

ATTI DEL CONVEGNO

Tarcento, 18/19 marzo 2006



Comune di Tarcento

Ente organizzatore:
Comune di Tarcento

grazie al contributo di:
Comunità Montana del Torre, Natisone e Collio



Ella von Schultz
Adaïewsky

Ella von Schultz
Adaïewsky



ATTI DEL CONVEGNO



MUSICISTA
SANPIETROBURGHESE
NELLA TARCENTO
DELLA "BELLE EPOQUE"

Comune di Tarcento
Tarcento 2008

Sezione musicale a cura di:



Direttore artistico:
Andrea Rucli

In collaborazione con:



Ella von Schultz
Adaïewsky

ATTI DEL CONVEGNO

Tarcento - 18/19 marzo 2006

Ella von Schultz
Adaïewsky

MUSICISTA
SANPIETROBURGHESI
NELLA TARCENTO
DELLA "BELLE ÉPOQUE"

Prefazione

Roberto **PINOSA**

Sindaco di Tarcento

L'Amministrazione che mi onoro di presiedere si è preposta di attuare una politica culturale non ideologica ed autoreferenziale, ma che al contrario abbia come termine di riferimento i nostri cittadini ed il nostro territorio. Vogliamo, insomma, una cultura per la gente, che ne soddisfi gli interessi e ne promuova la crescita morale e materiale, civile ed economica. Una cultura che da un lato leghi la comunità, ne rispecchi i valori e ne promuova l'aggregazione; che dall'altro sia un volano per la promozione turistica del territorio e quindi per l'intero sistema produttivo.

Sulla base di queste premesse, non potevamo non dare seguito alla bella iniziativa di commemorare Ella Adaiewsky presa dalla precedente Giunta in collaborazione con la SOMSI, l'Associazione musicale tarcentina, l'Associazione musicale Sergio Gaggia, sotto lo stimolo del prof. Gianfranco Ellero e con il contributo della Comunità montana e della Fondazione CRUP. Un plauso e un ringraziamento, quindi, a chi ha reso possibile questo evento, e naturalmente ai prestigiosi musicisti e relatori che lo hanno arricchito di contenuti.

Parlavo di crescita morale e materiale come obiettivo delle politiche per la nostra cittadina: e quale miglior esempio di questo felice connubio della Tarcento della Belle Époque, dove si incontravano letterati, artisti, scienziati e industriali di prim'ordine? Dove alle ville e agli alberghi con i bei giardini si affiancavano i moderni opifici, la filatura, la centrale elettrica?

Ricordare la storia di Tarcento e della sua tradizione civile significa proprio fare cultura legandosi al territorio e alle sue radici.

Valorizzare la nostra comunità, però, non significa chiudersi in sé stessi, ma al contrario trarre dai propri valori il punto di partenza per dialogare e confrontarsi con le altre collettività. A me sembra che all'interno di questo discorso possa rientrare molto bene la figura della Adaiewsky, personaggio originalissimo e di grande umanità, membro a buon diritto

dell'aristocrazia culturale dell'epoca, donna poliglotta e dai molteplici interessi, che spaziava dalla musica alla linguistica all'etnologia. Le sue conoscenze non si fermavano di fronte a barriere linguistiche o geografiche. Così come la musica, che non conosce limiti spaziali o temporali, ma può essere fruita da tutti, in ogni luogo e in ogni tempo. La musica, il codice dei suoni, infatti, è universalmente riconosciuta da ogni essere umano, non essendo vincolata come la letteratura alla cultura e alla lingua territoriale in cui nasce.

Ora, mentre sto scrivendo queste righe, ci apprestiamo a festeggiare con il Comune gemellato di Plezzo la caduta del confine a seguito dell'entrata della Slovenia nell'area "Schengen e stiamo intraprendendo nuove relazioni con un Comune importante d'Europa, il Comune appunto di Unterföhring della vicina Germania.

