ora un compito ancor più arduo come presidente della Società Italiana di Musicologia; e dunque, accanto alla gratitudine, si impongono gli auguri.

Non meno grande però è la gratitudine nei confronti del comitato scientifico, del quale ho fatto parte fino a ieri e che, con il lavoro degli autorevoli studiosi che lo compongono, ha garantito alla Rivista un livello scientifico costantemente alto; e lo farà ancora in futuro, dal momento che, fedele al motto «squadra che vince non si cambia», continuerò ad avvalermi delle competenze inestimabili di Livio Aragona, Enrico Careri, Paolo Dal Molin, Renato Meucci e Luisa Nardini; ai quali va ad aggiungersi Alessandro Bratus, latore di conoscenze amplissime nell'ambito della *popular music*.

Analogamente confermato è il nostro prestigioso albo dei consulenti: con il rammarico di non annoverare più, tra di essi, Philip Gossett, il cui pensiero resta un faro per il futuro della disciplina.

Date le premesse, è naturale che indichi nella continuità con quanto fatto fin qui l'indirizzo che la Rivista seguirà nei prossimi anni. Non voglio tuttavia limitarmi a questo: esprimo dunque tre auspici, che equivalgono ad altrettanti inviti alla comunità scientifica.

Il primo auspicio è che prosegua e si ampli, tramite la nostra rivista, l'indagine su tutte le declinazioni e le implicazioni della musica nella realtà contemporanea: dall'universo dei compositori a quello della canzone, dalle forme audiovisive alle tradizioni popolari, dalle musiche del mondo

al jazz, il compito degli studiosi è sempre *anche* quello di leggere e interpretare ciò che avviene attorno a loro: è sempre *anche* quello di essere degli antropologi. Questo tuttavia non significa che la contestualizzazione antropologica sia l'unico approccio legittimo a tale complessa realtà. Per rimanere a un esempio che mi è familiare, chiunque conosca la storia della canzone di Tin Pan Alley sa che sotto la semplicistica etichettatura AABA si cela una molteplicità di soluzioni formali, rispondenti alle più diverse istanze espressive: da questo punto di vista, analizzare una canzone non è meno significativo che analizzare un tempo di sonata; e ciò vale a maggior ragione per tutte le altre manifestazioni che ho ricordato più sopra.

Il secondo auspicio, complementare, è che non si perda mai di vista il peculiare *status* della tradizione scritta. Che l'Occidente, accanto ai propri altissimi valori, abbia anche molto da farsi perdonare agli occhi del resto del mondo è fuor di dubbio; ma è altrettanto indubbio che tra le sue colpe non si può in alcun modo annoverare (come talvolta, invece, si è fatto) la fissazione per iscritto delle idee musicali, la quale costituisce anzi, nella sua sostanziale struttura simbolica, una formidabile conquista del pensiero medievale: ed è a tale conquista che dobbiamo il tramandarsi di un patrimonio artistico che per ampiezza e complessità nulla ha da invidiare al patrimonio letterario o a quello figurativo. Abbiamo oggi un compito importantissimo: la valorizzazione del patrimonio musicale *scritto* dell'Occidente, il quale rischia di andar disperso prima di tutto nella coscienza delle giovani generazioni, e che torna a chiedere a gran voce (dopo decenni di postmodernismo, che molto hanno dato e che non intendo certo liquidare qui sbrigativamente) la solidità delle coordinate storiche (materiali, sociali, economiche, politiche), della verifica delle fonti e della loro interpretazione; in una parola, della filologia, che non è (come troppi ancor oggi sembrano ritenere) una mera tecnica di edizione, ma un approccio epistemologicamente solido ai testi, intesi nella loro più ampia accezione. Il raggio d'azione della filologia, insomma, non si limita ai soli testi 'penna su carta'; e, tra le altre cose, la *forma mentis* filologica costituisce a tutt'oggi, nell'ambito delle scienze umane, il miglior antidoto al dilagare di quelle 'bufale' che nella dimensione dei *social* stanno sciaguratamente soppiantando il dibattito culturale.

Proprio quest'ultima considerazione mi induce al terzo e ultimo auspicio: che si incrementi, sulla nostra rivista, lo spazio per un confronto, franco e libero da pregiudizi, sui temi epistemologici. In particolare, la musicologia deve valorizzare costantemente il suo esser in dialogo con le altre discipline; e non solo con quelle umanistiche, dal momento che la

musicality, la dimensione musicale dell'essere umano, è sempre più frequentemente oggetto della ricerca scientifica *stricto sensu*.

La parola, adesso, agli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione di questo numero.

Buona lettura.

MARCO MANGANI



Milano, Trieste e Genova:
sulle tracce dei pianoforti viennesi
lungo la via di Barcellona (1800-1840)

ORIOLE BRUGAROLAS

Introduzione: il mercato della musica nella Barcellona del primo Ottocento

L'importazione di pianoforti viennesi a Barcellona tra il 1800 e il 1840 si inserisce nel più ampio contesto del commercio di strumenti musicali e partiture (stampate e manoscritte) della città catalana, che era parte a sua volta della fitta rete di circolazione di opere, musicisti e impresari musicali italiani sviluppatasi tra la Spagna e l'Italia a partire dagli ultimi trent'anni del XVIII secolo. L'espansione di questo tipo di circuiti internazionali di produzione, distribuzione e consumo musicale generò una maggiore disponibilità di partiture e strumenti musicali sia in ambito locale sia in altri paesi, di modo che qualsiasi musicista, professionista o dilettante, abitante a Barcellona e dotato di una certa disponibilità di risorse si poteva informare sulle principali novità musicali provenienti dall'Europa.¹ Ne è un esempio la rete di importazione di corde per strumenti musicali tra Napoli² e Barcellona via Genova o Civitavecchia;³ generalmente gli im-

1. I giornali in circolazione a Barcellona tra il 1780 e il 1830, alcuni stampati nella stessa città, altri a Madrid e altri ancora all'estero, riportavano informazioni musicali locali e a volte di altri Paesi. Eccone alcuni: «Gazeta de Barcelona» (1708-1806), «Diario de Barcelona» (1792-2009), «Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes» (1801-1808), «Le correspondant littéraire du midi» (1805-?), «Gazzetta di Milano» (1816-1875) e «El Europeo» (1823-1824).

2. Le corde per strumenti musicali fabbricate a Napoli godevano di un grande prestigio e si distribuivano in tutto il continente europeo. Su questo argomento si possono leggere i seguenti studi: PATRIZIO BARBIERI, *Roman and Neapolitan Gut Strings 1550-1950*, «The Galpin Society Journal» 59, 2006, pp. 147-181; STEPHEN BONTA, *The Making of Gut Strings in 18th-Century Paris*, «The Galpin Society Journal» 52, 1999, pp. 376-386; JENNY NEX, *Gut Strings makers in Nineteenth-Century London*, «The Galpin Society Journal» 65, 2012, pp. 131-160; MIMMO PERUFFO, *Le corde per chitarra tra il Settecento e l'avvento del nylon (parte seconda)*, «Il Fronimo» 118, 2002, pp. 50-61; MIMMO PERUFFO, *Le corde per chitarra tra il Settecento e l'avvento del nylon (parte terza)*, «Il Fronimo» 118, 2002, pp. 11-24.

3. Le informazioni fornite dai certificati di carico delle navi che approdavano al porto di Barcellona provenienti da Genova e Civitavecchia sono di enorme interesse per lo

portatori erano fabbricanti di corde (come Agustí Sanmartí),⁴ fabbricanti di strumenti a corda (come i liutai Valentín Fabrés, Francisco España e Agustín Altimira)⁵ o piccoli commercianti (come Norberto Marinelli⁶ e Antonio Insom).⁷ È doveroso precisare che non tutte le importazioni erano destinate a coprire la domanda locale, dal momento che alcune partite di corde napoletane erano ridistribuite da Barcellona in altri punti della penisola iberica o esportate nelle colonie spagnole del Nuovo Mondo.⁸ Anche alcune librerie e case editrici musicali decisero di approfittare della nuova dimensione europea del commercio musicale per entrare nella rete internazionale di distribuzione formata da diverse alleanze tra editori, agenti e librai; in tal senso dobbiamo segnalare, da una parte, l'attività del libraio madrilen Gabriel Sancha, che riceveva da Vienna le ultime novità vendute da Artaria⁹ (uno dei principali editori di Haydn e Mozart), o l'attività dei librai barcellonaesi Manuel Riera, che importava partiture da Parigi,¹⁰ e Juan Francisco Piferrer,¹¹ che mantenne uno scambio commer-

studio dell'importazione di corde per strumenti musicali. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (d'ora innanzi, AHCB), Fondo Municipal/Sección Sanidad (d'ora innanzi FoM/SeS), IX-52/C-7, 1797. Per ulteriori informazioni sulla questione dei certificati di carico, cfr. note 27 e 28.

4. AHCB, FoM/SeS, IX-52/C-14, 1807.

5. Cfr. i seguenti annunci sul «Diario de Barcelona»: 26 giugno 1804, n. 178, p. 820; 31 dicembre 1814, n. 208, p. 1072; e 4 agosto 1820, n. 217, p. 1962.

6. Norberto Marinelli era proprietario di un piccolo negozio al dettaglio a Barcellona, in Calle de la Tapinería. Cfr. «Diario de Barcelona», 21 aprile 1796, n. 112, p. 495.

7. «Diario de Barcelona», 11 aprile 1800, n. 101, p. 407.

8. LLUÍS BERTRAN – ORIOLO BRUGAROLAS, *Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)*, Universidad Internacional de Andalucía e Sociedad Española de Musicología (in corso di stampa).

9. Un altro esempio dell'attività di compravendita di partiture nella Madrid della fine del XVIII secolo è costituito dal libraio Antonio del Castillo, che mantenne un fluido contatto con gli editori Luigi Marescalchi e Carlo Carnobbio a Venezia. MIGUEL ÁNGEL MARÍN, *Music-Selling in Boccherini's Madrid*, «Early Music» XXXIII/2, 2005, pp. 165-177.

10. «Diario de Barcelona», 18 aprile 1817, n. 108, p. 577.

11. Juan Francisco Piferrer (1771-1848) fu uno dei librai e stampatori più importanti di Barcellona tra l'ultimo decennio del XVIII secolo e i primi tre decenni del secolo successivo; nel 1794 nei suoi magazzini aveva circa 255.000 volumi, tra libri ed esemplari di commedie. L'annuncio seguente illustra la vendita di partiture: «Nella libreria di Piferrer sono in vendita le partiture dei seguenti brani musicali di Rossini: l'opera *Semiramide* per pianoforte, prezzo: 80 reales. Ouverture delle opere *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Armida*, *La Donna del Lago*, *Demetrio e Polibio*, *Torvaldo e Dorliska*, *Tancredi*, *Zelmira*, *Riccardo e Zoraide*,

ciale costante e intenso con altri librai di città spagnole (Valencia, Siviglia, Cadice, Madrid), italiane (Venezia, Milano) e del resto d'Europa (Ginevra, Lione, Parigi, Lisbona, Anversa); dall'altra, la figura del musicista di origini genovesi Vincenzo Gambaro,¹² che nel 1814 fondò a Parigi la casa editrice musicale Gambaro Éditeur e verso il 1820 aprì una filiale a Barcellona, che gli permetteva di distribuire facilmente musica francese¹³ in territorio spagnolo, oltre a fornire al Teatro de la Santa Cruz¹⁴ di Barcellona le opere appena presentate al pubblico parigino.¹⁵ Le nuove opportunità genera-

Il turco in Italia, Mosè in Egitto, Eduardo e Cristina ed Elisabetta, tutte per pianoforte solo; prezzo, cadauna 12 reales de vellón. La partitura de *La gazza ladra* con accompagnamento di flauto e violino, a 18 reales de vellón. Quella de *Il Corradino*, a 15 reales de vellón. Arie da *Il barbiere di Siviglia* per chitarra, a 10 reales de vellón. Variazioni per chitarra, a 15 reales de vellón. E altre», [En la librería de Piferrer se hallan de venta las piezas de música de Rosini siguientes: Ópera de la *Semiramide* para piano, su precio, 80 reales. Oberturas de las óperas *Il barbiere di Siviglia*, *Otelo*, *Armide*, *La Donna del Lago*, *Demetrio y Polibio*, *Torbaldo y Dorliska*, *Tancredi*, *Celmira*, *Ricardo y Soraida*, *Turco en Italia*, *Mosè in Egitto*, *Eduardo y Cristina* y *Elisabetta*, todas para piano solo; su precio, cada una 12 reales de vellón. La de *La gazza ladra* con acompañamiento de flauta y violín, a 18 reales de vellón. La de *Il Corradino*, a 15 reales de vellón. Arias de *Il barbiere di Siviglia* para guitarra, a 10 reales de vellón. Variaciones para guitarra, a 15 reales de vellón. Y varias otras], in «Diario de Barcelona», 24 luglio 1826, n. 204, p. 1647. Cfr. anche ORIOL BRUGAROLAS BONET, *El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi*, «Anuario Musical» 71, 2016, pp. 163-178; e FRANCISCO JAVIER BURGOS – MANUEL PEÑA, *Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer*, «Manuscripts: Revista d'Història Moderna» 6, 1987, pp. 181-216.

12. Vincenzo o Vincent Gambaro (1785-1828), compositore, arrangiatore ed editore di origini genovesi che nel 1808 entra come clarinetista nell'orchestra del Théâtre Italien di Parigi. Nel 1814 fonda la casa editrice musicale Gambaro Éditeur al numero 16 di Rue Sainte-Anne a Parigi e si specializza in partiture di Pleyel, Haydn e Beethoven, come pure in arrangiamenti di opere, da lui stesso realizzati, soprattutto per formazioni di strumenti a fiato. ANIK DEVRIÈS-LESURE – FRANÇOIS LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II, de 1820 à 1914*, Ginevra, Minkoff, 1988.

13. Gambaro aprì un negozio di musica a Barcellona in Plaza de la Cucurulla numero 8, dove, oltre a partiture, vendeva il metodo per pianoforte di Louis Adam. Biblioteca de Catalunya (d'ora innanzi, BC), M-675.

