

Emanuele Borgatta artista incompiuto

di Cristina Bobbio

La riscoperta di un autore caduto nel più totale oblio è senza dubbio un'operazione affascinante, che nasconde però alcune insidie: il rischio principale insito in questo genere di *repêchage* sta nella naturale tendenza a forzare la mano, distorcendo in qualche modo la realtà dei fatti ogni volta che la mancanza di dati concreti irrimediabilmente ci conduca nel regno delle ipotesi.

Nel caso di Emanuele Borgatta, musicista colpito all'età di trent'anni da alienazione mentale in circostanze tuttora misteriose, il rischio diventa più sottile e riguarda soprattutto la valutazione dell'artista, altamente condizionabile da fattori emotivi, dalla inevitabile 'simpatia' che ci ispirano le sventure del nostro autore.

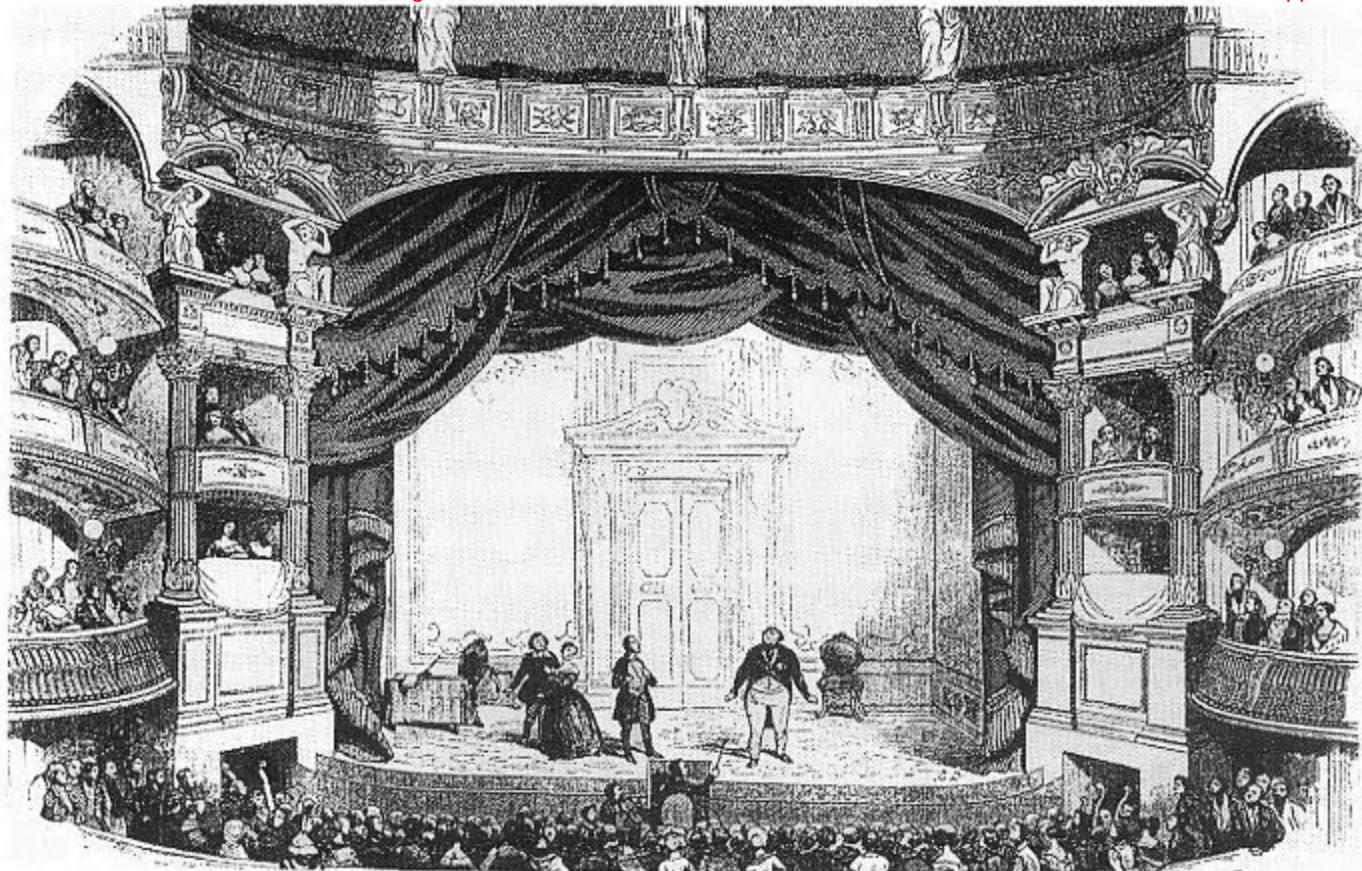
Preso atto di tale pericolo, non dobbiamo quindi tentare di penetrare il mistero dell'uomo Borgatta, né avventurarci alla ricerca di un genio mancato: nostro principale obiettivo deve essere quello di proporre una valutazione delle opere borgattiane giunte fino a noi, ponendone in evidenza il *background* storico - sociale e artistico - culturale; scopo ultimo della nostra indagine deve essere infatti quello di restituire a un artista dimenticato la sua dignità storica. Sia la storia dell'arte sia la storia *tout court* hanno l'abitudine di parlarci dei 'grandi' e con essi dei 'minori', ma hanno spesso trascurato i 'minimi' o quelli che, come Borgatta, si sono perduti lungo la strada; non bisogna però dimenticare che anche le vicende di questi 'perdenti' e 'perduti' possono rivelarsi altrettanto stimolanti e soprattutto sono in grado di fornirci, assai meglio delle vite dei 'grandi', il 'polso' di un'epoca.

