

Costruttori e artisti

UN INGEGNERE:

GIOVANNI BATTISTA MARTINETTI

«Giovanni Battista Martinetti avea nel sembiante e nelle maniere una certa grazia e piacevolezza congiunta a nobile gravità, onde avveniva che generalmente egli traeva a sé l'animo e la considerazione di chiunque il vedesse anche per la prima volta». Queste parole stanno nell'opuscolo dedicato alla memoria del progettista della strada della Porretta nell'Appennino tosco-emiliano scritto dalla di lui consorte, contessa Cornelia Rossi Martinetti di Lugo, stampato a Bologna nel 1831. Bisogna subito dire che la contessa non è certo meno famosa del marito e meglio immortalata per la posterità. Essa si offerse, nel suo salotto letterario e mondano, all'ammirazione del Foscolo che la cantò nel carme *Le Grazie*; l'assiduità del grande poeta se da una parte poteva far sorgere qualche malignità nella società aristocratica cittadina e sfocare la figura stessa del consorte, dall'altra non riuscì a diminuire «il massimo accordo ed un affetto profondo». Perciò non è da tacere la singolare posizione dell'ingegner Martinetti perché, si sa, le «donne del Foscolo» s'insinuano di prepotenza nelle storie letterarie e coinvolgono coloro che gli stanno vicino. Del resto la casa bolognese dei Martinetti aveva ospitato altri illustri, dal Canova a Byron, a riprova del clima intellettuale e d'arte dell'ambiente in cui viveva l'ingegnere ticinese che non era soltanto un tecnico ma pure un cultore di belle arti. Non va dimenticato che se il Martinetti si segnalò soprattutto per opere d'ingegneria fu pure architetto e restauratore di edifici e monumenti.

Era nato a Bironico il 24 dicembre 1764. Il padre, capomastro, si era trasferito a Bologna dove, tra l'altro, appaltò lavori di riparazione di ponti. Nel 1775 chiama presso di sé il figlio, che s'iscrive all'Università, divenendo curiosamente «Priore della nazione alemanna» cioè presidente della Corporazione degli studenti tedeschi. Laureato, subito è chiamato a lavori impegnativi di progettazione e di restauro. Nominato ingegnere-architetto del comune interviene a sistemare luoghi pubblici, piazze e giardini, particolarmente alla Montagnola, luogo notevole del tessuto urbanistico di Bologna. Tra gli altri incarichi, ne riceve alcuni a Roma dal cardinal Consalvi, dove è aggregato alla Congregazione di Acque e Strade, e progetta, tra le altre cose, il Pubblico Macello presso il Foro Flaminio: interessante impegno questo da considerare nell'insieme dell'attività non soltanto ingegneresca del Martinetti ma in quell'ampia visione di servizio urbanistico e di funzionalità civile della città che aveva preoccupato la cultura urbanistica del neoclassicismo e della Restaurazione, cosciente delle trasformazioni sociali che andavano operandosi. L'Orioli ricorda, oltre la sua partecipazione ai progetti di «bonificazione pontina», i suoi studi su questioni agrarie quale l'estensione della coltura dei foraggi e della patata, o sulla meccanica della costruzione dei carri. Si può ben dire che il Martinetti, di natura riservata e schiva, rispettoso dei meriti altrui, abbia lavorato tutta la vita con un'assiduità esemplare non rifiutando mai di collaborare ad opere apparentemen-

te modeste, e sempre pronto per il progresso e il bene pubblico a cui credeva. Morì a Bologna il 10 ottobre 1830.

Ma dal fervore operativo dell'ingegnere ticinese emerge per complessità d'ideazione, per lucidità di esecuzione e per la sua funzionalità di servizio alla zona attraversata, il progetto di tracciato della strada Porrettana che unisce l'Emilia alla Toscana, Bologna e Firenze.

Il progetto rivestiva per l'amministrazione del periodo napoleonico un significato che andava ben al di là della costruzione di una strada di servizio che incrementasse lo sfruttamento delle Terme della Porretta. Aveva un significato politico duplice: avvicinare due grandi regioni e fonderle malgrado le difficoltà naturali della comunicazione viaria, e in questo senso l'interesse politico toccava la politica francese in Italia; ma anche un interesse politico locale poiché la regione rimaneva isolata e di difficile accesso e gli stessi capoluoghi dei «cantoni» in cui era divisa avevano difficoltà, soprattutto nelle stagioni inclementi, a comunicare tra loro. Una grande strada sicura del fondovalle avrebbe sollecitato la sistemazione anche delle strade secondarie di valle e di montagna. Politicamente i tempi erano difficili, le strade insicure anche perché inadeguate ad un rapido intervento. Ciò si vede da episodi della storia locale che registra, per esempio, nel 1809, l'invasione del territorio da parte di torme di briganti, di renitenti alla leva, o forse soltanto di povera gente ridotta alla fame. Ecco perché un medico che scrive una memoria sull'argomento, certamente tenuta in considerazione dal Martinetti, vede prima di tutto nella strada una risoluzione di problemi sociali ed economici e di sicurezza, e in sostanza un'acquisizione alla «civiltà» di popolazioni emarginate. Evidentemente per il progettista-costruttore il primo e fondamentale problema è di ingegneria connesso con le scelte di tracciato tra il fondovalle e i crinali, di stabilità geologica e di situazione idrografica.