14. Nel periodo preso in esame nel presente studio, il Teatro de la Santa Cruz de Barcelona era l'unico teatro pubblico della città (fino all'inaugurazione del Gran Teatro del Liceo, nel 1847). La sua programmazione offriva musica scenica (opera, *zarzuela*, *tonadillas*), teatro, danza e sporadici concerti strumentali.

15. Il 4 aprile 1827, per esempio, Gambaro vendette al Teatro de la Santa Cruz l'ouverture di *Le siège de Corinthe* di Gioachino Rossini, rappresentata per la prima volta a Parigi il 9 ottobre 1826, e l'ouverture di *La fausse Agnès* di Giacomo Meyerbeer. BC, Fondo Gònima-Janer, caja 128/1.

te dall'espansione del mercato musicale spinsero anche alla creazione di nuovi laboratori¹⁶ e di reti di distribuzione di strumenti musicali, stimolando, a seconda degli strumenti, sia la produzione locale sia l'importazione dall'estero. Così, ci furono casi come quello di José Piana, costruttore di strumenti a fiato in legno (appartenente, forse, alla famiglia di costruttori Piana, di Milano),¹⁷ che verso la metà degli anni '20 del XIX secolo aprì un negozio e un laboratorio a Barcellona¹⁸ con l'intenzione di portare gli strumenti della marca Piana in tutto il levante peninsulare spagnolo. L'intensificazione della produzione e del consumo musicale finì inoltre per favorire vie stabili di importazione di strumenti, come quella dei pianoforti viennesi tra Barcellona e Vienna, che, come vedremo più avanti, fu possibile grazie all'intervento di commercianti di Trieste e Genova e di commercianti, fabbricanti e rivenditori di pianoforti di Milano.

Dunque, le vendite di strumenti musicali nel periodo indicato prosperarono in tutto il continente e, data la concentrazione della produzione nei tre grandi centri (Vienna, Parigi e Londra), le esportazioni costituirono una parte considerevole dell'attività commerciale.¹⁹ I costi per il trasporto, date le enormi distanze, provocavano un aumento del prezzo facendo diventare il pianoforte d'importazione un prodotto accessibile solo per poche tasche. Era dunque naturale, come spiega Bösel, che le aree di influenza mercantile fossero molto ben definite dal punto di vista geografico.²⁰ Il commercio di strumenti viennesi, per esempio, trovò il suo sbocco

16. A Barcellona, per esempio, verso la fine del XVIII secolo aprirono un laboratorio costruttori come Louis Boisselot (strumenti a fiato), Johannes Kyburz e Joseph Franz Otter (organi e pianoforti), Valentí Fabrés (chitarre) e Pedro Arnó (pianoforti).

17. Nel 1811 Pietro Antonio Piana aprì a Milano un negozio e un laboratorio per la vendita e la fabbricazione di strumenti a fiato in legno. Si unirono a lui i figli Ambrogio e Giuseppe. ALBERT R. RICE, *The Clarinet in the Classical Period*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 58; ALBERT R. RICE, *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass. A history of large size clarinets, 1740-1860*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 57; GEOFFREY BURGESS – BRUCE HAYNES, *The Oboe*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 153.

18. Nel «Diario de Barcelona», 8 agosto 1833, n. 67, p. 533, si poteva leggere: «Il negozio-laboratorio di strumenti musicali aperto da Josef Piana sulla Rambla, di fronte a Santa Mònica, al numero 21, continuerà a fornire ottimi strumenti», [La tienda y obrador de instrumentos de música establecido en la Rambla, frente a Santa Mónica, número 21, por Josef Piana, continuará con muy buenos instrumentos].

19. RICHARD BÖSEL, *Un'introduzione alla cultura del Fortepiano*, in *La cultura del Fortepiano 1770-1830*, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 26-29 maggio 2004, a cura di Richard Bösel, Roma, Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. XIII-XLV.

20. BÖSEL, *Un'introduzione* cit., p. XXV.

naturale in Austria e nei diversi territori tedeschi, sebbene in questi ultimi prosperasse una produzione strumentale indipendente molto importante; così come dominò i mercati italiani, in particolare con il ritorno del dominio austriaco nel Nord Italia durante la Restaurazione (1815-1830) e malgrado l'esistenza di un'intensa produzione propria di pianoforti a Milano, Torino e Napoli, come dimostrano studi ben documentati come quelli di Aversano, Colturato, Melloni, Previdi, Seller, Barbieri e Meucci, tra gli altri.²¹ Latcham disegna una mappa di fabbricazione e distribuzione di pianoforti in Europa nei primi anni del XIX secolo in cui situa come predominanti i modelli inglesi, tranne che nel Nord Italia (dove si fabbricano e vendono i modelli viennesi) e in Svizzera (dove si diffondono entrambi i modelli).²²

È opportuno segnalare che la maggior parte degli studi relativi al commercio di pianoforti in Spagna indica che alla fine del XVIII e durante i primi tre decenni del XIX secolo il modello inglese si impose sia nell'importazione che nella costruzione, soprattutto nella capitale del Regno, Madrid;²³ in tal senso è significativo che uno dei costruttori più impor-

21. LUCA AVERSANO, *L'importazione in Italia di fortepiani austriaci e tedeschi tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento*, in *La cultura del Forte-piano 1770-1830* cit., pp. 1-12; PATRIZIO BARBIERI, *The Italian Piano: laborious industrial growth 1810-2010*, «Studi Musicali» IV/1, 2013, pp. 145-202; ANNARITA COLTURATO, *Un'industria 'troppo imperfetta': la fabbricazione dei pianoforti a Torino nell'Ottocento*, «Fonti Musicali Italiane» XII, 2007, pp. 167-204; GIANNA MELLONI *Costruzione e commercio di strumenti musicali nelle botteghe milanesi dell'Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005; RENATO MEUCCI, *I costruttori di pianoforti a Milano tra XVIII e XIX secolo*, Milano, Unimi-Musica, 2005, pp. 1-13; ELENA PREVIDI, *Il fortepiano milanese tra Sette e Ottocento: una prima ricognizione*, in *La cultura del Forte-piano 1770-1830* cit., pp. 281-297; FRANCESCA SELLER, *I pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, «Fonti Musicali Italiane» XIV, 2009, 171-199; FRANCESCA SELLER, *Viennese Piano in Naples: A Contribution to the History of Piano Constructors*, in *The Das Wiener Klavier bis 1850*, Atti del Convegno internazionale di studi, Wien, 18-20 ottobre 2003, a cura di Beatrix Darmstädter, Alfons Huber e Rudolf Hopfner, Tutzing, Hans Schneider, 2007, pp. 147-152.

22. MICHAEL LATCHAM, *The Clavecin royal of Johann Gottlob Wagner in the Eighteenth-century Context*, in *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, a cura di Hans Boje e Mónica Lustig, Augsburg, Wißner-Verlag, 2006, pp. 169-170; LAURA CUERVO, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, tesi di dottorato, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 231.

23. CRISTINA BORDAS, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 - ca. 1870*, tesi di dottorato, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004; CRISTINA BORDAS, *Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández*, «Revista de Musicología» XI/3, 1988, pp. 807-854; CUERVO, *El piano en Madrid* cit., pp. 202-292; VICTORIA ALEMANY, *La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX*, «Anuario Musical» 62, 2007, pp. 335-364; BERYL KENYON DE PASCUAL – CHRISTOPHER NOBBS, *Sevilla: un importante*

tanti di Madrid dell'inizio del XIX secolo, Francisco Flórez (?-1824), sia stato mandato a Londra dalla Casa Reale per formarsi con il celebre costruttore londinese di origini belghe John Joseph Merlin (1735-1804).²⁴ Tuttavia, altri studi allargano questa visione, segnalando che Barcellona sviluppò un rapporto commerciale più intenso con Vienna, grazie al quale i modelli inglesi condivisero il mercato con quelli viennesi, che poi diventarono il modello di riferimento per la maggior parte dei costruttori di pianoforte locali.²⁵ Ciò nonostante, i fattori commerciali e musicali che generarono questa importazione di pianoforti viennesi a Barcellona non sono ancora stati analizzati a fondo: il fenomeno dell'importazione è stato in genere affrontato in modo isolato, senza tener presente l'esistenza del complesso sistema di commercio continentale che permetteva che la musica e altre pratiche culturali circolassero a partire da una vasta rete urbana ben collegata.

Il presente studio fornisce nuovi dati che spiegano la complessa rete commerciale dell'importazione di pianoforti viennesi a Barcellona, formata da fabbricanti, venditori e distributori di pianoforti, musicisti, impresari musicali, editori e commercianti, molti dei quali italiani residenti a Barcellona e, in minor misura, a Milano, Genova e Trieste, mentre altri erano barcellonesi che andavano e venivano dall'Italia; spiega inoltre che Barcellona, una zona periferica del mercato strumentale viennese, finirà per formare una nuova area commerciale di distribuzione di pianoforti viennesi, con l'Italia in veste di intermediario; illustra, infine, in che modo i pianoforti viennesi importati influirono sulla produzione locale barcellonese di pia-

centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII, «Revista de Musicología» XX/2, 1997, pp. 851-854. Ciò nonostante, è da segnalare lo studio di Navarro in cui è documentato l'acquisto nel 1831 di quattordici pianoforti viennesi da parte del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina di Madrid (inaugurato nello stesso anno). Fu l'allora direttore del Conservatorio, il cantante Francesco Piermarini, a mettersi in contatto con Giovanni Ricordi, editore e commerciante di pianoforti di Milano, per effettuare l'acquisto. Cfr. SARA NAVARRO, *La aportación de Giovanni Ricordi al Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid*, «Gli spazi della musica» III/2, 2014, pp. 18-44.

24. BORDAS, *La producción y el comercio de instrumentos* cit., p. 313.

25. ORIOl BRUGAROLAS, *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*, tesi di dottorato, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015; ID., *La construcción de pianos en Barcelona (1780-1808): los primeros constructores de pianos*, «Cuadernos de Música Iberoamericana» 21, 2011, pp. 83-102; ID., *Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830*, «Revista de Musicología» XLI/2, 2018 (in corso di stampa).

noforti.²⁶ Getta, insomma, nuova luce sui rapporti commerciali relativi alla musica che intercorsero tra la Spagna e l'Italia.

Le fonti che hanno permesso di studiare questa via Vienna-Italia-Barcellona sono di natura e provenienza assai diversa. Per raccogliere informazioni commerciali abbiamo consultato il Fondo Comercial²⁷ e la Sección de Sanidad²⁸ dell'Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), come pure alcuni documenti notarili conservati nell'Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona (AHPNB), nonché la documentazione derivata dalle cause tra commercianti conservata nel fondo Real Audiencia dell'Archivo de la Corona de Aragón (ACA). Siamo ricorsi al Fondo Gònima-Janer²⁹ della Biblioteca de Catalunya (BC) e al fondo Casa

26. Il presente studio non affronta la questione del rapporto tra l'importazione di pianoforti viennesi e la diffusione di un repertorio specifico per questi strumenti. Questo punto, però, è attualmente oggetto di un altro studio, e per il momento possiamo dire che non ci sono testimonianze della diffusione a Barcellona nei primi tre decenni del XIX secolo di metodi ed esercizi di area tedesca analoghi a quelli di Johan Peter Milchmeyer, Fiedrich Starke e August E. Müller, ossia compilati per facilitare l'apprendimento del pianoforte alla maniera di veri e propri 'manuali di istruzioni'. Vanno tuttavia fatte alcune precisazioni, dal momento che si ha notizia innanzitutto della vasta diffusione, all'inizio del XIX secolo, delle opere di Pleyel in Catalogna (con Barcellona come epicentro), tra cui potrebbe esserci il suo metodo per pianoforte; in secondo luogo, della pubblicazione, alla fine degli anni '30, di opere didattiche provenienti dalla Germania e dall'Austria, come quelle di Hummel e Czerny; in terzo luogo, dell'alta diffusione a Barcellona, sin dall'inizio del XIX secolo, delle opere per pianoforte di Mozart; e, infine, di un metodo per pianoforte locale pubblicato nel 1821 in cui si consiglia soprattutto di suonare le sonate per pianoforte di Haydn, Mozart e Steibelt. Ciò nonostante, malgrado le testimonianze brevemente descritte nelle righe precedenti, sono ancora molti i documenti da analizzare, per cui per il momento non si può dire, almeno per quanto riguarda Barcellona, che ci fosse una corrispondenza tra il commercio di strumenti e il commercio di repertori destinati a questi strumenti.

27. Questo fondo dell'AHCB conserva la documentazione prodotta dalle società commerciali di Barcellona. La corrispondenza degli agenti commerciali che molte di esse avevano nei principali porti del Mediterraneo e nella Penisola rivela numerosi dettagli relativi alla fornitura delle merci, al loro trasporto e alle reti di distribuzione nei luoghi di destinazione.

28. Questa sezione dell'AHCB raccoglie tutti i documenti generati dalla Junta de Sanidad de Barcelona, istituzione che, per legge, aveva la responsabilità di evitare epidemie e di prendere misure relative alla salute pubblica. Produceva quindi documentazione relativa agli ingressi di navi nel porto di Barcellona; permessi, licenze, certificati, richieste di autorizzazione per sbarcare le merci, registri di carico e ispezioni sanitarie di persone e prodotti che avevano Barcellona come origine o destinazione.

29. Fondo documentario privato della BC di tipo commerciale costituito dalla documentazione generata dall'attività personale e imprenditoriale di Erasme Gònima y Passarell

del Teatro dell'Archivo Histórico del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo (AHSCP) per lo studio della corrispondenza di musicisti e personalità del mondo della musica legati all'epoca al Teatro de la Santa Cruz.³⁰ Infine, gli annunci di editori, fabbricanti e commercianti sui giornali dell'epoca hanno fornito dati relativi alla compravendita di pianoforti.