Io penso che, come la Adaiewsky partiva dallo studio etnomusicologico delle piccole vallate per aprirsi alla comprensione dell'intera cultura europea, così noi possiamo da un lato valorizzare la nostra comunità, dall'altro aprirla al dialogo con le collettività vicine.

Lavoriamo tutti insieme, quindi, perché la nostra cittadina si riappropri del suo ruolo di centro transfrontaliero di cultura, di lavoro, di pace.

Introduzione

Lucio **TOLLIS**
già Sindaco di Tarcento

Buongiorno a tutti. Mi fa veramente piacere, ci fa veramente piacere come Amministrazione Comunale ospitare questo convegno e i relatori illustri che lo onorano, che ci onorano. È un'iniziativa nata da varie fonti: dalla SOMSI, dall'Associazione musicale tarcentina, dall'Associazione musicale Sergio Gaggia, dal prof. Gianfranco Ellero; e che ha ricevuto l'apporto della Comunità montana e della Fondazione CRUP, che ringraziamo. È un'iniziativa importante non solo per Tarcento, ma anche per la musicologia, perché andremo a rievocare un periodo e un personaggio molto interessanti, molto significativi.

Tarcento ha avuto alcuni suoi periodi di splendore culturale, è stato un piccolo centro di riferimento per la cultura regionale, addirittura in questo caso internazionale; e la volontà di tutti i Tarcentini credo sia che questa cittadina, questa "Perla del Friuli" continui a svolgere tale sua funzione, la riacquisti fino in fondo. In questo ci aiutano le tante associazioni, le tante persone, i tanti amici che si occupano di cultura, di ricerca, di "cose" che riguardano la mente e il cuore, e non si fermano solo alle "cose" materiali. Io credo che le amministrazioni facciano bene ad operare migliorando le condizioni oggettive del territorio, ma facciano ancor meglio a svilupparne la cultura, perché è quest'ultima che dà l'anima, che dà la forza a una comunità.

Io ringrazio tutti i relatori; ma permettetemi, senza far torto a nessuno, di ringraziare in particolare il prof. Quirino Principe, che ci fa l'onore di essere con noi. Ci sono grandi personalità in Friuli che non sempre riconosciamo. Io credo che il prof. Principe sia una di queste, sia degno di grande attenzione. Lo conoscevo dai giornali, ma ora ho avuto il piacere di conoscerlo anche dal lato umano, scambiando con lui qualche parola, e ho potuto constatare che l'ammirazione e la stima che riponevo in lui attraverso gli articoli e i saggi è ben fondata, perché si tratta di una persona di grande umanità.

È stato offerto a tutti i relatori un libro su Tarcento che non è ancora stato presentato ufficialmente: ne dono una copia anche al prof. Principe, augurandomi di averlo ancora nostro

ospite, perché è una personalità che onora la cultura italiana e la cultura musicale internazionale; è friulano, friulano continua a sentirsi e da friulano continua a sviluppare iniziative interessanti nella nostra terra.

Con questo naturalmente non voglio trascurare tutti gli altri ospiti, tutti gli altri amici, a partire da Gianfranco Ellero, che ha dato un importante contributo a questo convegno, è amico di Tarcento, collabora con noi per il Centro friulano arti plastiche, il prof. Luigi Di Lenardo, che tutti conoscono come un tarcentino dedito alla cultura e alla ricerca, la dott.ssa Liliana Spinuzzi Monai, di cui abbiamo letto un pezzo su questo convegno sul Gazzettino, il prof. Roberto Frisano, ed infine l'anima di questa iniziativa, il pianista Andrea Rucli, che a Tarcento posso dire ha cominciato la sua carriera insieme ad Antonio Nimis con il Centro iniziative culturali, che a Tarcento aveva lanciato, venticinque-ventisei anni fa, i Concerti di primavera, che sono una piccola realtà musicale della nostra cittadina.