Il Martinetti non fu il solo a fare delle proposte, per cui le autorità amministrative dovevano valutare e confrontare le idee, le implicazioni finanziarie dei vari progetti. Anche questo era uno scoglio difficile da superare. La chiara proposta considerata «sotto i rapporti d'arte» ma anche in una concezione che teneva conto degli elementi a cui ci siamo riferiti, è esposta in una lettera del Martinetti, «ingegnere capo per le opere straordinarie», del 6 maggio 1812.

L'opera del Martinetti per la Porrettana fu tuttavia vista soprattutto come frutto di una lucida concezione ingegneresca («con bellissima scaltrezza d'arte») e proposta all'attenzione dell'opinione pubblica come manufatto di non comune ardimento di costruttore. Ed è proprio tenendo conto di questa opinione che si adeguava anche alla considerazione di mezzi meccanici grezzi di cui il costruttore poteva disporre, che colpisce nelle parole del Martinetti modestia e consapevolezza che sono di certo tratti del suo carattere di uomo. Di quello stesso uomo che seppe, secondo il Baroffio, segnalarsi «con pari capacità nella costruzione di strade per luoghi difficili, nell'intraprendere arginature a torrenti pericolosi e nel gittare ponti solidissimi», il nostro storico, com'è naturale, evidenzia l'esemplare Porrettana, «che per la sua solidità non teme né le corrosioni delle fiumane adiacenti, né gli scoscendimenti delle erte montagne a cui s'appoggia». Accanto al Martinetti, per ag-

giungere altra esemplificazione in questa direzione di attività di ticinesi in Italia, va citato Giacomo Fumagalli di Lugano, «ispettore de' canali navigabili della Lombardia», di cui si ricorda l'opera d'intervento sui navigli da Milano a Pavia, e Luigi Santini di Campestrò che gettò il gran ponte sul Ticino a Boffalora, inaugurato nel 1827.

Francesco Orioli, *Giovan Battista Martinetti*, in «L'Educatore della Svizzera Italiana», 15 maggio 1869.
Angelo Baroffio, *Storia del Cantone Ticino dal principio di sua autonomia politica*, Lugano 1882.

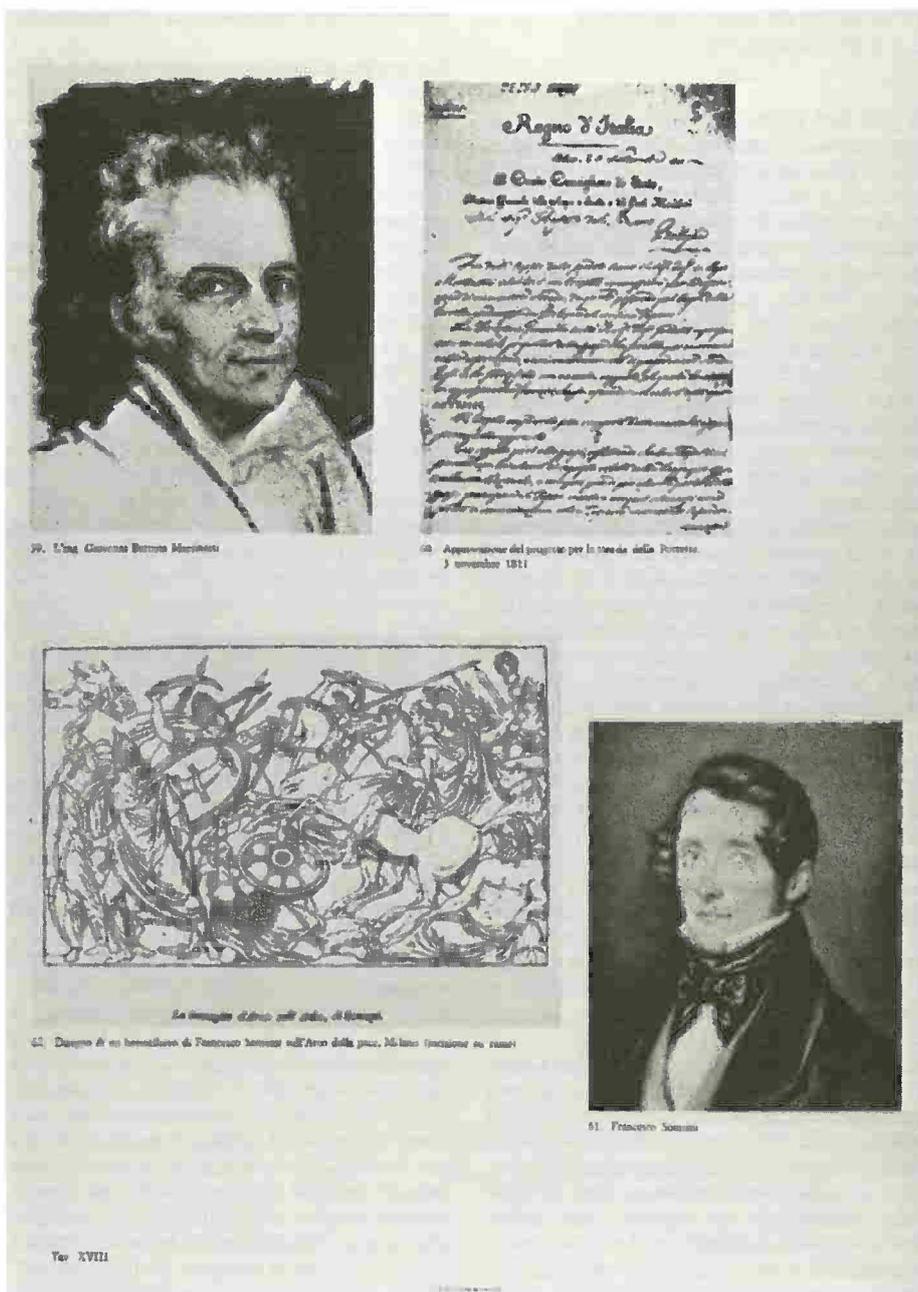
Giovanni Bortolotti, *I cento anni della strada della Porretta*, in «La Mercanzia», Bologna, settembre 1950. Vedi anche, «Bollettino storico della Svizzera Italiana», aprile-giugno 1951.