Prima fase (1800-1814). Le prime importazioni di pianoforti viennesi a Barcellona

La prima allusione all'importazione di un pianoforte viennese a Barcellona risale al 3 agosto 1803: la società commerciale di Barcellona Milans, Valls y Duran³¹ caricò, tra le altre cose, sulla polacca *La Purísima Concepción*, due casse di orologi, una di porcellana, un baule con mussoline di Genova e un pianoforte viennese, da spedire da Genova a Barcellona.³² La documentazione indica che due commercianti, Simone Lafèche e il genovese Giacomo Alessi, agirono da intermediari, ma non dice da chi comprarono il pianoforte a Vienna, né indica il nome del fabbricante o il costo dell'importazione. Non si sa neanche se si trattasse dell'ordine di un privato o di un commerciante che avrebbe poi rivenduto lo strumento o se questo fos-

(1746-1821) e di suo nipote ed erede Erasme de Janer y Gònima (1791-1862). Vi si sono trovati importanti documenti relativi al Teatro de la Santa Cruz, come registri di acquisto di materiale musicale e contratti per la scritturazione di musicisti o per l'affitto di strumenti di proprietà del teatro.

30. Filippo II di Spagna concesse all'Hospital de la Santa Cruz di Barcellona il privilegio di organizzare ogni rappresentazione teatrale pubblica nella città, come pure il diritto di disporre degli eventuali profitti per finanziare parte delle spese dell'Hospital. Nel periodo preso in esame nel presente studio, l'Hospital gestiva ancora il Teatro de la Santa Cruz e quindi gli impresari del teatro (che decidevano la scritturazione delle compagnie di opera, danza e teatro) dovevano rendere conto a questo organismo. Alla fine del XIX secolo il nome dell'istituzione mostra anche la dedica a san Paolo. Per questo l'archivio in cui si trova la documentazione relativa al Teatro riceve il nome di Hospital de la Santa Cruz y San Pablo.

31. La società Milans, Valls y Duran fu fondata da Narciso Milans y de Tord (1753-1825), discendente di una facoltosa famiglia di commercianti catalani divenuti nobili verso il 1725, e dai suoi soci Antonio de Valls e Jaime de Duran. La società trattava affari relativi alla costruzione navale, al pane e alla carne, e aveva interessi commerciali in Spagna, Europa e America. Nello spazio mercantile del Mediterraneo la società operava principalmente a Napoli, Genova e Marsiglia, città che usava come piattaforme intermedie per raggiungere altri mercati, soprattutto quelli dell'Europa dell'est. CARME-EULÀLIA BENCOMO, *La familia Milans. Comercio y nobleza en la Cataluña del siglo XVIII*, «Pedralbes: Revista d'Història Moderna», 3, 1983, pp. 327-331; *Almanak mercantil o guía para comerciantes para el año de 1808*, Madrid, Imprenta Vega y Compañía, 1807, p. 369.

32. AHCB, FoM/SeS, XII-4/C-10, 1803.

se destinato a una delle lussuose dimore degli stessi membri della società che lo importava.

Esiste anche una testimonianza documentaria, del mese di luglio del 1807, fornita da un reclamo presso il Consulado y Tribunal de Comercio de Cataluña³³ presentato da Bartolomeo Dollazia, rappresentante a Barcellona del commerciante triestino Giuseppe Antonio Susanni, nei confronti del commerciante barcellonese Félix Gibert per una parte (1.150 *reales de vellón*) del valore di un pianoforte tedesco (2.750 *reales de vellón*) importato da Vienna attraverso Trieste. Gibert cancellerà il debito attraverso la Banca di Vienna ed entrerà finalmente in possesso del pianoforte.³⁴

Un'altra prova del fatto che questi strumenti cominciavano a essere conosciuti in un settore ridotto della borghesia barcellonese è il riferimento documentato al pianoforte tedesco appartenuto all'agente di commercio Roberto Marning; nell'inventario *post mortem* dei beni di Marning, del 1808, si fa una relazione molto precisa degli oggetti contenuti in ogni stanza della casa, tra i quali c'era un pianoforte. È particolarmente interessante la descrizione della sala principale, una sala, a quanto si deduce, pensata e preparata per l'organizzazione di attività musicali con una chiara funzione sociale, date le dimensioni e l'abbondante numero di sedie che conteneva. Non c'è da stupirsi, dal momento che possedere un pianoforte e poter offrire questo tipo di serate era un'aspirazione per la borghesia e un simbolo delle buone pratiche culturali della famiglia facoltosa, prospera e benestante:

Un pianoforte tedesco di mogano ornato in bronzo e coperto con pelletteria cremisi, due orologi da tavolo (uno di bronzo e l'altro decorato con piccole lamine di marmo), una toilette di mogano con specchio, 25 sedie e due canapè portati da Genova, quadri con ritratti della famiglia del signore e la signora Marning, due tavolini quadrati di mogano, quattro candelabri di bronzo, un lampadario a bracci e tende di mussolina a righe bianche per la finestra del salone.³⁵

33. Istituzione competente per risolvere le liti mercantili, marittime o terrestri.

34. Archivo de la Corona de Aragón (d'ora innanzi, ACA), Real Audiencia, Consulado y Tribunal de Comercio C, 5003.

35. «Un pianoforte alemán de caoba guarnecido en bronce y cubierto con marroquinería carmesí, dos relojes de mesa (uno de bronce y el otro decorado con pequeñas placas de mármol), un tocador de caoba con espejo, 25 sillas y dos canapés traídos de Génova, cuadros con retratos de la familia del señor y de la señora Marning, dos mesitas de caoba cuadradas, cuatro candelabros de bronce, una araña y cortinas de muselina rayadas en blancos para las ventanas de la sala». Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona (d'ora innanzi, AHPNB), Francisco Portell (notario n. 1142), vol. 42, Inventarios, vol. 34, fols. 226 y 227.

Ma nello stesso momento in cui si importavano pianoforti viennesi, nella Barcellona di questa prima fase, escluso il periodo compreso tra il 1808 e il 1814, quando i rigori della guerra contro la Francia napoleonica ebbero evidenti ripercussioni sul consumo musicale,³⁶ bisogna dire che la costruzione e il commercio di pianoforti locali fu un'attività fiorente che rappresentava un'alternativa all'importazione. Ne è prova il crescente numero di annunci sul «Diario de Barcelona» relativi alla compravendita di pianoforti e alla vendita di partiture per piano, che corrisponde al progressivo aumento di costruttori e accordatori di questo strumento.³⁷ Nel 1805 sette artigiani costruttori lavoravano nei rispettivi laboratori a Barcellona per soddisfare la domanda locale, come pure quella delle colonie spagnole d'oltremare, e, basandoci sui pianoforti conservati³⁸ e sulla formazione che ricevettero alcuni dei costruttori locali, come Joseph Martí,³⁹ tutti seguirono il modello inglese.⁴⁰ È significativo, dunque, che i costruttori di

36. Per una visione d'insieme sulla musica durante la Guerra d'indipendenza spagnola, cfr., tra altre opere: MARÍA GEMBERO-USTÁRROZ, *La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)*, in *Cortes y revolución en el primer liberalismo español*, Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea, coord. Francisco Acosta, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231; JUAN BAUTISTA ESCRIBANO – CAYETANO HERNÁNDEZ – JOSÉ MARÍA SOTO, *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016.

37. Nel 1790 a Barcellona erano attivi due costruttori di pianoforti (Joseph Alsina e Joseph Pujol); nel 1800, quattro costruttori (oltre ai due sopra citati, Johannes Kyburz e Joseph Franz Otter); e nel 1805, sette costruttori (ai quattro precedenti si aggiungono Joseph Martí, Pedro Arnó e David Guastavino). Tutti effettuavano anche lavori di accordatura e riparazione di pianoforti, e Guastavino e Arnó, anche di clavicembali. BRUGAROLAS, *El piano en Barcelona* cit., p. 212. FERNANDO VEGAS – CAMILLA MILETO – VÍCTOR MANUEL CANTERO, *El arquitecto Rafael Guastavino (1842-1908): obra en cuatro actos*, «Ars Longa, Cuadernos de Arte» 26, 2017, pp. 209-230.

38. Un pianoforte-scrivania di Joseph Martí del 1805, conservato nel Museo de la Música de Barcelona (MDMB 427), e tre pianoforti a tavolo di Otter y Kyburz, uno, del 1800, conservato nel Museo de Menorca (numero di inventario 26579) e due nel Museo de la Música de Barcelona, uno del 1800 (MDMB 502) e l'altro del 1805 (MDMB 32); hanno tutti meccanica inglese e un'estensione di cinque ottave e mezzo.

39. Joseph Martí entrò come apprendista nel laboratorio del falegname Josep Vendrell il 5 febbraio 1784. Tra il 1788 e il 1790 ottenne il titolo di maestro falegname e rimase iscritto alla corporazione fino al 1834, anno probabile del suo decesso. Tra il 1803 e il 1804 si trasferì a Madrid per studiare con Francisco Flórez, il prestigioso costruttore di pianoforti della Real Cámara, formatosi in Inghilterra. L'unico pianoforte che si conserva di Martí è il pianoforte-scrivania con meccanica inglese riportato nella nota 38. AHCB, Fondo Municipal, Sección Gremios, leg. 37/15.

40. BORDAS, *La producción y el comercio de instrumentos* cit., pp. 313 e 382. CUERVO, *El piano en Madrid* cit., pp. 147-149.

pianoforti barcellonesi avessero come modello di preferenza il pianoforte inglese, mentre i dati raccolti mostrano che la maggior parte dei pianoforti importati verso il 1814 erano viennesi o tedeschi e arrivavano a Barcellona per mare, provenienti da Vienna via Genova o Trieste. Tuttavia in questo primo periodo importare pianoforti viennesi era ancora un'eccezione, alla portata solo di persone abbienti, come i commercianti Milans, Gibert o Marning, che si avvalevano anche dei loro contatti internazionali per comprare un pianoforte straniero e così distinguersi socialmente.

Nel 1803 importare un pianoforte tedesco per 2.750 *reales de vellón*, come quello di Gibert a cui abbiamo prima accennato, significava affrontare una grande spesa, rispetto a quanto guadagnava nel 1800 un lavoratore qualificato del settore edile (muratori e carpentieri), cioè circa 1.260 *reales de vellón* all'anno;⁴¹ o rispetto allo stipendio di un primo violino dell'orchestra del Teatro de la Santa Cruz, che qualche anno prima, nel 1785, si aggirava sui 3.600 *reales de vellón* all'anno.⁴²

A questo punto dobbiamo sottolineare che la confluenza di una serie di circostanze concatenate di natura socioeconomica e culturale spiega sia l'incipiente importazione a Barcellona di pianoforti viennesi in questa prima fase sia la sua intensificazione e il suo consolidamento nelle fasi successive.

Se, da un lato, verso la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo era in pieno sviluppo la produzione locale di pianoforti in città come Milano, Torino o Napoli,⁴³ dall'altro l'importazione di pianoforti viennesi era in Italia una pratica già consolidata, e questi cominciavano a far parte del paesaggio visivo e sonoro degli spazi musicali.⁴⁴ Nel 1805, per esempio, il famoso «Osservatore Triestino» annunciava la vendita di pianoforti viennesi e il «Corriere Milanese» parlava di un editore e commerciante viennese, Ferdinando Artaria, che forniva agli appassionati di musica di Milano pianoforti a tavolo e a coda viennesi. E già dalla fine del XVIII secolo, come ha appurato Francesca Seller, si erano stabiliti a Napoli costruttori

41. ENRIQUE LLOPIS – HECTOR GARCÍA, *Coste de la vida y salarios en Madrid, 1680-1800*, Documento de Trabajo, Asociación Española de Historia Económica, 901, maggio 2009, p. 49.

42. ROGER ALIER, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990 [1979], p. 340.

43. COLTURATO, *Un'industria 'troppo imperfetta'* cit., pp. 167-170; MEUCCI, *I costruttori* cit., pp. 3-10; PREVIDI, *Il fortepiano milanese* cit., pp. 284-292; SELLER, *The Viennese Piano* cit., pp. 147-149.

44. AVERSANO, *L'importazione in Italia* cit., pp. 5 e 6.

di pianoforti viennesi che a lungo andare esercitarono una forte influenza sui fabbricanti locali.⁴⁵

A Barcellona, varie famiglie italiane, soprattutto genovesi (come i Bensi,⁴⁶ i Villavecchia,⁴⁷ i Ponte⁴⁸ e i Bacigalupi)⁴⁹ e milanesi (come la famiglia di editori Bettalli),⁵⁰ si integrarono nei circoli commerciali e culturali barcellonesi,

45. *Ivi*, p. 8.

46. I Bensi erano commercianti genovesi stabilitisi a Barcellona verso la fine del XVII secolo. I membri di questa famiglia svolsero un'intensa attività pubblica e istituzionale (controllarono, ad esempio, per un certo periodo il consolato della Repubblica di Genova a Barcellona); i loro affari, inoltre, erano orientati al mercato coloniale. Cfr. JUAN CARLOS MAIXÉ, *Aproximación a la colonia genovesa, un sector de la burguesía barcelonesa en el siglo XVIII: la familia Bensi*, «Pedralbes: Revista d'Història Moderna» 6, 1986, pp. 237-240.

47. Ignazio Villavecchia, nato a Genova nel 1744, arrivò a Barcellona nel 1774 e l'anno successivo, insieme al suo amico Francesco Ponte, fondò la società commerciale Ponte y Villavecchia. Alla fine del XVIII secolo Ignazio Villavecchia stabilì una delle principali società commerciali di grani di Barcellona; il suo fondatore aveva un vantaggio sui suoi concorrenti grazie alle sue origini genovesi, che gli fornivano una rete sociale nella comunità genovese locale e contatti con genovesi a Genova. Il ruolo fondamentale di Genova come porto di deposito e intermediario nel traffico con l'Oriente e con l'Italia del Sud giustificava la decisione di Ignazio Villavecchia di fare dell'asse Barcelona-Genova la colonna della sua attività commerciale. LAURA CALOSCI, *Comerciantes genoveses en Barcelona entre los siglos XVIII y XIX. La familia Villavecchia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, pp. 4-7.