Grazie a tutti, buon lavoro e auguri perché questo lavoro sia produttivo nel futuro, perché questa iniziativa non dovrà chiudersi oggi ma andare avanti negli anni.

Gianfranco Ellero

È un grande onore per me, è un grande piacere poter partecipare e moderare questo convegno su Ella Adaiëwsky. Stamattina, venendo qui a Tarcento, mi sono posto un problema: quando io, che tutto sommato sono una persona abbastanza informata sulla cultura friulana, ho incontrato la prima volta il nome di Ella Adaiëwsky. Ricordo di avere conosciuto anzitutto la figura di suo nipote Benno Geiger, critico d'arte, grazie ai contributi di Chino Ermacora, che aveva studiato la storia di Tarcento. Sapevo così che Benno Geiger ebbe una zia, famosa pianista, che veniva a Tarcento in villeggiatura. Poi, con il passare del tempo, approfondendo gli argomenti, mi sono reso conto che non veniva qui solo a riposare, ma approfittava dell'occasione per svolgere ricerche. Compresi così che non era solo una pianista, ma anche una musicologa. Io plaudo a questa iniziativa perché è giusto che il Friuli, in questo caso Tarcento, sfrutti (non nel senso di rubare, ma di cogliere onestamente i frutti) quelle persone che hanno dato tanto alla cultura friulana, come Ella Adaiëwsky.



La poesia melica come cifra identificativa

Gianfranco **ELLERO**

Storico, critico della fotografia, giornalista e promotore della valorizzazione dell'arte friulana

Dopo i saluti di rito, potrei limitarmi a concedere la parola agli illustri relatori di questo Convegno ma ritengo di dover dare un piccolo contributo all'incontro guardando Ella Adaiewsky dal vertice del cono visuale dello studioso di microstoria, una disciplina che coltivo da molti anni.

Leggendo quanto scrisse sul canto popolare e sulla villotta friulana, mi sono ulteriormente convinto che nella microstoria "tout se tient": la vita quotidiana degli incolati, infatti, risulta fortemente condizionata e talvolta forgiata o formata da accidenti geologici e da andamenti climatici che sarebbero giudicati ininfluenti in un quadro macrostorico, e che diventano determinanti in una realtà locale. È così che una collina o un torrente quasi sempre asciutto diventano protagonisti di proverbi, espressione degli stereotipi della mentalità e concorrono, con la forma e il materiale delle case e dei tetti, con il dialetto, con il modo di amare, con il modo di credere, a delimitare un'area culturale secondo Fernand Braudel.

Ed è davvero emozionante scoprire che Ella Adaiewsky aveva enunciato concetti simili ben prima del grande Braudel.

Ecco un passo altamente poetico, scritto da Ella per suggerire un metodo di indagine: "Dovrebbe essere completamente utile e addirittura indispensabile per ogni raccolta di canti popolari, un corredo illustrativo inteso a dare l'idea dell'ambiente dove i canti sono nati o almeno dove persistono stabilmente. I lineamenti del paesaggio, i costumi degli abitanti, la natura ridente di un dato ambito sono forse i coefficienti delle melodie, e, in ogni caso, lo scenario indispensabile per calarsi in ispirito nell'ambiente loro al fine di comprenderle meglio. E non è forse inutile aggiungervi taluni motivi dell'arte popolare paesana, il tipo delle case o delle capanne e quello degli edifici religiosi, chiese, cappelle etc., per quanto tale tipo avrà conservato di tratti tradizionali di carattere originale."

Palesando le sue emozioni di fronte alla musica popolare friulana scrisse qualcosa di emozionante anche per noi, oggi, a dimostrazione che sarebbe potuta essere anche una grande



scrittrice: “Nulla è più gradevole di questi accordi pieni, delle armonie maggiori gravi e belle, capaci di spiegarsi in vibrazioni sonore che si diffondono attraversando la notte, sulla pianura, oppure confondendosi con le fiamme del *fogolâr*, sintesi mistica di ritmi che riscaldano e dilatano il cuore e il corpo.”