Necrologia dell'ingegnere Giacomo Fumagalli, in «La Perseveranza» del 4 ottobre 1862.

LO SCULTORE
FRANCESCO SOMAINI

Lo scultore, nato a Maroggia il 4 maggio 1795 e morto a Milano il 13 agosto 1855, ebbe ai suoi tempi grande fama in patria, in Lombardia e in Piemonte, ma soprattutto a Milano dove si svolse la parte più interessante e rilevante della sua attività artistica. Forse, da noi, si volle vedere in lui un continuatore della lunga opera dei ticinesi nella cultura artistica del periodo neoclassico lombardo, napoleonico e della Restaurazione, che aveva avuto i nostri artisti, dall'Albertolli a Simone Cantoni a Luigi Canonica in particolare, protagonisti soprattutto nell'architettura, ed ora si affacciava e affermava con uno scultore che s'imponeva all'attenzione nel folto gruppo degli scultori milanesi contemporanei. Questa idea della continuità ha giovato al Somaini, così come quella, reperibile negli scritti più tardivi, quando affermandosi un artista di superiore talento e risonanza, Vincenzo Vela, si scorse in lui un predecessore. Né va taciuta un'altra impressione emanante dalla sua biografia, che è un dato gradito al pubblico e all'agiografia di molti artisti. Del Somaini, di umili origini, figlio di un mugnaio che l'avrebbe voluto avviato al tradizionale mestiere nella famiglia, è messa in rilievo la volontà di diventare artista e di distinguersi: un aspetto questo caro alla pedagogia edificante ottocentesca. Tutto questo può essere letto in stralci di gazette; e basti, per testimoniarlo nello spirito pubblico, questo: «I nostri concittadini proveranno una gioia tutta nazionale alla lettura di questa breve descrizione del più grande monumento italiano fatto nel secolo presente (*l'Arco della Pace di Milano*). Tre valenti artisti luganesi cooperarono ad abbellirlo». La «gioia tutta nazionale» s'iscrive di certo nel ritrovato fervore di scoperta e di approfondimento della sola gloria nazionale ticinese: l'opera dei suoi artisti nel mondo. È una costante della cultura «nazionale ticinese» dell'Ottocento, che voleva creare una consistenza civile e culturale all'etnia appena accolta accanto alle altre etnie e culture confederali. Un valore e una dignità che abbisognano, per essere operanti, di continuità.

Un giudizio sull'arte del Somaini non può prescindere dal contesto in cui operava, anche perché spesso egli si è trovato ad «inserirsi». È questo il caso nel quale ha potuto immettere una delle opere sue più conosciute, il bassorilievo rappresentante la battaglia di Arcis sull'Aube «figurandovi un'animata mischia di uomini, cavalli, carri ed artiglierie» e la rievocazione scultorea del Patto di Vienna. Al contemporaneo la figurazione sembrava contenere «bei caratteri di teste, cavalli ben ideati e mossi specialmente nell'angustia dello spazio, studio dell'ottimo sui grandi maestri, buon stile e buona esecuzione». Alla critica moderna l'opera appare, come affermano Enrico Piceni e Mia Cinotti, «già avviata ad accenti più veristici». Un tratto che colpisce i contemporanei è pure il monumentale. Autore di opere funerarie (da ricordare il monumento al grande Cagnola), il Somaini lasciò qualche esempio della sua arte anche in patria, come le statue che ornano il palazzo civico di Lugano, ma operò pure a Novara («due angeli colossali nel duomo»), a Brescia, a Torino (alla Gran Madre di Dio), a Trescore, dove per le Terme eseguì il gruppo marmoreo di Igea dea della salute. Tra le opere eseguite nel Ticino occorre, ac-



canto a monumenti funerari, ricordare le statue che ornano la facciata del Palazzo Civico di Lugano e che rappresentano la Religione, la Concordia, la Forza, la Libertà: temi di simbolismo consoni ai tempi trattati con quel realismo che segna nel meglio la sua arte.

Onorato di aggregazioni accademiche, consigliere accademico imperiale, ispettore nelle scuole di disegno del Cantone, come voleva la tradizione che chiamava a questi compiti artisti di consolidata fama, quando morì fu sottolineata nei necrologi una circostanza significativa. Il Somaini — che la «Nuova Gazzetta di Zurigo» ricordava «fra i più celebrati artisti dell'Italia settentrionale» — era «rappresentato all'attuale esposizione industriale di Parigi (come ve lo sono altri scultori ticinesi, fra cui Vela col suo Spartaco, ed il prof. Rossi); ma le produzioni figurano nella divisione austriaca». Specchio di una situazione storica in cui s'inseriva pure la realtà ticinese in rapporto alla Lombardia e il caso personale del «consigliere accademico imperiale».

Il Repubblicano della Svizzera Italiana dell'8 settembre 1838.

«Gazzetta Ticinese» del 24 agosto 1855.