48. Il primo membro della famiglia Ponte ad arrivare a Barcellona, verso il 1767, fu Francesco, nato a Genova nel 1728. Insieme a suo fratello Carlo, fondò la società commerciale Carlo y Francesco Ponte, all'interno della quale i fratelli si distribuirono il lavoro di modo che Carlo operava da Genova e Francesco da Barcellona. Questa società copriva la via Genova-Barcellona e si occupava soprattutto dell'importazione di generi alimentari (in particolare di grano) e di materie prime. Nel 1775 Francesco Ponte e Ignazio Villavecchia, che era intimo amico della famiglia Ponte, fondarono a Barcellona la società Ponte Villavecchia. Nel 1794 arrivò a Barcellona Nicola Ponte, cugino di Francesco e figlio di Carlo, che, con lo zio Francesco, fondò la società Ponte y sobrino. Nel 1803 Francesco Ponte figura come console di Roma a Barcellona. L'ultima notizia di un Ponte a Barcellona riguarda Nicola, nel 1832. CALOSCI, *Comerciantes genoveses en Barcelona* cit., pp. 5-7; cfr. anche il registro notarile: AHPNB, Antoni Ubac y Clarís (notario n.º 1203), vol. 54, *Manuale quinquagesimo quarto, prime partís*, dicembre de 1831 – junio de 1832; *Almanak mercantil o guía para comerciantes para el año de 1803*, Madrid, Imprenta de Vega, 1803, p. 250

49. I Bacigalupi erano una famiglia di commercianti genovesi, proprietaria, verso la metà del XVIII secolo, di una fabbrica di filati a Barcellona. All'inizio del XIX secolo si imparentarono con una famiglia dell'élite barcellonese, i Güell. JOSÉ MIGUEL SANJUAN, *Las élites económicas barcelonesas (1714-1914)*, tesi di dottorato, Universitat de Barcelona, 2018, pp. 220-244.

50. Cfr. nota 72.

in cui svilupparono una vasta rete di contatti che includeva figure molto in vista dell'élite socioeconomica e culturale, e potevano contare, al tempo stesso, su una nutrita rete di appoggio esterno, formata da compatrioti italiani sparsi nei principali porti del commercio mediterraneo e atlantico. Nel 1798 Barcellona aveva una popolazione di centomila abitanti ed era, agli occhi del viaggiatore tedesco Christian August Fischer, una città cosmopolita con evidenti legami con l'Italia nei settori della gastronomia,⁵¹ dell'arredo (ricordiamo i canapè genovesi di Marning), la sistemazione e la decorazione delle case e la moda femminile.⁵² A questo aggiungiamo che dal 1750, come indica Lluís Bertran, il Teatro de la Santa Cruz di Barcellona fu l'unico teatro in Spagna a offrire ininterrottamente stagioni annuali di opera italiana fino all'inizio della guerra con la Francia napoleonica nel 1808.⁵³ La continuità dell'offerta operistica facilitò la fluida diffusione di un vasto repertorio e l'arrivo costante di impresari musicali, cantanti e strumentisti italiani, che si stabilivano in città per una o più stagioni teatrali.⁵⁴ Ed evidentemente l'intensa attività musicale barcellonese propiziò anche l'apertura di laboratori in città da parte di costruttori di strumenti provenienti dall'Italia (e da altri Paesi d'Europa), come Arnó, Guastavino, Piana o Bernareggi,⁵⁵ che cercavano opportunità economiche in una città culturalmente e commercialmente

51. Nei registri di carico delle navi provenienti dall'Italia si può comprovare la quantità di alimenti di origine italiana che arrivava ogni settimana a Barcellona: riso lombardo, salame di Milano e di Bologna, olio, olive, maccheroni di Napoli, carne di vitello, formaggio, ecc. Alcune famiglie italiane, inoltre, come i Caponata e i Durio, svolsero attività commerciale nel settore della ristorazione dal XVIII fino alla fine del XIX secolo. Un membro della famiglia Caponata, Andrea, arrivato a Barcellona nel 1750 con una compagnia teatrale sarda, fondò il primo caffè di Barcellona; e i Durio erano proprietari di alcuni dei caffè e delle locande più emblematiche di Barcellona nella prima metà del XIX secolo, come la Fonda Falcón, il Café Falcón e la Fonda Oriente (in quest'ultima la Sociedad Filarmónica de Barcelona organizzò un banchetto di addio per il pianista Franz Liszt il 21 aprile 1845). *La música en el Diario de Barcelona (1792-1850). Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*, a cura Oriol Brugarolas, Barcelona, Calambur, 2018 (in corso di stampa); PACO VILLAR, *La ciutat dels cafès, Barcelona 1750-1880*, Barcelona, La Campana, 2009.

52. LLUÍS BERTRAN, *Musique en lien: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, tesi di dottorato, Université de Poitiers – Universidad de La Rioja, 2017, p. 154.

53. Con l'unica eccezione di una breve parentesi verso la metà degli anni '70 del XVIII secolo.

54. BERTRAN, *Musique en lien* cit., pp. 155-157, 288 e 289.

55. Pedro Arnó (Roma), Francisco Bernareggi (Monza, Milano), David Guastavino (Varazze, Liguria), José Piana (Milano).

dinamica che aveva buoni collegamenti con il loro Paese, con il resto della penisola iberica e con gran parte del resto d'Europa; e che offriva inoltre l'ulteriore attrattiva delle colonie d'America.

Un personaggio che esemplifica questi profondi collegamenti musicali tra l'Italia e Barcellona a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo è Domingo Botti,⁵⁶ commerciante, cantante e traduttore in spagnolo delle opere di Goldoni, nonché impresario musicale, dal momento che si occupò per alcune stagioni delle rappresentazioni operistiche nel Teatro de la Santa Cruz a partire dal 1778. Si sa che nel 1789, in uno dei suoi viaggi in Italia per scritturare cantanti per la stagione 1789-1790 di questo teatro, Botti comprò le partiture di alcune opere di recente composizione e di grande prestigio, come *Il fanatico burlato* di Cimarosa o *Nina, la pazza per amore* di Paisiello (quest'ultima rappresentata per la prima volta quello stesso anno a Caserta),⁵⁷ e due anni dopo, nel 1791, acquistò diciotto partiture d'opera, di cui non si conoscono i titoli, tra Napoli, Milano e Genova; nel 1793 comprò (non è chiaro se a Genova o a Bologna) l'opera *Il matrimonio segreto*

56. Domingo o Domenico Botti (?-?), originario di Piacenza, tra il 1778 e il 1808 fu impresario teatrale del Teatro de la Santa Cruz, di cui organizzò diverse stagioni. Qualche anno prima aveva recitato a Barcellona in una compagnia teatrale italiana. Nel 1791 fu agente teatrale a Madrid, dove scriverà cantanti per il Teatro de los Caños del Peral, ed ebbe uno scambio epistolare con la duchessa di Osuna per raccomandarle alcune cantanti. Nel 1799, nel contesto del divieto, valido in tutta la Spagna, di mettere in scena opera e qualsiasi altro spettacolo teatrale che non fosse in castigliano, i contatti di Botti presso la corte resero possibile la continuità delle compagnie italiane nella programmazione del Teatro de Barcelona, particolare da cui si intuisce che Botti aveva un'influenza straordinaria sulla corte di Carlo IV. Nell'ambito commerciale, Botti appare come uomo di fiducia di importanti commercianti, quali Baltasar de Bacardí e i Villavecchia (nel 1788 Ignazio Villavecchia gli dà pieni poteri per gestire i suoi affari durante le sue lunghe assenze da Barcellona), e nel 1803 diventa viceconsole di Ragusa a Barcellona (il console era Ignazio Villavecchia). Come autore drammatico, tradusse Goldoni e Beaumarchais e scrisse due opere: una in versi, intitolata *Serenata e Sonetti*, pubblicata nel 1789 per celebrare la proclamazione di Carlo IV; e una serenata dal titolo *El triunfo de Venus*, pubblicata nel 1802 in occasione delle nozze del principe Ferdinando, futuro Ferdinando VII, con Maria Antonia di Napoli. Fu attivo nell'ambito teatrale e in quello commerciale fino all'invasione francese del 1808, anno in cui se ne perdono le tracce. ALIER, *L'òpera a Barcelona* cit., pp. 301, 362 e 400; MARC HEILBRON, 'Umilissimi devotissimi servi'. *Correspondencia de cantantes de òpera italiana con la duquesa de Osuna*, «Anuario Musical» 52, 2007, pp. 199-227; VÍCTOR MANUEL PAGÁN, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 67, 84, 139 e 144; AHPNB, Ramón Mateu y Smandia (notario n. 1083), vol. 55, *Manuale Inventariorum, 1785-1788*; *Almanak mercantil* cit., p. 250.

57. Questa opera arrivò a Barcellona prima che in qualsiasi altra città non italiana e molto prima che in altre importanti città italiane; la prima rappresentazione alla Scala di Milano, per esempio, ebbe luogo nel 1804. ALIER, *L'òpera a Barcelona* cit., pp. 400 e 401.

di Cimarosa (rappresentata per la prima volta a Vienna nel febbraio del 1792) per un prezzo molto alto.⁵⁸ Infine, come esempio dell'importanza che per la vita musicale di Barcellona avevano i contatti con l'Italia, è opportuno segnalare che Botti, di ritorno dal viaggio in Italia fatto nel 1801 in qualità di agente del Teatro de la Santa Cruz al fine di scritturare cantanti per la stagione successiva (finanziato, questa volta, da un importante commerciante legato al Teatro, Baltasar de Bacardí), portò con sé uno strumento sconosciuto a Barcellona, il corno inglese,⁵⁹ che si poté ascoltare per la prima volta nella città catalana in un concerto privato a casa del commerciante Novell il 4 marzo 1801.

È dunque in questo contesto di intensi rapporti con l'Italia che bisogna situare l'importazione e la diffusione di pianoforti viennesi a Barcellona:⁶⁰ se all'inizio si trattò di un fenomeno quasi esclusivamente limitato alle élite economiche e culturali, nelle fasi successive, di cui parleremo in seguito, tali prodotti divennero sempre più accessibili per un pubblico di appassionati di musica sempre più numeroso. E non solo: la partecipazione degli italiani (che costituivano la comunità straniera con maggiore presenza nelle alte sfere di Barcellona) a questo processo fu determinante per lo sviluppo della vita musicale e commerciale della città sul finire del XVIII e durante la prima metà XIX secolo.

Seconda fase (1815-1830). Intensificazione dell'importazione viennese: le reti commerciali con Milano, Genova e Trieste

A partire dal 1815, dopo il periodo di forte instabilità economica e sociale provocata dalla guerra con la Francia, a Barcellona ci fu una grande ripresa dell'attività musicale: la domanda di insegnanti di musica aumentò, si moltiplicarono i laboratori di fabbricazione di strumenti,⁶¹ si ebbe un

58. *Ivi*, p. 417.

59. ALIER, *L'òpera a Barcelona* cit., p. 301.

60. E di altri strumenti, come il corno inglese di Botti e altri provenienti dalla Germania (alcuni corni, per esempio). Si veda l'annuncio sul «Diario de Barcelona» del 3 maggio 1796, n. 124, p. 543, che avvisa della vendita di «dos trompas nuevas de todos tonos, hechas de último gusto y perfección con sus cajas correspondientes, hechas en Viena por Antonio Kesner [sic], que es uno de los mejores fabricantes de toda la Alemania», o il caso dei corni tedeschi che arrivarono a Barcellona nel 1807 via Genova (AHCB, FoM/SeS, IX-52/C-18, 1807). Questo genere di informazioni ci fa pensare che Barcellona, rispetto alle altre città spagnole, aveva sviluppato una relazione commerciale più intensa con la zona tedesca, aspetto che probabilmente facilitò il transito di strumenti e partiture musicali.

61. In questa seconda fase aprono negozio e laboratorio a Barcellona, tra gli altri, il fabbricante di organi Martín Cavaillé, il costruttore di strumenti a fiato Francisco Bernareg-

notevole incremento del commercio di partiture⁶² e nacquero nuove pubblicazioni musicali;⁶³ il tutto, come chiaro riflesso dell'espansione del mercato musicale. Le stagioni d'opera nel Teatro de la Santa Cruz ripresero a susseguirsi ininterrottamente e l'andirivieni di compagnie d'opera italiana facilitò la diffusione delle novità musicali provenienti dall'Italia. Dopo la crisi commerciale dovuta all'occupazione napoleonica, rifiorirono i legami commerciali e culturali con l'Italia (verso il 1827 le importazioni da Genova, Trieste e Livorno rappresentavano il 33% del traffico commerciale complessivo in entrata nel porto di Barcellona)⁶⁴ e si riattivarono le reti di commercianti di famiglie italiane attive nella fase precedente (Bacigalupi, Ponte, Villavecchia, Bettalli); reti che si consolidarono e si allargarono grazie alla partecipazione dei Durio,⁶⁵ provenienti dal Piemonte, degli Olganati, da Milano, e dei Gattorno, che operavano a Trieste e Genova e che avevano una sede commerciale a Barcellona. A questa rete di collegamenti con l'Italia bisogna sommare la partecipazione di importanti commercianti barcellonesi, come Baltasar de Bacardí (intimo amico dei Villavecchia⁶⁶ e dei Ponte), Félix Gibert (lo stesso che aveva importato un pianoforte viennese nel 1807 e che dal 1817 aveva il titolo di console austriaco presso il Comercio de Barcelona),⁶⁷ o Erasme de Janer y de Gònima, importante industriale e commerciante barcellonese (anche lui amico dei Villavecchia

gi, il liutaio Agustín Altimira e il fabbricante di strumenti a fiato Mariano Coll. *La música en el Diario de Barcelona (1792-1850)* cit., (in corso di stampa).

62. BRUGAROLAS, *El comercio de partituras* cit., p. 160.

63. Nel mese di maggio del 1817 si comincia a pubblicare a Barcellona il «Periódico de Música», promosso dall'Asociación de Accionistas para las Mejoras del Teatro (Teatro de la Santa Cruz), prima pubblicazione di questo genere a Barcellona, che precede anche «La Lira de Apolo» (che vide la luce a Madrid, e anche a Barcellona, nell'ottobre del 1817). Il repertorio di questa pionieristica pubblicazione musicale consisteva in opere musicali, generalmente riduzioni per pianoforte e voce, derivate da musica operistica dei maestri Rossini, Carnicer, Orlandi e Generali. A quanto si sa, si conservano solo trentadue brani musicali, nella Biblioteca Nacional de España (BNE).

64. LAURA CALOSCI, *La transformación del comercio mediterráneo durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de Barcelona y Génova*, «Mediterráneo económico» 7, 2005, p. 173.