E ancora: “Dal punto di vista dell’ambiente geologico, colpisce la coincidenza di questa linea melodica dolcemente incrociata con le linee ondulate dell’alto Friuli dove anch’esse si perdono l’una nell’altra impercettibilmente - a gradi congiunti -. E occorre tenerne conto.”

Ed ecco, per concludere le citazioni, un’indicazione sul metodo d’indagine seguito dalla musicologa, che documenta anche la sua capacità di ascolto e di osservazione: “Noi interpelliamo i vecchi, di preferenza, e ancora meglio le buone vecchiette: sono loro le custodi vere della tradizione. Ma non è facile convincerle a cantare un’aria [*preziosa notazione di costume e di psicologia popolare*]: ritengono che non si addica alla loro età e nemmeno alla loro dignità, modeste come sono e fiere, a un tempo. Alla nostra ottima “donna di servizio”, nativa di Aprato - Tarcento, siamo debitori di queste due piccole arie cantate con voce modulata, argentina, molto intonata e con un’espressione tenera e tuttavia preziosa, come si cantava nella sua bella giovinezza”.

“*Tout se tient*”, dicevo all’inizio, nella microstoria, ed è davvero impressionante e meraviglioso scoprire come la stessa voce umana, potesse essere modulata dalla geologia passando per la poesia melica e per la musica melodica che ricalca “le linee ondulate dell’alto Friuli”, come scrisse Ella.

Del resto, l’abbandono melico sembra un atteggiamento caratterizzante del popolo friulano anche a chi guarda con occhio penetrante, in senso storico-politico.

Pier Paolo Pasolini scrisse, nel “Canzoniere italiano”, composto per uno studio della poesia popolare italiana nella prima metà degli anni Cinquanta del Novecento, che passività, rinuncia e chiusura, tre caratteri del popolo friulano, “non sono dati negativi nell’ambito di una “ingenuità” popolare: specie per quanto riguarda questo popolo, insieme così nordico, nel suo moralismo, e così meridionale, nel suo abbandono melico, insieme goffo e agile, duro e allegro; vivente in una sorta, per così dire, di substrato politico, di rustico mondo a sé, a suo modo nobile, su cui sono passate senza intaccarlo, senza guadagnarlo e senza esserne guadagnate, le dominazioni esterne, dalla veneziana, alla fugace napoleonica, all’austriaca, all’umbertina e, si potrebbe aggiungere, alla fascista.”

L’abbandono melico, anche a giudizio di Pasolini, è quindi un carattere identificativo del popolo friulano.

Fa eco al Poeta di Casarsa lo scrittore Pietro Citati che all’indomani del terremoto, sul “Corriere della Sera” dell’8 maggio 1976, scrisse testualmente:

“Nessuna regione d’Italia è meno conosciuta del Friuli. Non è un caso. Con la pazienza dei deboli o dei forti, il Friuli ha accettato tante dominazioni e si è chiuso e arroccato nel suo segreto. Non ha avuto storia; o ha lasciato che la storia si svolgesse sopra il suo capo, mentre esso continuava a inseguire il proprio sogno...”

Sotto questa superficie, il Friuli ha continuato la propria esistenza segreta, che solo le villotte, forse il fiore più straordinario della poesia popolare italiana, sono riuscite ad esprimere.”

Per autorevoli e convergenti giudizi, la poesia melica, che coinvolse proprio qui a Tarcento e dintorni Ella e Jan, è una sonda preziosa, che ci consente di penetrare fra le radici etniche di un popolo culturalmente differenziato ma non isolato, per conoscerlo in profondità e, attraverso le analisi comparative, per porlo in relazione di affinità con altri popoli vicini e talvolta lontani.