Per tornare a Emanuele Borgatta, della sua vita a ben vedere sono proprio i punti oscuri a destare la nostra curiosità e il nostro interesse, e al tempo stesso a trovarci impotenti. In particolare tre aspetti di questo musicista si caricano maggiormente di mistero: il primo riguarda la sua personalità di uomo, che in mancanza di documenti è impossibile penetrare; il secondo ci riporta all'avvenimento - chiave che segnò la fine della sua carriera artistica: l'aggressione del marzo 1839; il terzo infine è rappresentato dai quarant'anni di silenzio che seguirono l'aggressione: un vero 'buco nero' per l'aspirante - biografo¹. Di fronte a tali interrogativi conviene per il momento arrendersi e puntare senz'altro l'attenzione, fin dove è possibile, sull'arte borgattiana. Due aspetti ben distinti abbiamo individuato nella sua personalità artistica: da una parte l'aspetto virtuosistico, dall'altra quello melodrammatico. Il primo comprende sia

l'attività concertistica sia la produzione pianistica e vocale a destinazione salottiera², che si articolano grosso modo nell'arco del decennio 1827 - 37: si tratta di espressioni strettamente dipendenti l'una dall'altra, spesso condizionate da fattori più mondani e commerciali che schiettamente artistici; in questo senso Borgatta fu perfettamente integrato in quello spirito *Biedermeier* che pervase l'intera età della Restaurazione³, e la sua incondizionata adesione ai gusti e alle esigenze del pubblico si riflette nelle opere, tutte all'insegna di un virtuosismo brillante, nonché ineccepibili dal punto di vista tecnico, ma talvolta superficiali e prive d'ispirazione. Se in veste di pianista - compositore il Nostro ci appare come una figura a tutto tondo, in veste di operista si trasforma in una figura problematica, *in fieri*, aperta a molteplici possibilità d'interpretazio-

ne. E' bene innanzitutto precisare che l'aspetto definito 'melodrammatico' si riferisce ai due 'estremi' della sua attività artistica, vale a dire la produzione sacra giovanile del periodo bolognese (1824 - 26) e le opere teatrali composte tra il 1835 e il 1837, cui dovremmo aggiungere alcune opere vocali non datate, ma quasi sicuramente scritte nel corso degli anni Trenta⁴: in realtà si tratta di due momenti collegati da un filo sotterraneo che percorre l'arco di un decennio (1825 - 35) e potrebbe definirsi 'vocazione' al melodramma. Infatti nelle opere sacre dei primi anni giovanili si possono individuare almeno due tratti stilistici del futuro operista: da una parte vi è l'uso di un'orchestrazione vigorosa, ricca di sonorità e sorretta da una vivacità ritmica dirompente, il cui risvolto negativo, nelle prove meno riuscite, è una certa ridondanza, una tendenza a sfo-