65. Riguardo ai Durio, cfr. nota 51.

66. Da segnalare che nel testamento di Ramón de Bacardí (figlio ed erede di Baltasar de Bacardí), furono esecutori testamentari Ignazio Villavecchia e Erasme de Janer y de Gònima. AHPNB, Josep Torrent y Julià (notario n. 1280), vol. 25, *Manual que hace el número veinte y cuatro de escrituras públicas*, diciembre de 1858 – junio de 1859.

67. ACA, Real Audiencia, Consulado y tribunal de Comercio, C, 5023 (1817).

e della famiglia Bacardí) strettamente legato alla Sociedad del Teatro de la Santa Cruz dal 1826 fino alla metà degli anni '40.

In tale contesto, il pianoforte diventò un elemento fondamentale nell'intrattenimento culturale: lo strumento con maggiore presenza e visibilità sociale, oltre che il più richiesto dagli appassionati di musica. L'importazione di pianoforti viennesi attraverso Trieste e Genova si intensificò rispetto alla fase precedente, nonostante la costruzione di pianoforti a Barcellona fosse in pieno sviluppo (tra il 1815 e il 1830 risultano quindici fabbricanti attivi);⁶⁸ Milano, infatti, entrò a far parte di questa rete di commercio musicale con Barcellona. In questa seconda fase, inoltre, la tipologia viennese non si impose solo nell'importazione, ma fu adottata, gradualmente, anche dai costruttori locali.

Questo regolare flusso di pianoforti viennesi dalla capitale dell'Impero austriaco a Barcellona è attestato da diversi documenti; in alcuni casi sono specificati il nome del venditore, dell'acquirente e del fabbricante. Sono testimonianze importanti perché permettono di intuire il grado di penetrazione del pianoforte viennese nella società barcellonese tra il 1815 e il 1830.

Il primo caso significativo è quello di un costruttore viennese di pianoforti e organi, Carl Gössel⁶⁹ (o Goessel), che, vedendo un'opportunità nella fabbricazione e nella vendita di pianoforti viennesi, nel 1815 aprì un laboratorio a Barcellona per fornire questo strumento direttamente al cliente barcellonese e venderlo, forse, anche nelle colonie spagnole d'oltremare.

Un altro esempio è quello dell'editore, stampatore e commerciante milanese Carlo Olginati, che si era stabilito a Barcellona verso il 1818. Olginati aprì un negozio per la vendita di stampe e pianoforti viennesi in Calle Escudellers, una delle strade con il maggior numero di negozi musicali della città. Non si sa se Olginati si rifornisse direttamente a Vienna o attraverso qualche commerciante di Milano o qualche intermediario con sede a Genova o a Trieste. Il «Diario de Barcelona» del 28 ottobre 1818 annunciava che: «Nel negozio di Carlo Olginati, negoziante di stampe, in

68. Joseph Martí, Juan Munné, Lorenzó Munné, Carl Gössel (o Goessel), Auguste Rideau, Jaime Ribatallada, Antonio Vila, Manuel Vila, Antonio Vergés, Pedro Figueras, José Vila, Andrés Puig, Josef Cabañeras, José de Urivarrena e Joseph Pujol. BRUGAROLAS, *Del piano de Joseph Alsina* cit., (in corso di stampa).

69. Del Gössel che aveva aperto un laboratorio a Barcellona non si conserva alcun pianoforte e si ignora quanto tempo è rimasto in questa città. Molto probabilmente era imparentato con Carl Gössel, un noto costruttore viennese di pianoforti che nel 1843 aprì un proprio laboratorio a Vienna dopo aver lavorato diciotto anni con il celebre costruttore Conrad Graf. «Allgemeine Zeitung München», 19 luglio 1844, n. 201, p. 1608; «Allgemeine Zeitung München», 28 luglio 1844, n. 210, p. 1680.

Calle de los Escudellers, è in vendita un pianoforte a sei ottave fabbricato a Vienna dal professor Fritz». ⁷⁰ Fu attivo a Barcellona fino al 1840, anno in cui si perdono le sue tracce. ⁷¹

Anche i fratelli Bettalli, ⁷² celebri editori, stampatori e commercianti milanesi, verso il 1819 decisero di aprire a Barcellona, in Calle Escudellers, molto vicino al locale del loro compatriota Olginati, un negozio di stampe e pianoforti viennesi. Milano in questo periodo era un centro musicale di prim'ordine, in cui la produzione artigianale di pianoforti conviveva con un nutrito gruppo di commercianti (tra cui figuravano editori di musica come Giovanni Ricordi o Ferdinando Artaria) che importavano pianoforti, soprattutto da Vienna. ⁷³ I fratelli Bettalli, quindi, che tennero aperto il loro negozio a Milano ⁷⁴ ed erano perfetti conoscitori del mercato strumentale milanese, poterono portare pianoforti viennesi a Barcellona avvalendosi dell'appoggio di uno dei tanti commercianti di Milano che si dedicavano a questo strumento. Il *Diario de Barcelona* del 13 agosto 1819 annunciava che:

Nel negozio dei fratelli Bettalli, commercianti di stampe, in Calle Escudellers, di fronte al Café del Comercio, è in vendita il materiale qui dettagliato: un fortepiano a tavolo, fabbricato a Vienna dal professor Angst, a sei ottave e con banda militare; una collezione di 90 stampe inglesi, che rappresentano le commedie e le tragedie del celebre autore Shakespeare. ⁷⁵

70. «En la tienda de Carlos Olginati, negociante de estampas, calle de los Escudellers, se halla de venta un piano hecho en Viena por el profesor Fritz, de seis octavas».

71. L'ultima testimonianza che abbiamo dell'attività commerciale di Olginati a Barcellona è nel «Dario de Barcelona», 11 giugno 1840, n. 163, p. 2036.

72. La ditta di commercianti, stampatori e incisori Bettalli era stata fondata a Milano da Gioacchino Bettalli negli anni '60 del Settecento. In seguito, fu diretta da Gaetano Bettalli (fratello o figlio di Gioacchino) fino alla sua morte, avvenuta nel 1814, quando la ditta passò nelle mani dei suoi due figli. Furono questi ultimi, attivi fino al 1835, a dare alla ditta il nome di Fratelli Bettalli. FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*: www.marquesdecollections.fr, ultima consultazione 18 gennaio 2019.

73. PREVIDI, *Il fortepiano milanese* cit., p. 294.

74. Come si può apprendere leggendo i giornali e le guide di Milano seguenti: «Gazzetta di Milano», 12 novembre 1820, n. 317, p. 1628; «Gazzetta di Milano», 7 marzo 1822, n. 66, p. 354; *Almanacco di Commercio per l'Anno 1822*, Milano, Stamperia e fonderia di Gio. Gius. Destefanis, 1822, p. 68; *L'interprete milanese ossia Guida per l'anno bisestile 1824*, Milano, Placido Maria Visaj, 1824, p. 145.

75. «En la tienda de los hermanos Bettalli, estampistas, en los Escudellers, frente el Café del Comercio, está para vender lo siguiente: un fortepiano de mesa, hecho en Viena por el

Alcuni privati facoltosi che avevano contatti commerciali con Genova potevano permettersi l'importazione di un pianoforte viennese. Abbiamo già parlato del caso del commerciante e console austriaco Félix Gilbert, che aveva comprato un pianoforte viennese nel 1807, e che nel 1824 importò anche un piano a coda viennese attraverso un intermediario genovese di origini tedesche, Ulrich Bansa.⁷⁶ Per quanto riguarda il commerciante e industriale barcellonese Baltasar de Bacardí, che era anche azionista del Teatro de la Santa Cruz, nel 1822 aveva la sua residenza privata in Calle Lladó, all'angolo con Bajada de Caçadors; in questa casa, la sala attigua al salone principale era uno spazio destinato alle attività sociali musicali, come dimostra l'arredamento, composto da dodici sedie con canapè e dodici sedie blu, un servizio da caffè, un servizio di sei bicchieri da liquore di cristallo, un tavolo da gioco e un pianoforte viennese del fabbricante Anton Martin Thÿm,⁷⁷ comprato qualche anno prima, verso il 1818.⁷⁸

Ci sono anche casi di commercianti barcellonesi che importavano pianoforti viennesi, per proprio conto e a proprio rischio, per poi rivenderli a provvigione. Il «Diario de Barcelona» del 26 giugno 1815 annunciava: «In Calle dels Mercaders numero 2, casa del signor Laforge, ci sono due fortepiani superiori recentemente arrivati da Vienna; chiunque sia interessato al loro acquisto potrà recarsi sul posto».⁷⁹ Si sa che questo signor Laforge, di cui si ignora il nome di battesimo, apparteneva ai Tusquets-Laforge,

profesor Angst, a seis octavas y con banda militar; una colección de 90 estampas inglesas, las cuales representan las comedias y tragedias del célebre autor Shakespeare», «Diario de Barcelona», 13 agosto 1819, n.º 225, p. 1803.

76. Il pianoforte, di 263 chili, arrivò a Barcellona alla fine di dicembre del 1824 a bordo del brigantino *Misericordia*. AHCB, FoM/SeS, IX-52/C-15, 1824.

77. AHPNB, Josep Maria Torrent y Sayrols (notario n. 1199), vol. 16, *Manuale Totiusque Instrumentorum* 1822-1823. L'inventario specifica anche il numero di serie del pianoforte di Thÿm: 243.

78. Anton Martin Thÿm, fabbricante viennese di pianoforti attivo tra il 1814 e il 1833. Il pianoforte a coda di Thÿm conservato al National Museum a Vermillion, con il numero di fabbricazione 94, fu costruito verso il 1815. A partire da questo dato è stato possibile calcolare che il pianoforte di Bacardí, con il numero 243, potrebbe essere stato costruito verso il 1817-1818, e comprato da Bacardí nel 1818 o 1819. Il primo indizio dell'attività di Thÿm a Vienna è quello che fornisce una guida tedesca del 1814 di costruttori e fabbricanti europei attivi nel 1814: *Adressbuch der jetzt bestehenden Kaufleute und Fabrikanten in Europa*, vol. 1, n.º 1, pp. 57 e 58.

79. «En la calle dels Mercaders, casa del señor Laforge, número 2, hay dos fortepianos superiores recientemente llegados de Viena; cualquiera que guste comprarlos podrá acudir a dicha casa», «Diario de Barcelona», 26 giugno 1815, n. 178, p. 923.

famiglia di commercianti barcellonesi attiva dalla metà del XVIII secolo e che aveva tra i suoi membri grandi appassionati di musica e organizzatori di importanti concerti privati.⁸⁰

La consultazione sistematica del «Diario de Barcelona»⁸¹ degli anni che abbraccia il presente studio ha permesso di estrarne tutte le notizie e gli annunci relativi all'importazione di pianoforti stranieri; la loro importanza risiede nel fatto che questi annunci sono un buon indicatore (anche se, ovviamente, non l'unico) di quali fossero la domanda e l'interesse sociale riguardo a questo prodotto, in particolare negli anni in cui a Barcellona non c'erano altri giornali. A differenza della fase precedente, in cui nel «Diario de Barcelona» si annuncia una sola compravendita di pianoforti viennesi, tra il 1815 e il 1830 aumentano i riferimenti a compravendite di questi strumenti e gli avvisi del recente arrivo di pianoforti dalla Germania o da Vienna attraverso Trieste o Genova, fino a un totale di quindici.⁸² Ecco vari esempi che illustrano questo cambiamento: «Al quarto piano seconda porta della casa dell'Eccellentissimo signor Marchese de Paredes, Calle de la Merced numero 1, sono in vendita due pianoforti tedeschi venuti da Trieste, uno a sei registri e l'altro a sette, che si venderanno a un prezzo equo»;⁸³ o «Si vende un fortepiano a tavolo appena arrivato da Vienna; il

80. Devo questa informazione al ricercatore Lluís Bertran, studioso della storia della musica a Barcellona, che attualmente sta studiando l'attività musicale della famiglia di commercianti Tusquets-Laforge.

81. Il «Diario de Barcelona» vede la luce il 1° ottobre 1792. Nato come pubblicazione ufficiale di notizie su Barcellona, mantiene la periodicità quotidiana quasi ininterrottamente per più di due secoli. Tocca le più varie tematiche relative alla Spagna, dall'attualità sociopolitica, culturale e artistica, fino alle diverse forme di intrattenimento e ai dettagli della vita quotidiana locale, passando per l'evoluzione delle manifestazioni religiose e delle tradizioni popolari, lo sviluppo dei diversi conflitti bellici o i progressi tecnologici, tra i tanti altri aspetti. Tra il 1792 e il 1850 non ebbe quasi rivali, giacché tutti gli altri quotidiani nati nel frattempo ebbero vita breve o non riuscirono a scalzare il «Diario de Barcelona» dalla prima posizione.

82. Riguardo agli annunci relativi all'importazione di modelli inglesi, tra il 1815 e il 1830 nel «Diario de Barcelona» abbiamo trovato un solo riferimento. Nell'edizione del 7 febbraio 1827 si può leggere: «Si vende un pianoforte inglese di ultima costruzione a sei ottave, fabbricato da Clementi, che oltre alla maggiore solidità presenta il vantaggio di mantenere a lungo l'accordatura», [se vende un piano inglés de última construcción y de seis octavas fabricado por Clementi, cuyo instrumento a más de la mayor solidez tiene en su abono el de sostener por mucho tiempo la afinación].

83. «En el cuarto segundo de casa el Excelentísimo señor Marqués de Paredes, calle de la Merced número 1, hay de venta dos pianos alemanes, el uno de seis registros y el otros de siete, venidos de Trieste, los que se darán a un precio equitativo», «Diario de Barcelona», 10 agosto 1816, n. 224, p. 1110.

sarto che abita in casa di [del marchese di] Santa Coloma, fornirà informazioni da parte del proprietario che abita nelle immediate vicinanze»;⁸⁴ oppure «Nella bottega del sarto accanto a San Severo si daranno informazioni su un pianoforte in vendita appena arrivato da Vienna, di nuova forma e prima qualità, magnificamente e solidamente fabbricato da Joseph Karl Fuchs, fabbricante in quella capitale».⁸⁵

La testimonianza seguente permette di approfondire ancora di più il meccanismo dell'importazione di pianoforti viennesi a Barcellona attraverso Milano e Genova. Nel settembre del 1826 il Teatro de la Santa Cruz mandò a Milano il compositore Ramón Carnicer,⁸⁶ che ne era allora il direttore musicale, con il compito di scritturare nuovi solisti per la stagione successiva. Durante quel viaggio Carnicer non solo scritturò il primo buffo Gennaro Simoni e comprò dall'editore Giovanni Ricordi le opere *Le cantatrici villane* (di V. Fioravanti), *I virtuosi* (di J. S. Mayr) e *La gioventù d'Enrico V* (di G. Pacini),⁸⁷ ma comprò anche, per conto del teatro, nove pianoforti viennesi presso Giuseppe Prestinari, un noto fabbricante di pia-

84. «Se vende un fortepiano de mesa recién llegado de Viena; el sastre que vive en casa de [del marqués de] Santa Coloma, dará razón del dueño que vive allí inmediato», *ivi*, 22 marzo 1819, n. 81, p. 648.