Ugo Donati, Vagabondaggi, Bellinzona 1939.

Enrico Piceni e Mia Cinotti, *La scultura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano* (Treccani degli Alfieri), vol. XV, Milano 1972.

«Gazzetta del Ceresio», marzo 1968.

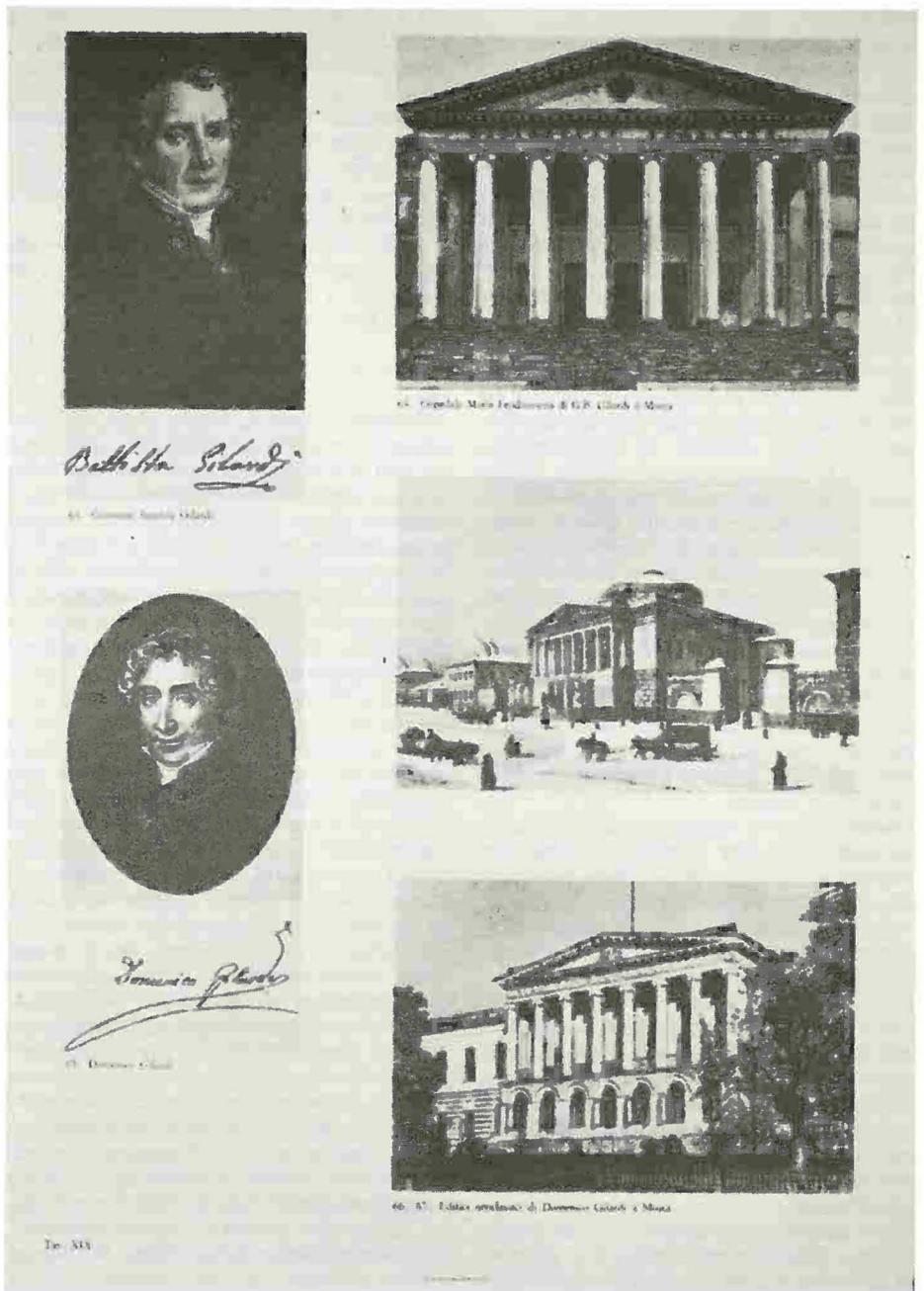
Si può ben affermare che — a parte i rapporti artistici e culturali con la Lombardia e con le altre regioni italiane, che rivestono i caratteri di una comune elaborazione *in loco* di momenti della cultura artistica e delle innovazioni storiche, sicché parlare di emigrazione di maestri d'arte in Italia comporta una visione e un quadro che non si deve confondere con il generico fenomeno dell'attività dei nostri artisti (e artigiani) negli altri paesi d'Europa — l'emigrazione artistica ticinese operante nell'Ottocento in Russia rappresenta l'ultimo e folto capitolo del nostro contributo qualitativamente e quantitativamente rilevante alla civiltà artistica intesa come complesso di attività singola e collettiva nell'ambito particolarmente di un servizio organico di intervento soprattutto architettonico-edilizio per la nuova città. Nell'immenso territorio geografico e politico russo già si era avuta nel Settecento l'opera di un eccezionale costruttore di città, nella sorgente Pietroburgo, Domenico Trezzini. L'intervento dell'architetto e urbanista di Astano si inseriva nel quadro politico concepito da Pietro il Grande di europeizzazione della Russia, che veniva ad essere un'occasione data all'artefice chiamato a concretare una parte del programma imperiale. Nel secondo decennio del secolo seguente un altro momento storico comporta per la Russia e particolarmente per Mosca distruzioni e conseguente necessità di ricostruzione al termine della campagna napoleonica: una nuova occasione si prospetta per un altro architetto ticinese, Domenico Gilardi di Montagnola.