clare nel magma sonoro; l'altro tratto stilistico è il *pathos* espresso sia attraverso un fraseggio imbriccato denso di chiaroscuri, sia attraverso l'incisività degli accenti nella linea del canto: proprio in quest'ultimo elemento ci sembra di intravedere la presenza di uno stile originale, autenticamente borgattiano. Tuttavia in un solo brano operistico, il Recitativo ed Aria per tenore, coro e orchestra *Ciel pietoso, ciel clemente*, di cui possediamo il manoscritto⁵, abbiamo ritrovato pienamente questo tratto stilistico originale. In assenza di prove analoghe dobbiamo quindi considerare l'autonomia stilistica borgattiana come un fatto potenziale: in effetti il Borgatta che ci è dato conoscere attraverso le altre opere vocali di stile melodrammatico, nonché attraverso le recensioni alle due opere teatrali apparse sulla «Gazzetta di Genova»⁶, risulta ancora troppo legato ai modelli rossiniani, donizettiani e belliniani, e ragglunge solo a tratti una certa originalità espressiva.

Pertanto, sul finire degli anni Trenta il Nostro ci appare come un operista in via di maturazione, alternante a sprazzi di originalità uno stile convenzionale, con qualche caduta di gusto; tale impressione trova parziale riscontro in un inciso del Regli, che nella sua nota biografica definisce lo stile borgattiano «vigoroso, originale, ma di poco gusto»⁷. Senza dubbio nell'opera scritta per il Teatro alla Scala - quell'opera misteriosa che mai avrebbe visto la luce - era contenuta una qualche risposta ai nostri interrogativi; ma di fronte a una vita artistica 'incompiuta' non ci resta che sospendere il giudizio, limitandoci a valutare Emanuele Borgatta esclusivamente per ciò che era prima di quel fatale marzo 1839.

NOTE

¹ Cfr. «URBS», 1989, II, n.3, pp.41 - 58.
² Cfr. l'Elenco generale delle composizioni borgattiane in nostro possesso (d'ora in poi E.C.B.), riportato in appendice.

³ Il periodo compreso tra il Congresso di Vienna e le rivoluzioni del Quarantotto viene definito, nella storia della cultura tedesca, come l'età del *Biedermeier*. Questo nome mutuato dalla letteratura, deriva da una raccolta di liriche *Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermeier* pubblicato nei «*Fliegende Blätter*» tra il 1855 e il 1857, il cui immaginario autore fini per impersonare l'uomo medio dell'età della Restaurazione, col suo bisogno di ordine e di stabilità.

L'impiego di questa storia della musica del termine *Biedermeier* riferendosi proprio all'epoca che vide la fioritura più intensa del Romanticismo musicale, ha però generato un complesso problema storiografico; ma tale contraddizione si rivela del tutto apparente se intendiamo la *Biedermeierzeit* come la faccia opposta della civiltà rappresentata da Beethoven e dai Romantici: laddove il Romanticismo è caratterizzato da un'irriducibile estraneità a tutto ciò che è radicato nella realtà contemporanea, il *Biedermeier* rappresenta invece la quotidianità, il rapporto con una realtà storico-sociale che viene accettata ed entro la quale si opera senza ribellioni.

⁴ Cfr. E.C.B.

⁵ Cfr. E.C.B.

⁶ Vale la pena di riportare per intero le recensioni al *Quadromaniaco* e alla *Franческа da Rimini*, apparse sulla «Gazzetta di Genova» rispettivamente del 2 dicembre 1835 e del 1 febbraio 1837: «La sera di sabato scorso 28 novembre venne rappresentata su queste scene la nuova farsa *Il Quadromaniaco*, scritta appositamente per l'attuale compagnia di canto da un nostro concittadino, il maestro sig. Em. Borgatta, il cui nome, come dice l'autore del libretto, suonò glorioso sulla Senna e sul Tamigi. Non essendo nostro intendimento di tributare al maestro simili sperticate lodi, le quali, oltre che affascinare lo spirito, interpidiscono l'ingegno, si che a cose maggiori non s'innalza, noi ci limiteremo a dire

che la nuova farsa non solo convalida l'ottima reputazione che il precitato maestro acquistò per altri suoi lavori musicali, ma accresce inoltre le nostre speranze di vederlo, bello di novella gloria, percorrere più francamente il musicale arringo. L'opera esposta, comeché scritta nel corso di pochi giorni, ci offre un sufficiente saggio della sua maestria; l'Instrumentazione, benché più abbondante che ricca di suoni, ne è finemente elaborata; i pensieri non ne sono originali, ma appalesano una naturalezza ben facile. Il *Quadromaniaco*, nato sotto tutti i rapporti tra noi, aveva diritto ai nostri suffragi, e l'uditorio l'applaudì con tutto il sentimento del patrio entusiasmo. Ad ogni pezzo proruppero in applausi, e tratto tratto voleasi vedere il maestro, il quale non comparve a raccogliere i favori del Pubblico che alla fine dell'opera. I pezzi però che più meritano l'ammirazione degli intelligenti sono l'introduzione, il duetto tra i due bassi, il sestetto e l'aria finale cantata egregiamente dal primo basso sig. Linari Bellini».