Dopo tanto, sarà bene ripetere qui le parole della lapide che andremo a scoprire a conclusione delle relazioni:

A
Ella Adajewsky
(1846 - 1926)
pianiste di gran non
in Europe
che a Tarcent a jemplà
il so cûr di vilotis

[A Ella Adajewsky, pianista di gran nome in Europa,
che a Tarcento riempì il suo cuore di villotte].

Ella scoprì l’anima del Friuli attraverso le villotte che, a suo dire, sembrano modulate sui dolci profili di queste colline. Qui si pose in ascolto di quell’anima collettiva che a Gabriele D’Annunzio, a sua volta innamorato della villotta, suggerì una celebre dedica:

“O anima del Friuli, che sembra gaia ed è triste, che sembra lenta ed è pensosa, che sembra mobile ed è fedele, armonizzata alla nobiltà della sua terra fra il litorale di Grado e l’Alpe carnica, fra i Veneti giulii e gli euganei...”

Vi ringrazio per l’ascolto.



Tarcento nella Belle Époque

Luigi **DI LENARDO**

Cultore di storia locale, direttore de "Il Pignarûl",
già Preside della Scuola Media Statale di Tarcento "A. Angeli"
già Sindaco dal 1986 al 1990

In questo convegno, voluto dall'Amministrazione a celebrare e ricordare la figura di Ella Schultz Adaiewsky che onorò Tarcento della sua presenza per più lustri a cavallo fra il XIX e XX secolo, mi è stato affidato, per la passione che ho sempre nutrito per questo mio paese, il compito di illustrare il contesto socio-culturale Tarcentino in cui l'illustre ospite si trovò a vivere ed operare mentre curava le sue dotte ricerche.

Si tratta in sintesi di chiarire se la presenza dell'Adaiewsky sia stata - in tale cornice - puramente casuale o non piuttosto, come noi vorremmo, causata e causale, cioè voluta e significativa per il futuro della città.

Avevo espresso al Comitato organizzatore l'opinione che il prof. Ellero e la prof. Spinozzi Monai avrebbero potuto essi stessi trattare l'argomento avendolo compiutamente illustrato in "*Tarcent e Valadis de Tôr*" e la prof. Spinozzi anche nel suo "*Dal Friuli alla Russia, mezzo secolo di storia e di cultura*". Il mio suggerimento scaturiva dalla preoccupazione tuttora acuta dall'essere tutti noi Tarcentini, affetti - più o meno - da quella che io amo definire la "*sindrome Ceschia*", cioè quel nostro supporre - come pretendeva Luciano in alcuni suoi quadri - che lo sperone del colle del Ciscjelat di Coia sia l'ombelico dello universo, il che poco giova all'asetticità richiesta dalla Storia (Boyle). Pertanto, se di tale sindrome trapererà nella mia esposizione qualche sintomo, ne chiedo fin da ora venia.

Ciò premesso sarà opportuno precisare che:

La sonnacchiosa, da secoli immota, Tarcento della prima metà dell'Ottocento differiva ben poco dagli altri paesi - quasi villaggi - che costellavano come costellano oggi la Pedemontana Orientale fra Gemona e Cividale, se non fosse per lo scarso impegno dei Tarcentini nelle attività



agricole in favore di altre specifiche attività artigianali e per una accentuata litigiosità fra le borgate e i villaggi del Comune e fra le stesse componenti sociali.

Vale la pena qui di ricordare che Guglielmo Biasutti rilevava dalle carte del notaio e prete Francesco Pecile, agli albori del sec. XVI, una anormale consistente presenza di artigiani: tagliapietre, pittori, sarti, mugnai, fabbri nella Tarcento d'allora per non parlare dei falzari che già nel 1519 avevano qui una loro corporazione; che Luciana Morassi segnala nel suo "1420-1797 Economia e Società in Friuli" la professionalità dei maestri fornaciai di Molinis, spesso chiamati ad esercitarla fin nelle più lontane fornaci stagionali dipendenti dai vari castelli friulani; come un non meglio identificato "G. T." in un corposo manoscritto reperibile alla "Joppi" di Udine elenchi nel 1899 ben 38 officine fabbrili operanti in Aprato nella seconda metà dell'800 con 115 incudini e 230 operai in periodo invernale (105 nei mesi dell'emigrazione).