Sia per il Trezzini che per il «grande» Gilardi bisogna però non disgiungere la loro opera dal contesto dell'intervento artistico italiano nella Pietroburgo e nella Mosca del Sette-Ottocento. La comune cifra stilistica, oltre alla materiale collaborazione di cantieri, rappresenta un capitolo della storia dell'arte e dell'architettura che ha protagonisti distinti in un'unica e consentanea creatività e operatività. È stato ricordato come, nella ricostruzione di Mosca, «ciò che sembrò la bellezza dell'epoca bisogna attribuirlo ora alla genialità di un singolo», cioè a Domenico Gilardi. E questo per la finalmente avvenuta individuazione del personale apporto, attraverso il censimento delle opere moscovite certamente sue, avviato all'inizio del nostro secolo da un grande storico russo, Igor Grabar. L'asserzione rimane dunque esatta, anzi si avvalorano proprio nel quadro storico-artistico dell'epoca. Né la preminenza di Domenico Gilardi può assommare l'intera attività dei nostri. È giusto menzionarli almeno, comprendendoli nell'arco di un secolo, dagli Adamini a G.B. Gilardi, padre di Domenico, a Marco Ruggia, a Carlo Rossi, luganese, di origine anche se di nascita napoletana, architetto di grande rilievo nel compimento della costruzione della Pietroburgo neoclassica erigendo palazzi, teatri, aprendo piazze grandiose ed eleganti, da Luigi Rusca di Agno, attivo pure a Pietroburgo sotto Caterina II e fino con Alessandro I, lascia la Russia nel 1818, dopo aver lavorato anche in provincia, ad Astrakan, a Tiflis per esempio, dove costruì o progettò perfino moschee a testimonianza della sua versatilità architettonica, ai Bernardazzi, Vincenzo e Giuseppe, di Pambio, che chiudono avventurosamente la schiera operando pure in terre lontane a

tracciare piani regolatori di una nuova città.

Domenico Gilardi raggiunse il padre, Giovanni Battista detto anche Ivan, che lavorava da qualche anno a Mosca e già aveva ottenuto incarichi ufficiali, divenendo poi perfino architetto imperiale. Secondo i critici egli non dimostrò, nei suoi venti anni di permanenza e di attività a Mosca, grande originalità, ma fu costantemente attivo, non raramente lavorando anche in collaborazione con Giacomo Quarenghi, famoso architetto bergamasco. Ma Gilardi padre era nel Ticino già salito in fama per le sue «grandiose fabbriche» nella lontana Moscovia, se il Padre Alfonso Oldelli nella *Continuazione e compimento* del suo *Dizionario*, nel 1811, ne tesse l'elogio. E non solo registra la presenza del genitore, ma aggiunge pure parole di lode per il figlio, Domenico, appena venticinquenne. Si sa che per queste introduzioni di contemporanei egli fu aspramente criticato: ma qui mostrava di avere gli occhi quasi della preveggenza. Domenico, che era nato a Montagnola il 4 luglio 1785, raggiunse, undicenne, con la madre, dopo un viaggio ricordato in una sua lettera con notazioni attente e vivaci, il padre che stava a Mosca con altri due fratelli, Vittorio e Giosué. La permanenza nella grande città in questi primi anni ci è illustrata dalle lettere che il padre scrive a casa, e da cui sappiamo che il ragazzo fu mandato a Pietroburgo presso pittori italiani colà residenti a imparare a dipingere. Ma presto si pensò di trovargli un ambiente più adatto ai progressi in questo studio e siccome già la zarina madre aveva sopperito al mantenimento agli studi in Russia, fu deciso di ramandare il giovane Domenico in Italia. È infatti all'accademia di Brera che approfondisce la pittura, raccomandato da Giacomo Albertoli ai colleghi. Ma ben presto accade in lui un ripensamento che muta il suo avvenire di artista. Lascia la pittura per la scultura, e ne dice la ragione in una lettera: «poiché riflettendo alle circostanze ritrovo meglio che l'architettura sarebbe per me una cosa più presto messa in opera e anche d'arivare a occupare la piazza di mio Padre, che per il contrario proseguendo in guisa di Pitore storico sono incerto di riuscire bravo; e di Mediocri non si fa nulla presentemente». Ha perciò deciso «atacarmi a un Architetto di qualità per avanzarmi e fondarmi in quest'arte». In realtà c'è da credere che si sia scoperto incerto nella pittura ma con una decisa vocazione e predisposizione per l'architettura. Ma più che «atacarsi» a qualche abile uomo dell'arte scelta, egli si mette a compiere studi regolari a Milano e a Roma per quasi cinque anni. Nel 1810 ritorna a Mosca con l'intenzione di collaborare con il padre, e questo è certo il modo più diretto per introdursi nell'ambiente. Intanto per la Santa Russia erano intervenuti tempi calamitosi di guerra e distruzione di cui i Gilardi con gli altri artisti e costruttori operanti nell'immenso paese sono testimoni. L'invasione napoleonica giunge a Mosca al suo punto culminante anche di dramma con la parziale distruzione della città soprattutto a causa degli incendi appiccati per ragioni di combattimento e di difesa dagli stessi russi. Da questo quadro allucinante vissuto quotidianamente anche da quella comunità di artisti ticinesi e italiani che ivi erano sorpresi dagli avvenimenti, si uscì solo con l'abbandono della capitale da parte degli invasori francesi. Sconfitto Napoleone, riavuta la pace nel paese, subito si posero la necessità e il pro-