85. «En la tienda del sastre junto a San Severo, darán razón de un piano que se halla de venta recién llegado de Viena, de nueva forma y primera calidad, magnífica y sólidamente fabricado por don Joseph Karl Fuchs, factor en aquella capital», *ivi*, 31 luglio 1828, n. 213, p. 1703.

86. Ramón Carnicer (Tárrega, 1789 – Madrid, 1855) ricevette la sua formazione musicale a La Seu d'Urgell, dove studiò composizione, canto e organo; nel 1806 fu mandato a Barcellona per proseguire gli studi con Francisco Queralt (1740-1825), maestro di cappella della cattedrale, e con l'organista e compositore Carlos Baguer (1768-1808). In questa città conobbe le opere di Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Paër, Mayr e Generali. Nel 1815 ricevette l'incarico di organizzare la stagione d'opera del Teatro de la Santa Cruz e riuscì a portare a Barcellona una compagnia italiana formata da celebri musicisti, cantanti, pittori (i fratelli Giuseppe e Francesco Lucini) e dal direttore d'orchestra e compositore Pietro Generali, di modo che nell'agosto di quello stesso anno suonò per la prima volta al Teatro, e in Spagna, *L'italiana in Algeri* di Rossini. Nella stagione 1819-1820, quando Generali torna in Italia, Carnicer diventa direttore del Teatro. Tra il 1824 e il 1827 viaggia a Parigi e a Londra, dove si fa conoscere come direttore e compositore. A marzo del 1827 è costretto, per ordine reale, a trasferirsi a Madrid come maestro-direttore dei teatri della capitale. Diventa il primo insegnante di composizione del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, inaugurato nel 1830, e qui formerà i principali compositori lirici del XIX secolo, come Francisco Asenjo Barbieri e Rafael Hernando. Le opere più importanti scritte da Carnicer sono *Adela di Lassignan* (1818), *Elena e Constantino* (1821) e *Elena e Malvina* (1829).

87. BC, Fondo Gònima-Janer, caja 118/4.

noforti milanese che vendeva sia pianoforti di costruzione propria che di importazione, provenienti soprattutto da Vienna.⁸⁸ Questo il dettaglio che risulta dalla fattura presentata da Prestinari al Teatro: due pianoforti a mezza coda di mogano del costruttore Johann Peter Fritz, due pianoforti a mezza coda di noce del costruttore Johann Peter Fritz, un altro a mezza coda di noce del costruttore Michael Rosemberger e quattro a tavolo di noce del costruttore Kaspar Katholnig.⁸⁹ Carnicer acquistò inoltre un pianoforte viennese a mezza coda del costruttore Giovanni Fritz (Johann Peter Fritz), ma si ignora se lo abbia comprato da Prestinari o da un altro commerciante o costruttore di pianoforti milanese. Verso la metà di ottobre di quello stesso anno Carnicer si avvale dei servizi del commerciante milanese Giovanni Antonio Platestajner⁹⁰ per trasportare, su carro, i dieci pianoforti⁹¹ da Milano a Genova; dopo aver pagato le provvigioni agli intermediari e i diritti di dogana, all'inizio di dicembre imbarcò i pianoforti sul brigantino *La providencia* con destinazione Barcellona; la merce arrivò in buono stato alla fine di dicembre del 1826. Il Teatro aveva comprato i nove pianoforti viennesi affinché i membri della compagnia d'opera e altri musicisti di passaggio nella città che si esibivano al Teatro potessero avere uno strumento su cui fare le prove e studiare; lo testimoniano le fatture emesse per il trasporto dei pianoforti dal Teatro nelle case dei cantanti e di

88. PREVIDI, *Il fortepiano milanese* cit., p. 292; «Rassegna di Studi e di Notizie» (Milano, Castello Sforzesco) XXXIV, 2011, p. 307; «Gazzetta di Milano», 24 aprile 1824, n. 103, p. 412; «Gazzetta di Milano», 1 aprile 1829, n. 91, p. 364.

89. La fattura è di 376 zecchini che, secondo i calcoli di conversione a lire effettuati dallo stesso Prestinari sulla stessa fattura, equivalgono a 5.640 lire. A questa cifra bisogna sommare 180 lire per le casse di imballaggio per il trasporto degli strumenti. Prestinari fece uno sconto a Carnicer di 379 lire, per cui questi pagò un totale di 4.150 lire, in contanti. BC, Fondo Gònima-Janer, caja 118/1.

90. BC, Fondo Gònima-Janer, caja 118/1. Anche Giovanni Antonio Platestajner figura come commerciante e negoziante in diverse guide di commercio di Milano degli anni '20 del XIX secolo: *Almanacco di Commercio per l'Anno 1822*, Milano, Stamperia e fonderia di Gio. Gius. Destefanis, 1822, p. 68; *L'interprete milanese o sia Guida per l'anno bisestile 1824*, Milano, Placido Maria Visaj, 1824, p. 32; *L'interprete milanese o sia Guida generale del Commercio e dei Recapiti di Milano per l'anno 1827*, Placido Maria Visaj stampatore-librajo, 1827, p. 298.

91. Nella fattura di Prestinari al Teatro figurano nove pianoforti; ma sia nella fattura del commerciante che trasporta i pianoforti da Milano a Genova sia nel certificato di carico della nave che porta i pianoforti da Genova a Barcellona che nella fattura dell'importo dovuto per scaricare i pianoforti una volta arrivati a Barcellona figurano sempre dieci pianoforti, quindi è incluso il pianoforte di Carnicer; probabilmente per ridurre i costi di spedizione del suo pianoforte dall'Italia Carnicer lo fece includere nel trasporto dei pianoforti acquistati dal Teatro.

altri musicisti e viceversa, e anche in qualche locanda e pensione affinché cantanti e musicisti potessero fare concerti pubblici.⁹²

Nel settore della fabbricazione le importazioni di pianoforti viennesi rappresentarono uno stimolo per la produzione, e al tempo stesso fornirono un modello per alcuni dei costruttori barcellonesi. Dei dodici fabbricanti di pianoforti attivi a Barcellona negli anni '20 del XIX secolo, due iniziarono a copiare questa tipologia. Si trattava di una strategia commerciale per adeguarsi alle preferenze di un pubblico che chiedeva sempre di più questo modello e aumentare così le vendite. Il primo di questi costruttori, Antonio Vila, attivo dal 1820, annunciava sul «Diario de Barcelona» dell'11 novembre del 1827 che aveva appena costruito «un pianoforte a coda di stile viennese, di cui dà notizia agli appassionati nel caso avessero piacere di venire a vederlo».⁹³ Riguardo al secondo costruttore, José Urivarrena, si può leggere nel «Diario de Barcelona» che nella sua fabbrica ha pianoforti di ogni tipo, che «competono con i migliori pianoforti stranieri quanto a qualità e comodità di prezzo»;⁹⁴ grazie al suo catalogo, inoltre, si sa che vendeva esclusivamente pianoforti di fabbricazione propria, sebbene in alcuni modelli imitasse quelli tedeschi, come nel caso del «pianoforte a tavolo di seconda classe di invenzione moderna tedesca, sei ottave, tre corde la mano destra e due la sinistra, con registro solamente di forte, 2.400 *reales de vellón*»,⁹⁵ o in quello del «pianoforte a tavolo di seconda classe di invenzione moderna tedesca, cinque ottave e mezzo con registro di forte, due corde la mano destra e una la sinistra»;⁹⁶ quest'ultimo modello di stile tedesco aveva un prezzo ridotto, appena 1.000 *reales de vellón*, ed era pensato per competere con i pianoforti di qualsiasi altro fabbricante locale e straniero, quindi per conquistare, fondamentalmente, più quota di mercato.⁹⁷ Considerando alcuni costi e stipendi di quegli anni (intorno al 1830

92. BC, Fondo Gònima-Janer, caja 121/2.

93. «Un piano de cola al estilo de Viena, lo que avisa a los señores aficionados por si tienen el gusto de verlo», «Diario de Barcelona», 11 marzo 1822, n. 70, p. 631.

94. «rivalizan con las mejores extranjereras, tanto en su calidad como en la comodidad de precio», «Diario de Barcelona», 1 agosto 1828, n. 214, p. 1708.

95. «piano de mesa de segunda clase de invención moderna alemana, seis octavas, tres cuerdas la mano derecha y dos la izquierda, con registro de fuerte solamente, 2.400 reales de vellón», *ibidem*.

96. «piano de mesa de segunda clase de invención moderna alemana, cinco octavas y media con registro de fuerte, dos cuerdas la mano derecha y una la izquierda», *ibidem*.

97. Nello stesso catalogo si specifica inoltre che un pianoforte a tavolo di stile francese a sei ottave con registro di forte costava 1.500 *reales de vellón* e che un pianoforte a coda a sei

il biglietto più economico al Teatro de la Santa Cruz costava circa 4 *reales de vellón*; lo stipendio di un insegnante di conservatorio era di circa 14.000 *reales de vellón* all'anno e un buon cantante poteva guadagnare tra i 7.000 e i 10.000 *reales de vellón* all'anno),⁹⁸ si capisce che la spesa di 1000 *reales de vellón* per l'acquisto di un pianoforte che imitava i modelli viennesi alla moda era alla portata di un settore relativamente ampio della società barcellonese di quegli anni. Ma forse furono prezzi troppo 'competitivi', dal momento che alla fine del 1829 la fabbrica di Urivarrena dovette chiudere. Bisognerà aspettare la fase successiva per vedere come si consolida la fabbricazione locale di pianoforti di stile viennese.

Terza fase (1830-1840). Persistenza dell'importazione di pianoforti viennesi e assimilazione del modello viennese nella costruzione locale

A partire dal 1830 il commercio tra Barcellona e l'Italia non fu più così fruttifero come nelle fasi precedenti: l'annessione della Liguria al Piemonte aveva causato infatti delle profonde trasformazioni a livello istituzionale, con pesanti conseguenze sulle relazioni commerciali genovesi in generale e sui rapporti con Barcellona in particolare.⁹⁹ Tuttavia i legami culturali e musicali con l'Italia¹⁰⁰ si mantenevano attivi grazie all'intervento e alla

ottave e mezzo con registri di forte, fagotto, sordina, arpa, grancassa, campane e piatti, tutto con tre corde, costava 4.000 *reales de vellón*.

98. OCTAVIO LAFOURCADE, *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, tesi di dottorato, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, p. 228.

99. Secondo Calosci l'annessione al Piemonte fu un processo lungo e complicato, soprattutto per la diffidenza reciproca e un'evidente contrapposizione di interessi. Il Piemonte, agricolo e con una manifattura in formazione, aveva bisogno di un orientamento protezionista che si scontrava irrimediabilmente con gli interessi dell'attività commerciale genovese, la quale, per tenere attivo il traffico del suo porto franco, reclamava a gran voce una politica di libero commercio e di dazi bassi. La Camera di Commercio genovese attribuiva la decadenza del commercio locale alla sistematica subordinazione degli interessi di Genova a quelli del Piemonte e riteneva che alcune delle misure prese (dazi alti su merci importate dal porto e destinate al transito fuori dei domini del Regno, diritti portuari e di stoccaggio elevati, eccetera) alla lunga danneggiarono l'economia genovese. CALOSCI, *La transformación del comercio* cit., p. 176.

100. L'influenza dell'opera italiana nella Spagna del XIX secolo è un tema ampiamente studiato. È stato sufficientemente provato che la drammaturgia operistica in Spagna ha subito un processo di italianizzazione e che numerose opere spagnole rappresentate fino alla metà del XIX secolo sono state costruite a partire da opere italiane rappresentate prima in Italia. Per quest'ultima questione cfr.: FRANCESC CORTÈS, *L'adattamento dei libretti italiani alle opere spagnole della prima metà dell'ottocento: due drammaturgie sopra un solo argomento*, «Rivista Italiana di Musicologia» 43-45, 2010, pp. 247-297. Riguardo alle influenze italiane

partecipazione di diversi commercianti influenti, come Erasme de Janer y Gònima (legato alla Sociedad del Teatro de la Santa Cruz e in contatto epistolare con rappresentanti teatrali italiani),¹⁰¹ Esteban Badía (commerciante con forti contatti a Trieste e Genova), Luis Sagnier (uno dei primi presidenti del Conservatorio del Liceo de Barcelona, fondato nel 1838) e Ignazio Villavecchia (commerciante e industriale come suo zio, Ignazio Villavecchia, morto nel 1825, e uno dei promotori della costruzione del Teatro del Liceo, inaugurato nel 1847). Dal canto loro i Brocca,¹⁰² una famiglia di commercianti e banchieri milanesi con forte presenza a Barcellona, finanziarono di fatto gli studi del musicista barcellonese Mariano Obiols con Mercadante a Milano tra il 1832 e il 1837.

In questo contesto, negli anni che stiamo analizzando, il modello tedesco o viennese si impose di nuovo nell'importazione di pianoforti, senza però azzerare del tutto l'importazione di pianoforti inglesi.¹⁰³ Ne sono un esempio i due pianoforti viennesi (uno a coda e uno a tavolo) che il commerciante barcellonese Esteban Badía¹⁰⁴ importò da Vienna nel gen-

nel teatro spagnolo e nell'arte in generale cfr., tra le altre opere: MARGARITA BARRIO, *Las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: la Academia de Bellas Artes*, Bologna, Università di Bologna, 1966; *Relaciones culturales entre Italia y España. III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo de 1994)*, a cura di Enrique Rubio Cremades, Enrique Giménez, Universidad de Alicante, 1995; *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*. Actas del simposio internacional, Valencia 21-22 de noviembre de 2005, a cura di Irene Romera e Josep Lluís Sirera, Universidad de Valencia, 2007; *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, a cura di Luis Sazatornil e Frédéric Jiménez, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

101. Nel fondo Gònima-Janer si conserva abbondante documentazione relativa a rappresentanti teatrali italiani, come Bartolomeo Merelli, Pasquale Brunetti, Francesco Lucini e Antonio Magotti.