« = Ehi! signor estensore, faccia grazia, si accomodi qui fra noi. - Questo grazioso invito mi venne fatto domenica mattina entrando in un caffè dove sedevano in grocchio parecchi miei amici: - Venga pure, continuò uno fra quelli, e prenda parte al nostro discorso. Si ragiona di cose di proposito, di novità teatrali e sono faccende queste che devono interessarlo. M'immagino sarà stato a teatro jeri sera? - Senza dubbio, risposi io; si tratta di un'opera nuova, scritta dal maestro Borgatta nostro concittadino, e il non andarci mi sarebbe sembrata una mancanza imperdonabile - Diamine! si capisce bene, a lui tocca di farne poi cenno sulla Gazzetta, soggiunse un altro. - Che le pare dunque *Franческа da Rimini*, ripigliarono due o tre alla volta, vogliamo sentire un suo parere. - Io ero già preparato a questa domanda e ruminava nel mio cervello una di quelle risposte, che veramente non si possono definire giudizi, ma che concorrono a formarli. La ragione si è ch'io non volevo omettere un'opinione così su due piedi, che alla fin fine fosse stata da que' signori riprensibile. - Quanto al successo, diss'io, tutti sanno ed hanno potuto vedere che il maestro Borgatta non poteva aspettarsi un

trionfo maggiore. Essere chiamato due o tre volte sul proscenio insieme agli attori, ricevere applausi ad ogni cavatina, ad ogni duetto, ad ogni coro ed a ogni finale, mi sembrano tanti favori, che neppure Rossini, Bellini e Donizetti li ebbero sul principio della loro musicale carriera. - E si fece benissimo, disse un terzo, poichè un nostro concittadino, il quale ha appalesato ingegno non poco in altre produzioni, dovevasi ora incoraggiare e animare in cose maggiori. - Vi era nel crocchio un quarto, il quale non aveva ancora parlato e mostrava di voler profferire un gran motto; aperse finalmente la bocca ed inarcando le ciglia disse: alla dolce ruglada delle lodi, diceva Pindaro, crescono le virtù, come crescon le piante alla ruglada del cielo; ma la soverchia lode imbalanzisce... - Zitto lì, interruppe uno di quelli, questi ammonimenti non sono necessari. La *Francesca da Rimini* è opera d'uomo, e come tale non può essere scevra di qualche difetto. Questo lo intendiamo benissimo; ma che perciò? Il maestro Borgatta è giovane dotato di molta abilità e capace di correggere i nel che in quest'opera si trovano. - Certamente, continuava un altro, vuoi toglier quel continuo frastuono di orchestra che confonde la voce degli attori. - Ma in quell'istrumentazione, proseguiva il primo, vi sono dei pezzi armoniosi e belli e dottamente elaborati. - I pensieri musicali, soggiunse il secondo, non si succedono talvolta con quella chiarezza e uniformità tanto pregiabili in un'opera. - E il primo: «simili difetti non si osservano però in un duetto, in un preludio d'arpa e di violoncello, in un allegro, nel coro sacro e nel finale del 2 atto, ove uno stile delizioso e originale impressiona dolcemente il cuore.» - A queste due ultime parole i due amici fecero pausa. Essa fu tosto rotta da un altro, il quale si rivolse a me, dicendomi: «Ma insomma, egli che ne dice?» - Eh! io dico che dicono bene ed hanno ragione. - Che metterà dunque nel foglio? - Che il teatro era popolatissimo? - Che altro? - Che gli spettatori hanno unanimemente applaudito. - E dell'opera? - E' bella, ma ha qualche difetto. - E degli attori? - Il basso Marini ha cantato bene, la Lalonde assai meglio e da par suo, e il tenore Winter ha fatto quanto ha potuto. - E degli scenari? - Fanno onore a chi li ha disegnati e a chi li ha dipinti, i quali furono chiamati sul proscenio. = Que' miei buoni amici furono contenti della mia discretezza, ed io rimasi soddisfatto del loro ragionamento.