blema della ricostruzione. Ed è a questo punto che suona l'ora di Domenico Gilardi, «ricostruttore» di Mosca. In città risultavano distrutti 1600 tra palazzi e case su 9000, 130 chiese su 290. Il Gilardi fu subito chiamato a far parte della commissione per la ricostruzione. Da quel momento la collaborazione col padre cessa, anche perché questi, forse ormai stanco, pensa al ritorno in patria. Tra le opere principali con cui dà la sua impronta alla nuova Mosca, l'enorme edificio dell'Università che «voleva riecheggiare i modi dell'epica, solenne architettura classica Pietroburghese», poi le case-fortezza dei cosiddetti Magazzini di Approvvigionamento (a lui attribuite da vari storici), l'ospedale Vyssokje Gory, e fuori Mosca gli edifici e il parco di Kuzminki, che subirono purtroppo l'offesa di un incendio negli anni della prima guerra mondiale. Ma qui un elenco sarebbe del tutto inadeguato e superfluo, considerando la vastità dei suoi interventi per tutta Mosca, e magari le incertezze di attribuzione. Né si può parlare dei progetti, come quello «colossale» per il Palazzo della Borsa, documenti eccezionali di fecondità creativa. Domenico Gilardi, tornato in patria, morì a Milano nel 1845. Come già si è detto, e lo ripete Ettore Lo Gatto, a Igor Grabar «spetta il merito di aver chiarito la personalità del Gilardi. Gli edifici costruiti da questo grande architetto a Mosca, da tempo avevano affascinato gli amanti di architettura per la loro grandiosa bellezza, ma nessuno si era data la pena di far delle ricerche intorno al loro autore. Uno dei risultati delle sue ricerche è stato che Domenico Gilardi da semidimenticato artista dello stile Impero si è mutato in un vero genio architettonico». Ma bisogna anche aggiungere che gli studi su di lui hanno fatto grandi progressi soprattutto per la lunga cura dedicata da Joseph Ehret, che continua ancora le sue ricerche e che ha definitivamente rivendicato la sua fama chiamandolo «Gilardi der Grosse» e alla minuzia dell'informazione negli studi di Aldo Crivelli sui nostri artisti in Russia. Ora si ha pure notizia che è di imminente pubblicazione una grossa monografia su Domenico, opera di Elena Belezcaj del Museo d'Architettura A. V. Sciusev di Mosca. Ma non va dimenticato l'entusiasmo con cui lo storico e scenografo Pietroburghese Alessandro Benois, venuto sulla Collina d'oro a riposarsi, ha scoperto con il Gilardi tutto il valore della nostra tradizione d'arte come fatto di vocazione e di civiltà. Ed è proprio il Benois che ci ripropone la questione generale del fenomeno artistico delle nostre terre — «semenzaio d'artisti» — cercando di «divinarne almeno il carattere e la forma speciale». Egli sottolinea la prevalenza del «genio architettonico ed ornamentalista» connettendola con la condizione naturale del paese, che porta all'assuefazione per la lavorazione della pietra, ma aggiunge che il paesaggio ha sensibilizzato gli abitanti favorendone il senso artistico perché il Ticino non è altro che «una costruzione naturale». Queste considerazioni, venute da una certa mentalità romantica, richiamano a permanenti responsabilità civili e culturali di fronte alle trasformazioni perché non si degradi, dice l'artista e studioso russo, «questo vero paradiso in un volgare mercato».



Alessandro Benois, *Lugano e dintorni, un semenzaio di artisti*, Gentilino 1913.

Ettore Lo Gatto, *Artisti italiani in Russia*, 3 vol., Roma 1934-1943.

Joseph Ehret, *Gilardi der Grosse*, Basel 1951; *Domenico Gilardi von Montagnola. Ein Wiederaufbauer Moskaus nach dem Brande von 1812*, Basel 1954; *Drei Schweizer in alten Russland*, Basel 1976.

Giuseppe Martinola, *I Gilardi a Mosca*, Bellinzona 1944.

Mario Aigliati, *Storia della Collina d'Oro*, Lugano 1978.

Victor Antonov, *Capomastri italiani a Pietroburgo nel Settecento* in «Bollettino storico della Svizzera Italiana», dicembre 1978.

«Scarsi sono stati i nostri progressi nella musica sia vocale che istromentale. Molte associazioni si sono formate, principalmente in questi ultimi trent'anni, per eseguire in comune musicali concerti, ma i pregiudizi de' luoghi piccoli, le invidie e le gelosie con qualche dose d'indolenza sconcertarono tutti... Molto è pur dovuto in questa materia all'esule italiano conte Gio. Grilenzoni di Reggio, ora cittadino svizzero, che coll'esempio e cogli eccitamenti tien viva in molti dilettanti la passione per la musica». Così il Franscini in *La Svizzera italiana*; ed è così che nell'agosto del 1838 in casa Grilenzoni viene ospitato il «celeberrimo» Liszt, e le gazzette ne danno notizia. Ma la situazione è confermata anche dal Baroffio. Aggiunge il Franscini: «Nelle nostre chiese cantano e uomini e donne, ma quasi dappertutto senza la minima tintura di beninteso canto popolare». La formazione popolare al canto doveva affidarsi a tradizione empirica o a operette come i *Principj di musica*, pubblicati a Milano da Ricordi nel '32 da Bonifacio Asioli, che fu maestro al conservatorio milanese di Carlo Soliva, e più tardi, nel '48, dagli *Elementi di canto popolare* del curato Giovanni Frippo, stampati a Lugano.