102. I Brocca, Ignazio Villavecchia (nipote) e il commerciante Juan Reynals fondarono la Compañía Catalana de Vapor, la prima impresa di trasporto marittimo con navi a vapore di Spagna, che operava nei principali porti del Mediterraneo. I Brocca intervennero anche nell'acquisto dei quattordici pianoforti per il Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid. Cfr. nota 23.

103. «Diario de Barcelona», 12 luglio 1834, n. 193, p. 1624: «Essendo tornato dalla Francia e dall'Inghilterra il sig. Jorge Weber, con una serie di pianoforti di fabbricazione inglese, di nuova invenzione e tra i più solidi ed eleganti», [Habiendo llegado de Francia y de Inglaterra don Jorge Weber, con un surtido de pianos de construcción inglesa, de nueva invención y de los más sólidos y elegantes].

104. In alcuni documenti notarili figura come garante di commercianti italiani stabilitisi a Barcellona o di italiani che hanno interessi a Barcellona ma che vivono a Genova (come Giovanni Battista Allegro) o a Napoli (Alejandro de Rosa). Cfr. AHPNB, Josep Ubac (notario n. 1129), vol. 29, *Manuale contractuum, instrumentorum ultimarumque*, 1802.

naio del 1834 con la mediazione del commerciante triestino Francesco Gattorno,¹⁰⁵ il quale si occupò di contattare il fabbricante viennese e di spedire poi lo strumento da Trieste a Barcellona con la goletta spagnola *Elisa*. Si ignora se questi acquisti fossero per lo stesso Badía o fossero destinati a essere rivenduti a un privato o a un fabbricante locale.¹⁰⁶

Il «Diario de Barcelona» ci offre ulteriori testimonianze. Sono frequenti gli annunci che avvisano dell'arrivo a Barcellona di pianoforti provenienti da Vienna, ma non sempre è specificato se arrivano via Trieste o via Milano-Genova; troviamo però quasi sempre indicato il nome del fabbricante e alcune delle caratteristiche tecniche dello strumento (numero di registri, tipo di legno, decorazione, estensione della tastiera, eccetera):

Sono arrivati di recente, direttamente da Vienna, due eccellenti pianoforti di mogano del celebre fabbricante [Franz] Dorn, uno a coda con sette registri e l'altro a tavolo con tre, entrambi con grancassa e con bellissime voci. Nella sede di questo quotidiano si daranno informazioni del venditore.¹⁰⁷

Negli annunci è frequente l'uso della formula commerciale con il riferimento temporale «appena» o «tra pochissimo» per indicare che sono si trattava di pianoforti nuovi, gli ultimi modelli fabbricati a Vienna e i più moderni che un appassionato potesse trovare:

105. Alcuni membri della famiglia Gattorno, di Genova, si stabilirono a Trieste e a Barcellona verso la fine del XVIII secolo. I Gattorno di Barcellona si stabilirono come agenti commerciali, mentre quelli di Trieste, oltre a essere agenti commerciali e ad agire come intermediari nel mercato centroeuropeo, ebbero interessi nel settore delle assicurazioni marittime. Cfr. VANJA MIKLIC, *Le comunità greca e illirica di Trieste: dalla separazione ecclesiastica alla collaborazione economica (XVIII-XIX secolo)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, 2013, p. 211; ALMERIGO APOLLONIO, *La ripresa economica di Trieste dopo il ritorno degli Asburgo e i suoi protagonisti (1814-1840)*, Trieste, La Musa Talia, 2011, p. 179. In diversi documenti notarili barcellonesi appaiono i Gattorno: AHPNB, Josep Ubac (notario n. 1.129), vols. 26, 29 e 30, *Manuale contractuum, instrumentorum ultimarumque*. È stato individuato anche un commerciante di nome Antonio Gattorno a Valencia, che fece da intermediario nell'acquisto dei pianoforti effettuato da Piermarini da Ricordi nel 1831 per il Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (cfr. nota 23).

106. AHCB, FoM/SeS, IX-55/C-11, 1834. Sono disponibili anche altri certificati di carico delle merci, come quello della nave *San Antonio*, che il 9 luglio 1830 partì da Trieste alla volta di Barcellona carica di pellicce di coniglio e cammello, servizi di cristallo e pianoforti; non si specifica il numero di pianoforti né il nome dell'acquirente barcellonese né quello dell'intermediario che agì come tale a Trieste (AHCB, FoM/SeS, IX-55/C-19, 1830).

107. «Han llegado reciente y directamente de Viena dos excelentes pianos de caoba del célebre fabricante [Franz] Dorn, el uno de cola con siete registros y el otro de mesa con tres, ambos con bombo y de voces admirables. En la oficina de este periódico darán razón de quién los tiene de venta», «Diario de Barcelona», 3 gennaio 1830, n. 3, pp. 23 e 24.

Nella casa al numero 9, Calle baja de San Pedro, sono in vendita quattro pianoforti di mogano di quelli cosiddetti a coda, a sei ottave e mezzo con i corrispondenti registri, costruiti dai celebri maestri Dorn e Gratsman [sic], appena arrivati dalla città imperiale di Vienna.¹⁰⁸

Tra pochissimo arriverà direttamente da Vienna un bellissimo assortimento di pianoforti a tavolo, con ruote alle gambe, a sei ottave e mezzo e quattro registri regolati secondo l'ultimo gusto della fabbrica del primo artista di quella capitale, con privilegio esclusivo di S. M. l'imperatore d'Austria, di cui si anticipa la vendita per gli appassionati di questo genere di strumenti. Saranno venduti in Calle del Arco den Isern numero 16.¹⁰⁹

Da parte sua, Francisco Bernareggi, costruttore di strumenti e proprietario di uno dei negozi di musica più importanti della città, nel 1838 pubblicò sul «Diario de Barcelona» un lungo annuncio in cui da un lato lasciava ben intravedere l'ottima accoglienza e la notevole diffusione di cui godevano i pianoforti tedeschi e viennesi tra il pubblico barcellonese di quel periodo, e dall'altro rivolgeva una critica molto dura all'uso di spartiti manoscritti, ancora frequente presso alcuni circoli di appassionati, perché, contrariamente agli spartiti a stampa, si trattava di cattivi arrangiamenti e potevano contenere moltissimi errori:

Difatti [...] la passione per questa arte [la musica] si sta diffondendo sempre di più tra noi; non c'è casa minimamente benestante in cui non si trovi un pianoforte [...]. Ma se si frequentano queste case e queste riunioni si vedrà che, tranne nel caso di musica stampata (che è molto cara), raramente si ascolta un brano con un buon arrangiamento e privo di errori. Suscita davvero un sentimento di pena vedere un magnifico pianoforte tedesco a sei ottave accanto al quale c'è solo un mucchio di brani musicali manoscritti, che dovrebbero essere banditi completamente per i numerosi difetti che presentano.¹¹⁰

108. «En la casa número 9, calle baja de San Pedro, hay para vender cuatro pianos de caoba de los llamados de cola, de seis octavas y media y sus correspondientes registros, contruidos por los célebres maestros Dorn y Gratsman [sic], recién llegados de la ciudad imperial de Viena», «Diario de Barcelona», 2 marzo 1832, n. 62, p. 494.

109. «Dentro muy breve tiempo llegará directamente de Viena un hermosísimo surtido de pianos de mesa, con garruchas o ruedas en los pies de seis y media octavas y cuatro registros arreglados al último gusto de la fábrica del primer artista de aquella capital, con privilegio esclusivo de S. M. el emperador de Austria, cuya venta se anticipa a los aficionados a esta clase de instrumentos. Se despacharán en la calle del Arco den Isern número 16», «Diario de Barcelona», 30 marzo 1833, n. 89, p. 709.

110. «En efecto, [...] la afición en este arte [la música] va cundiendo cada vez más entre nosotros; no hay casa un poco acomodada en que no se encuentre un piano [...]. Pero recór-

È evidente che non tutti i pianoforti tedeschi di cui parla Bernareggi sono di importazione, giacché una parte della domanda locale era coperta dai fabbricanti barcellonesi che avevano visto nell'imitazione dei modelli viennesi un mercato di compravendita sicuro. Così se, come abbiamo visto, nella fase precedente su dodici costruttori di pianoforti erano due quelli che imitavano il modello viennese, in questa terza fase sono sette (i fratelli Juan e Lorenzo Munné, Bartolomé Camps, Rafael Gabriel Pons, Antonio Vila, Gerónimo Bordas e Manuel Bordas) su sedici; come si può vedere, l'aumento è sostanziale e concorde con la domanda e le preferenze del pubblico barcellonese. Spinti dall'intenzione di guadagnare una quota di mercato locale e regionale rispetto alle importazioni, questi costruttori si dimostrarono molto dinamici: si annunciavano con assiduità sul «Diario de Barcelona», offrendo sempre nuovi pianoforti costruiti secondo lo stile tedesco o viennese e nuovi modelli che seguivano lo stile dei mobili alla moda, come il piano verticale «in stile gotico» del costruttore Lorenzo Munné.¹¹¹ Nel «Diario de Barcelona» del 29 gennaio 1832 si può leggere un annuncio di Lorenzo Munné (che a volte lavorava con suo fratello Juan) in cui rivendica la qualità dei suoi pianoforti fabbricati su imitazione dei modelli viennesi (vedi figura 1 a p. 50):

Lorenzo Munné, fabbricante di pianoforti [...], ha avuto una grande soddisfazione per il fatto che i due ultimi pianoforti a tavolo, invenzione tedesca, da lui costruiti sono stati apprezzati da tutte le persone intelligenti che li hanno esaminati e provati; questa constatazione e il fatto di aver potuto vedere ed esaminare un pianoforte verticale, anche questo tedesco, di bella e perfetta costruzione, lo ha incoraggiato a cercare di costruirne a tutti i costi un'imitazione e ha visto che i suoi sforzi venivano premiati quando lo ha mostrato agli insegnanti e ai maestri di musica più prestigiosi di questa città e tutti gli hanno prodigato i massimi elogi, sia per la solidità che per l'autentica e particolarreggiatissima imitazione nei pezzi di maggiore intelligenza, nella pulsazione delicata, nelle belle voci e la costruzione elegante.¹¹²

ranse estas casas y reuniones y se verá que excepto la música impresa (que cuesta muy cara) apenas se oye un pieza que esté bien arreglada y exenta de errores. Lástima da por cierto ver un magnífico piano alemán de seis octavas al lado del cual se halla tan solo un montón de piezas de música manuscritas, que deberían desterrarse enteramente, por los muchos defectos de que adolecen», «Diario de Barcelona», 23 giugno 1838, n. 175, p. 1399.

111. In un annuncio sul «Diario de Barcelona» Lorenzo Munné vende un pianoforte verticale in stile gotico, una tipologia che imita l'estetica delle illustrazioni *a la catedral* delle copertine di alcuni libri in cui le informazioni si presentano con una cornice di architettura gotica, ispirata ai manoscritti medievali che erano diventati di moda in Francia con la pubblicazione di viaggi pittoreschi durante il Romanticismo.

112. «Lorenzo Munné, fabricante de pianos [...], tuvo la satisfacción de que los dos últimos pianos de mesa, invención alemana, que construyó fueran apreciados de todos

Antonio Vila, anch'egli attivo in questa terza fase, continuò a puntare commercialmente sulla copia di modelli tedeschi di pianoforti. Questo costruttore pubblica un annuncio sul «Diario de Barcelona» del 18 luglio 1835, in cui si chiede che bisogno ci sia di ricorrere a pianoforti stranieri se quelli fabbricati in Spagna sono della stessa qualità:

Antonio Vila, costruttore di pianoforti, che prima abitava in Calle de la Paja angolo Calle del Pino e che ora abita in Calle de Templarios, entrando da Calle de la Ciudad, numero 10, ha appena costruito un pianoforte quadrilungo su imitazione di quelli tedeschi. Questa impresa, che presentava le sue difficoltà, è ciò che il fabbricante si è proposto e crede di aver compiuto. Quale amante delle belle arti, desidererebbe contribuire in parte al loro progresso in questo Paese affinché, con l'aiuto dei suoi degni colleghi, riesca a eliminare la necessità di doversi recare a mendicare all'estero ciò che può essere fabbricato anche in Spagna.¹¹³

Sulla stessa linea, sul «Diario de Barcelona» del 27 febbraio 1834,¹¹⁴ il costruttore Gabriel Rafael Pons avvisa che ha costruito nuovi pianoforti all'ultima moda tedesca e che i suoi pianoforti si sono meritati l'approvazione degli appassionati e degli insegnanti non solo a Barcellona, ma anche all'estero (non si sa, ma è probabile che esportasse pianoforti). Pons dà anche qualche indicazione sui prezzi di questi pianoforti costruiti in stile tedesco da un costruttore locale, poiché dice che «sono più contenuti di quelli dei pianoforti inglesi e tedeschi [di importazione]».¹¹⁵

los inteligentes que los reconocieron y probaron; esto y el haberle proporcionado ver y examinar uno vertical también alemán de hermosa y perfecta construcción le animó a procurar su imitación a toda costa, y ha visto premiados sus muchos desvelos cuando le ha enseñado a los profesores y maestros de música más acreditados de esta ciudad y todos le han prodigado los mayores elogios, tanto por su solidez como por su verdadera y puntualísima imitación en las piezas de más inteligencia, su pulsación suave, sus buenas voces y construcción elegante», «Diario de Barcelona», 29 gennaio 1832, n. 29, p. 231.