⁷ Cfr. F. REGLI, *Dizionario Biografico dei più celebri Poeti ed artisti... che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

APPENDICE

A) Opere a stampa.

1) Composizioni per pianoforte.

Le loisir, capriccio per pianoforte sulla Ballata nell'Opera «Lucrezia Borgia», Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d.

Variazioni sopra il tema dell'aria «No, non ti tolgo a lei» nell'Opera «La Straniera», Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d.

Pot-pourri per pianoforte sopra i più graditi pezzi dell'Opera «La Straniera», Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d., libro I.

Pot-pourri per pianoforte sopra i più graditi pezzi dell'Opera «La Straniera», Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d., libro II.

Sonata per fortepiano, in fa maggiore,



FRANCESCA

DA RIMINI

Abelodocumua

DI FELICE ROMANI

da rappresentarsi

NEL TEATRO CARLO FELICE

Il Carnevale del 1837



GENOVA

TIPOGRAFIA DE' FRATELLI PAGANO

Corso di S. Tomaso, n. 930.

Genova 1837.

CAPRICCIO

e Rondò

Per Piano Forte

Composto e dedicato alla «MILANO»

D. Giulia Venino

Emmanuele Borgatta

Milano

Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d.

Capriccio e rondò per pianoforte, in la maggiore, Milano, F. Luca, s.d.

Le pouvoir, gran fantasia per pianoforte in la bemolle maggiore, Milano, L. Bertuzzi, s.d.

Tre Waltz per pianoforte, Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d.

2) Musica Vocale

«Per pietà, bell'idol mio», cavatina per tenore, Londra, Mori & Lavenu, s.d.

«Io beato d'un solo tuo sguardo», romanza per tenore, Milano-Firenze, G. Ricordi, s.d.

«Tu che forse in questo istante», romanza per tenore dall'Opera «Francesca da Rimini», Milano, F. Luca, s.d.

B) Manoscritti

1) Musica Sacra

«Credo» a tre voci e orchestra, marzo 1825.

«Laudamus» per tenore solo e orchestra, marzo 1825.

«Qui sedes» per soprano, tenore, basso e orchestra, marzo 1825.

«Laudate Dominum omnes gentes» a quattro voci e orchestra, Bologna 1825.

«Beatus vir», graduale per tenore e orchestra, s.d.

«Aeterni patris genita», inno per due tenori, basso e orchestra, s.d.

Sinfonia dell'Oratorio «La morte di Sansone», eseguito in Genova l'anno 1827» (spartito).

«Kyrie» a tre voci e orchestra, s.d., incompleto (con le parti di tenore I e II, basso, flauto, tromba I e II, corno I e II, contrabbasso).

«Gloria» a tre voci e orchestra, s.d., incompleto (con la parte di violino II)

«Qui tollis», s.d., incompleto (con le parti di tenore I e II, basso)

«Qui sedes», s.d., incompleto (con la parte di tenore solo)

2) Musica strumentale

a) per orchestra

Ouverture in Re maggiore, s.d.

Concertante, s.d., incompleta (con le parti di violino I e II, viola)

Sinfonia, s.d., incompleta (con le parti di violino I, flauto, trombone I e II, gran cassa)

Sinfonia, s.d., incompleta (con le parti di violino I e II, violoncello, contrabbasso, flauto, clarinetto II, tromba I e II, corno I)

b) da camera

Romanza e Polonese per pianoforte, due violini, viola e violoncello, s.d., incompleta (manca la parte del pianoforte e le altre parti sono lacunose)

3) Composizioni per pianoforte

Passatempo per pianoforte, s.d.

Fantasia per pianoforte in Mi bemolle maggiore, s.d.

Variazioni per pianoforte, s.d., lacunose.

Studi per pianoforte, s.d.

4) Musica vocale

a) da camera

«Per pietà, bell'idol mio», cavatina per baritono e pianoforte, Londra, s.d.

«Il pensier de' miei bei giorni», recitativo ed aria per soprano e pianoforte, s.d.

«Era vicino il termine», aria per baritono e pianoforte, s.d.

«Era notte», quartellino per soprano, contralto, tenore, basso e pianoforte, s.d., incompleto (manca quasi tutta la parte del pianoforte)

b) con orchestra

«Ciel pietoso, ciel clemente», recitativo ed aria per tenore, coro e orchestra, s.d.

Cantata, s.d., incompleta (con le parti di tenore I e II, violino I e II, violoncello, contrabbasso, fagotto, tromba I, corno II)