Qualche virtuoso emergeva nei teatri italiani, come il tenore Domenico Reina, che mieteva successi. In questa pigra provincia musicale giornali e gazzette però non erano avere di notizie musicali e di elenchi e segnalazioni dell'editoria musicale del tempo e in particolare di quella milanese.

La figura e l'opera del musicista e compositore Carlo Evasio Soliva vanno sempre meglio delineandosi grazie alle indagini e agli studi di Sergio Martinotti e Renzo Rota, nell'ambito del coordinamento del materiale che attorno alla vita musicale e alle figure emergenti del passato musicale del Ticino conducono le Ricerche musicali nella Svizzera Italiana.

Carlo Soliva porta pure il nome di Evasio proprio perché questo santo è il patrono della città di Casale Monferrato. Infatti egli è nato a Casale il 22 novembre 1791, figlio di emigranti bleniesi. Il padre, Giovanni, era un modesto caffettiere originario di Semione, la madre, Lucia Cima, era pur essa oriunda bleniese. Dopo gli studi al conservatorio milanese, di recente istituzione, il giovane Soliva, diplomato in pianoforte, e composizione, dà subito inizio alla sua attività di compositore, e già nel 1816 fa rappresentare alla Scala la sua prima opera, «La testa di bronzo», su libretto di Felice Romani. All'inizio l'opera ha buona accoglienza tanto che riceve positivi riconoscimenti da un ascoltatore d'eccezione, Stendhal, e da Carlo Porta, il quale in una sua lettera la qualifica «divina» — ma anche Stendhal, prima di ricredersi, aveva parlato di «oeuvre de génie» — e ne ricorda il successo scaligero. Anzi il poeta si fa tramite presso il poligrafo Vincenzo Lancetti perché prepari un nuovo adeguato dramma che Soliva metterà in musica. La vicenda presso il pubblico di questa prima opera soliviana è emblematica della fortuna (e della sfortuna) di questo compositore, presto scomparso nel limbo degli autori minori dell'Ottocento italiano. Essa venne accolta con ostilità a Napoli nel '17, e poi, tiepidamente, alla Fenice di Venezia, ma ebbe tre repliche e buone accoglienze al Teatro Olimpico di Dresda e fu ancora ripresa nel

'21 a Monaco. Il relativo successo presso il pubblico tedesco sorge forse anche dallo stile della musica del ticinese, che non accettava di adeguarsi alla musica rossiniana, ma reinterpretava la lezione mozartiana. Non a caso l'accreditata rivista di diffusione europea «Allgemeine Musikalische Zeitung» di Lipsia segue con resoconti positivi l'attività del maestro.

Il Soliva intanto prosegue l'attività — segnalata anche dai giornali luganesi — di compositore di musica d'opera con due nuovi lavori, eseguiti rispettivamente alla Scala e a Torino, nel corso del 1817, «La zingara delle Asturie» e «Berenice d'Armenia», argomento tratto dal «Lucio Vero» del poeta cesareo Apostolo Zeno, e l'anno seguente con «Giulia e Sesto Pompeo» pure dato alla Scala. Nel contempo egli insegna al Conservatorio milanese e forse per i rapporti che lo legano ad alcune famiglie aristocratiche, ma più ancora per la buona fama che si era fatta, è chiamato nel 1821 al Conservatorio di Varsavia, principalmente per insegnarvi canto. Il soggiorno polacco del Soliva, durato un decennio, è segnato dall'abbandono della composizione operistica e dall'interesse per la musica sacra e per la musica vocale. Ecco perché tanta parte della ricostruzione dell'attività compositiva di questo periodo, così come una completa informazione sul soggiorno varsaviese, si potrà avere attraverso documenti rintracciabili nelle biblioteche e negli archivi di Varsavia e di Cracovia. A Varsavia conosce il giovane Chopin e nella sua qualità di direttore d'orchestra dirige, avendo come solista lo stesso Chopin, per la prima volta pubblicamente il primo «Concerto per pianoforte ed orchestra» del grande musicista polacco. Chopin ne fu soddisfattissimo, come attestano le sue lettere; purtroppo dei rapporti tra i due, anche quando il Soliva si trasferirà a Parigi, si hanno scarse notizie. Ma l'attività musicale e didattica del ticinese dovette essere intensa come attestano una «rarità», la pubblicazione di un «metodo», consistente in 7 pezzi e intitolato «Jutrzenka polska (*L'aurora polacca*). Szkola praktyczna Forte Piano, Warszawa 1827» e l'opera in due volumi «Szcola spieure (*di canto*) Konserwatorium Muzycznego w Warszawie», senza data.

Il Soliva ebbe modo di entrare in contatto con Beethoven. Egli aveva dedicato al grande maestro un «Gran Trio», ricevendone una lettera di ringraziamento datata 9 febbraio 1821. Era questo un omaggio che poteva rivestire sapore di «captatio benevolentiae», ma il seguito del rapporto tra i due mostra come Beethoven avesse gradito la spontaneità del gesto («pensiero abbastanza raro in un compositore italiano di quei tempi», nota Martinotti), tanto che, trovandosi a passare a Vienna, il Soliva poté incontrarlo; e l'incontro fu certo cordiale al punto che Beethoven gli dedicò un piccolo «canone», conservato a Cracovia, sul testo «Te solo adoro» dall'oratorio «La Betulia liberata» del Metastasio. Il documento reca la postilla: «Canone a due voci, scritto il 2do junio 1824 per il signore Soliva come sovvenire del suo amico Luigi van Beethoven». Parlare di amicizia tra i due musicisti sembra francamente eccessivo; ma colpisce l'insolita e rara cortesia di Beethoven, certo non proclive a gesto tanto inconsueto.