113. «Antonio Vila, constructor de pianos que antes vivía en la calle de la Paja esquina a la del Pino, y ahora en la de Templarios, entrando por la de la Ciudad, número 10, acaba de construir un piano cuadrilungo a imitación de Alemania. Esta empresa, que no dejaba de presentar sus dificultades, es la que se ha propuesto llevar a cabo y cree haberlo conseguido. Como amante de las bellas artes desearía contribuir en parte al adelantamiento de estas en este país para que, ayudado de sus dignos compañeros, consiguiese evitar la necesidad de tener que ir a mendigar al extranjero lo que puede fabricarse también en España», «Diario de Barcelona», 8 luglio 1835, n. 199, p. 1590.

114. «Diario de Barcelona», 27 febbraio 1834, n. 58, p. 478.

115. «son más moderados que los ingleses y alemanes [de importación]», *ibidem*, 27 febbraio 1834, n. 58, p. 478.

Alcuni dei costruttori citati si mobilitarono anche per chiedere allo Stato spagnolo politiche protezionistiche nei riguardi dell'industria nazionale di pianoforti, come dazi più alti per i pianoforti importati dall'estero o addirittura un divieto di importazione di questi strumenti. Difendevano gli interessi dei costruttori spagnoli allo scopo di poter vendere i propri pianoforti fabbricati sul modello viennese senza alcun tipo di concorrenza estera. In tal senso segnaliamo la richiesta rivolta nel 1837 dai Munné, insieme ad altri tre costruttori (Francisco Puig, José Vila e Antonio Vila), al Ministero delle Finanze:

Quando un ramo di manifattura o industria nazionale arriva allo stesso livello di bontà e prezzo di quello straniero, deve essere liberato dalla rivalità di quest'ultimo [...]. La tariffa doganale in vigore è di 1.000 *reales* per cadauno spagnolo e di 1.500 straniero. L'esperienza ha evidenziato l'inefficacia di tale disposizione, perché, essendo così economico l'acquisto di pianoforti di fabbricazione tedesca, questi sono messi in vendita qui con pochissima differenza rispetto a quelli nazionali, e, data la poca differenza, il capriccio o la moda di tutto ciò che viene dall'estero [li] rende preferibili a quelli nazionali [...], e le fonti della ricchezza pubblica consistono nel consumo di articoli nazionali. Gli esponenti, dunque, non chiedono altro a loro favore che [...] il divieto assoluto di pianoforti stranieri.¹¹⁶

Tale richiesta fu rifiutata dal Ministero, con l'argomento «che l'imposta che pagano i pianoforti esteri per essere introdotti nel Paese è già uno stimolo molto forte per l'industria [nazionale]». ¹¹⁷ Tale rifiuto non dovette influire molto sui fabbricanti barcellonesi, dato che la maggior parte di loro proseguì la sua attività. La mancanza del protezionismo invocato dai fabbricanti non impedì infatti che dopo il 1850 aprissero negozio e laboratorio in

116. «Cuando un ramo de manufactura o industria nacional llega a nivelarse en bondad y baratura con el extranjero, debe librarse de la rivalidad de este [...]. El arancel vigente, consiste en 1.000 reales a cada uno en bandera española y 1.500 en extranjera. La experiencia ha manifestado la ineficacia de esta disposición, porque siendo tan baratísimos de compra los de fábrica alemana, resultan puestos aquí con poquísima diferencia a los buenos del país, y que por ser tan corta, el capricho o la moda por el extranjero [los] hace preferibles a los nacionales [...], y las fuentes de la riqueza pública consisten en el consumo de artículos nacionales. Los exponentes, pues, no solicitan en su favor otra cosa más que [...] la prohibición absoluta de pianos extranjeros», BC, fondo Junta de Comercio, caja 95, leg. LXVIII.

117. «que el impuesto que pagan a su introducción los pianos extranjeros ya es un estímulo bastante fuerte para la industria [nacional]», BC, fondo Junta de Comercio, caja 111, leg. LXXXI.

questa città nuovi costruttori di pianoforti, come Francisco España, Luis Davila e Manuel Rossell.¹¹⁸

Benché il fatto esuli dai limiti temporali proposti nel presente studio, è necessario aggiungere, per una maggiore comprensione del fenomeno, che a partire dal 1840 a Barcellona diminuirono le importazioni di pianoforti viennesi, perché cominciarono a entrare con forza nel mercato spagnolo i pianoforti francesi, in particolare quelli delle fabbriche di Érard e Pleyel,¹¹⁹ a tal punto che alcuni fabbricanti francesi, come Boisselot (di Marsiglia) e Faugier, aprirono una fabbrica a Barcellona verso la metà di questo decennio. A questo proposito, sul «Diario de Barcelona» del 2 maggio 1844 si può leggere che «Faugier ha appena aperto una grande fabbrica di pianoforti superiori, sullo stile delle ultime costruzioni di Parigi».¹²⁰ Questo cambiamento si tradusse anche nell'adozione dei modelli francesi da parte di alcuni costruttori locali, come Juan Puig o Martín Plana.¹²¹

Segnaliamo infine che nella collezione del Museo de la Música de Barcelona si conservano alcuni pianoforti barcellonesi degli anni '30 del XIX secolo che imitano i modelli viennesi; questi esemplari hanno fornito un sostegno fondamentale al presente studio, che altrimenti si sarebbe dovuto avvalere soltanto di fonti documentarie cartacee. Gli esemplari sono di Juan Munné (figura 1), Lorenzo Munné, Manuel Bordas, Jerónimo Bordas (figura 2) e Rafael Gabriel Pons.¹²² Tutti questi pianoforti sono di costruzione semplice e sobria, quasi senza decorazione (solo qualche piccolo intervento in bronzo), in mogano e pino, con i tasti di pino rivestiti in osso, e hanno da

118. *Ibidem*, JC 142, Libro de matrículas de los comerciantes en 1845.

119. BORDAS, *La producción y el comercio de instrumentos* cit., pp. 351-355.

120. «Faugier acaba de establecer una grande fábrica de pianos superiores, al estilo de las últimas construcciones de París», «Diario de Barcelona», 2 maggio 1844, n. 123, p. 1873.

121. BRUGAROLAS, *El piano en Barcelona* cit., p. 210.

122. Il Museo de la Música de Barcelona (d'ora innanzi, MDMB) conserva due pianoforti a tavolo con meccanismo viennese di Juan Munné, costruiti tra il 1830 e il 1840 (MDMB 1417, MDMB 503), un altro di Lorenzo Munné (MDMB 13) e un pianoforte di stile viennese firmato sia da Lorenzo che da Juan Munné (MDMB 738). Inoltre, di Rafael Gabriel Pons si conserva un pianoforte cabinet degli anni '40 del XIX secolo (MDMB 471), con meccanica viennese e con il mobile in stile impero molto sobrio. Di Jerónimo Bordas si conservano due pianoforti a tavolo con meccanica viennese, uno al Museo de la Música de Barcelona (MDMB 493) e un altro al National Music Museum de Vermillion, in Dakota del Sur (NMM 5797). Infine, di Manuel Bordas si conservano due pianoforti con meccanica viennese (MDMB 506 e MDMB 151).



FIGURA 1: Pianoforte a tavolo, ca. 1830, di Juan Munné (1802-ca. 1847) e Lorenzo Munné (1800-ca. 1850). Mobile di mogano, tranne la parte posteriore e il fondo, che sono di pino. Tastiera di pino con tasti naturali rivestiti in osso e quelli con le note alterate in ebano. Ha 61 tasti con corde doppie e un'estensione da do¹ a do⁶. Meccanica viennese a scappamento semplice con una ginocchiera per l'effetto *forte*. Codice di riferimento del catalogo del Museo de la Música de Barcelona: MDMB 738. Si ringrazia il Museo de la Música de Barcelona per la gentile concessione alla riproduzione.



FIGURA 2: Pianoforte a tavolo (ca. 1835-1840) di Manuel Bordas (ca. 1805-ca. 1855). Esterno di mogano con decorazioni semplici in bronzo che disegnano una lira circondata da allori. Tastiera fabbricata in pino, con i tasti naturali rivestiti in osso e i tasti delle note alterate in legno scurito, e con la testa dei martelletti rivestita in pelle. Corde organizzate obliquamente e con un ponte a sezione unica. Ha un pedale per sollevare gli smorzatori (attualmente scomparso). Estensione della tastiera: da do¹ a do⁶. Meccanica viennese con smorzatori orizzontali. Codice di riferimento del catalogo del Museo de la Música de Barcelona: MDMB 151. Si ringrazia il Museo de la Música de Barcelona per la gentile concessione alla riproduzione.

uno a tre pedali (e a volte delle ginocchiere) con diversi effetti; hanno una tastiera che va dai 65 ai 73 tasti con i martelletti rivestiti di pelle; il meccanismo di questi modelli è di tipo viennese. In generale, erano tutti pianoforti di qualità inferiore e più economici rispetto a quelli importati, ed erano pensati per soddisfare la domanda di un vasto mercato formato da quei professionisti e dilettanti che non potevano permettersi un pianoforte viennese di importazione.

Conclusioni

I nuovi dati che abbiamo apportato indicano che l'importazione di pianoforti viennesi a Barcellona tra il 1800 e il 1840 fu possibile grazie agli stretti rapporti commerciali, economici e culturali con l'Italia, in particolare con Genova, Trieste e Milano. A quei tempi l'Italia aveva forti legami commerciali, politici ed economici con la zona dell'Impero austriaco (Toscana, Lombardia e Veneto funzionavano come prefetture austriache), e ciò facilitò la diffusione dei pianoforti viennesi, nonostante che in città come Milano, Torino e Napoli la fabbricazione locale di pianoforti fosse intensa. Barcellona, quindi, si collegò commercialmente con Vienna attraverso l'Italia, diventando un prolungamento del mercato musicale italiano, situazione che permise ai suoi commercianti di importare pianoforti viennesi di ogni genere. Le informazioni raccolte dai certificati di carico delle navi che arrivavano dai porti italiani indicano che ci si avvale dei canali del commercio, soprattutto con Genova, Milano e Trieste, non solo per importare a Barcellona e nel resto della Spagna vasellame, mobili italiani di lusso, tele e mussoline e altre merci di questo tipo, ma anche per portare partiture, musicisti, compagnie d'opera e strumenti musicali, come i pianoforti viennesi, i corni di fabbricazione tedesca e il corno inglese, che non arrivò seguendo la sua via 'naturale' bensì passando per l'Italia, come abbiamo visto, portato da Botti. Inoltre, i dati relativi alle famiglie di commercianti italiani (Bettalli, Villavechia, Gattorno, Brocca) e impresari musicali (Botti, anche lui italiano) stabilitisi a Barcellona e con contatti a Genova, Trieste o Milano e quelli relativi ai commercianti barcellonesi (Bacardí, Miláns, Gibert, Gònima-Janer) indicano che tra tutti tessero una fitta rete di interessi commerciali e musicali che permise di collegare Vienna a Barcellona e di introdurre e consolidare in questa città il modello del pianoforte viennese. E ancora, la documentazione commerciale analizzata indica che l'importazione di pianoforti inglesi a Barcellona, a differenza di quanto avvenne nel resto della Spagna, fu poco significativa e rimase sempre a livelli molto bassi rispetto all'importazione di pianoforti viennesi, di modo che possiamo affermare che Barcellona – e questa è un'altra delle novità dello studio – nel corso dei primi quarant'anni del XIX secolo

divenne una piazza fondamentale per l'entrata di pianoforti viennesi in territorio spagnolo. In conclusione, dati i forti legami di Barcellona con Genova, Trieste e Milano, nella città catalana era più semplice importare pianoforti viennesi che inglesi.

Questi nuovi dati consentono di concludere che l'importazione di pianoforti viennesi a Barcellona si rafforzò gradualmente a partire dal 1803 (anno in cui è documentato il primo arrivo), fino a raggiungere il punto culminante negli anni '30 dello stesso secolo, per poi ridursi in modo drastico a causa della presenza sempre maggiore sul mercato musicale spagnolo dei pianoforti francesi di Érard, Pleyel e Boisselot. L'importazione di pianoforti viennesi fu determinante perché i costruttori barcellonesi passassero dalla fabbricazione di pianoforti in stile inglese (tra il 1800 e il 1814) alla progressiva adozione, a partire dal 1825, del modello viennese, che offriva la possibilità di conquistare una maggiore quota di mercato tra i molti dilettanti e professionisti che non potevano permettersi un pianoforte importato. Buoni esempi del tipo di pianoforte che divenne popolare negli anni '30 sono quelli costruiti da Juan e Lorenzo Munné e da Manuel Bordas, che erano copie di modelli viennesi, di qualità inferiore a quella degli strumenti importati e che si vendevano a un prezzo ridotto (grazie al fatto che non avevano grandi spese di trasporto né imposte di dogana); questi strumenti ebbero grande diffusione a Barcellona, come osservò Bernareggi nel suo famoso scritto sul «Diario de Barcelona».

È ancora da stabilire se l'arrivo di pianoforti viennesi abbia avuto conseguenze nella vita musicale di Barcellona e se abbia stimolato la produzione di un repertorio specifico. La questione è attualmente oggetto di una ricerca e non è ancora possibile trarre conclusioni al riguardo.

ABSTRACT – In Spain, the first half of the 19th century saw the establishment of small workshops dedicated to piano making, especially in Madrid, Seville and Barcelona. The predominant piano model imported and adopted by Spanish builders such as Francisco Flórez and Francisco Fernández (both with a seat in the Royal Household) was the English one. Barcelona was an exception, where the Viennese piano became, between 1820 and 1840, the benchmark model for both importing and building. From sources of a commercial, notarial, judicial and documentary nature, this article provides hitherto unpublished information on the importing of Viennese pianos to Barcelona between 1800 and 1840, documented to have been made possible thanks to the commercial intermediation of Milan, Trieste and Genoa. Moreover, reference is made to the merchants,

music editors and impresarios, instrument makers and musicians from Italy and Barcelona involved in the trade of Viennese pianos, who therefore played a part in the dissemination and success of this model in the Catalan capital. Lastly, data such as the instruments' costs and the names of the most sought-after Viennese piano builders have been included, as well as graphic documentation on some of the Barcelona-made pianos built in the Viennese tradition that are currently housed in the Barcelona Music Museum. Therefore, against the backdrop of the intense circulation of music and Italian musicians in Spain in the first half of the 19th century, Barcelona became an extension of the Italian Viennese piano market, a well-consolidated market in northern Italy and Naples.