A Varsavia il nostro bleniese aveva sposato Maria Kralewska, dalla quale ebbe quattro figli, l'ultimo dei quali, Aurelio, nato a Semione nel '43, ciò che prova i contatti che egli manteneva con la sua patria d'origine,

anche soggiornandovi. Ma la sua vita errabonda aveva in serbo altre mete. Nel 1831 Soliva si trasferisce dalla Polonia — che viveva una nuova insurrezione contro l'oppressione zarista sulla spinta dei successi rivoluzionari in Europa sostenuti dagli avvenimenti iniziati dalle giornate del luglio del '30 a Parigi, e il ritorno in forze dei russi, malgrado il consueto eroismo dei patrioti polacchi — a Pietroburgo. Durante il periodo polacco ci deve essere stato qualche ritorno in Italia. Infatti nel 1824 era rappresentata una sua opera, l'ultima di questo genere che gli si conosce, «Elena e Malvina», sempre alla Scala.

Dieci anni dura pure il soggiorno nella capitale della Neva, città così ricca di presenza italiana nell'arte e nell'architettura, nella stessa concezione urbanistica che aveva avuto il primo «piano» con Domenico Trezzini, e dove continuavano ad operare i ticinesi presenti in Russia nei primi decenni del secolo. A Pietroburgo fu maestro di Cappella a corte, maestro concertatore al Teatro dell'Opera, direttore di canto della Scuola imperiale, e privatamente maestro di canto della granduchessa Alessandra. Purtroppo si hanno poche e imprecise notizie sulle composizioni che certo continuava a produrre. Ma qualche notizia affiora intorno all'ambiente intellettuale che frequenta. Da chiarire un eventuale contatto con il maggiore musicista operante in quel tempo nella città imperiale, Glinka; più consistenti le indicazioni circa i rapporti con il maggior scrittore russo del tempo, Nikolaj Vasilievic Gogol. Il grande autore delle *Anime morte* ricorda nella sua autobiografia le conversazioni con Soliva, la forte personalità del musicista italiano, ed anche i discorsi politici fatti «sottovoce, ma senza molte precauzioni», soprattutto rievocando l'insurrezione dei «decabristi» di qualche anno addietro.

Dopo il 1841 Soliva è a Parigi. Continua a comporre, ma la sua doveva risultare la vita di un artista piuttosto emarginato, pur frequentando gli ambienti intellettuali come il salotto di Georges Sand. Compose qualche cantata, un Te Deum dedicato a Napoleone III, qualche musica d'ispirazione sacra. È nominato socio dell'Accademia romana di Santa Cecilia, un riconoscimento che suona collocazione nel limbo dei tradizionalisti e degli accademici. Muore a Parigi il 20 dicembre 1853, ed è sepolto al Père-Lachaise. Un giudizio attendibile sull'opera di compositore del nostro musicista appare anche agli specialisti difficile. Si nota il suo rifiuto a far la parte di semplice epigono rossiniano, a conservare una personalità in un solco tradizionale apparendo perciò ritardatario e manierista, mentre certe sue attenzioni e prestiti da grandi autori come Mozart, pur denotando una particolare sensibilità e cultura, restano senza sviluppi.

È però certo che la sua esperienza di vita e di cultura fu varia e stimolante, seguendo due tradizioni che finivano per immetterlo in un giro europeo di conoscenza e di attività: la tradizione della presenza della musica italiana alle corti e nei diversi paesi europei, la tradizione di emigrazione propriamente ticinese che, nel suo caso, muovendo dalle ragioni permanenti dell'emigrazione come necessità, finiva per sfociare in un'esperienza singolare nell'ambito di un rapporto culturale che ha per sfondo l'Europa politica che nella prima metà del secolo elaborava nuove prove e nuovi destini per i suoi popoli. Ed ora possiamo anche aggiungere la notizia che mostra che il nostro musicista ri-

chiama gli intenditori a un ritorno d'interesse, oggi: la «Piccola Scala» di Milano ha messo in cartellone l'opera «La Testa di bronzo».

Enciclopedia della Musica Garzanti-Ricordi, vol. VI, Milano 1972.

Sergio Martinotti, *L'Ottocento strumentale italiano*, Bologna 1973.

Franco Abbiati, *Storia della musica*, Milano 1974.

Idrio Grignolio, *Personaggi casalesi*. C. Soliva, in «Il Monferrato» del 5 novembre 1977.

Sergio Martinotti, *Polemiche musicali*. Carlo Soliva amico di Chopin, in «Il Monferrato» del 19 novembre 1977.

Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, Paris 1949.

Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta, a cura di Dante Isella, Milano-Napoli 1967.

Stendhal, *Correspondance*, Bibl. de la Pléiade, Tome I, Paris 1949; *Voyages en Italie*, Bibl. de la Pléiade, Paris 1973.

W. Sandelewski, *Beethoven e gli operisti italiani del tempo*, in «Rivista italiana di musicologia» 1971.

Sofia Lissa, *Polonica Beethovenowskie*, Cracovia 1969.