D'altra parte dagli archivi locali risulta che qui le liti giudiziarie, talvolta degenerare in risse, fra i Frangipani e le povere ville slave, o fra Segnacco (diretta dai Liruti) ed il Pievano, duravano secoli e che Santa Madre Chiesa fu costretta a colpire d'interdetto (verso il 1870) sia Tarcento sia Collalto per l'ingovernabilità di quelle popolazioni ed infine il Trebbi ricorda come il Tarcentino fosse percorso dalle bande armate dei Pascottini e del Tosolin Menotto negli ultimi anni della Serenissima, bande normalmente sostenute dalla popolazione.

Questo a dire che quella Tarcento - pur scarsamente dedita all'agricoltura e pur ricca di fermenti artigianali - non poteva certo prefigurarsi l'improvvisa fioritura ed il rapido processo di sviluppo cui sarebbe stata sottoposta negli ultimi decenni del secolo XIX a trasformarla nella cittadina, pulsante di vita del primo Novecento.

Probabilmente anche per noi oggi - in una fase evidentemente recessiva - risulta difficile inquadrare la Tarcento della Belle Époque, alla vigilia del primo conflitto mondiale: cittadina robusta, improvvisamente ricca di ville Liberty incastonate sulle colline, o allineate a collegare i suoi borghi; architettonicamente impreziosita dalla qualificata edilizia dei suoi edifici pubblici, accuratamente "firmati" (si direbbe oggi): il Municipio, la Pretura, gli Uffici del Catasto e delle Imposte, il Teatro ed il grande palazzone delle Scuole a darle un'indubbia aria di aspirante città, viepiù sottolineata dai viali e dai pubblici giardini ove si pensi che solo pochi decenni prima, nel 1855, l'ispettore austriaco Nadhen dichiarava "indecente" l'unica "stanza" usata dai Tarcentini come sede del Comune in Borgo d'Amore.

All'alba del XX secolo, era Tarcento vivace nella sua attività commerciale con tre mercati settimanali, uno "franco" ogni primo lunedì del mese, ben cinquantaquattro negozi (per limitarci al ristretto Comune di Tarcento d'allora, che non contava entro i suoi confini né le colline del Comune di Segnacco, né le frazioni montane di quello di Ciseriis); quarantasei fra trattorie, locande ed osterie e ben cinque alberghi.

Già, perché allora in Friuli gli alberghi con la "A" maiuscola erano quelli di Tarcento: il Centrale, il Comini, il Leone, il Marconi ed il vecchio Ristoro, dove d'estate amavano villeggiare centinaia di Triestini, pur allora Asburgici, e numerose famiglie udinesi, queste ultime non aliene dallo spendere nel Tarcentino anche frequenti domeniche autunnali e primaverili e dove

non mancavano, a Ciseriis, a Zomeais e ad Aprato gli affittacamere per quelli che noi oggi definiremmo i "bed and breakfast".

Non era da meno l'imprenditoria, che anzi costituiva il perno e la base della fiorente vita cittadina. Tralasciando Udine capoluogo e Pordenone, Tarcento era allora (1908) in Provincia il centro con il numero maggiore di addetti all'industria con due fornaci (Missettini-Morgante e Pascoli-Volpe), due distillerie (Candolini e Rossi), tre latterie, due fabbriche di bevande gassate, la Società Friulana di Eletticità per la gestione della Centrale di Vedronza, una tessitura e ben cinque filande (la Luigi Armellini, la Pattini, la Pividori, la Ripari, e la Toffoletti Giovanni) cui dovrebbero aggiungersi altre due in Comune di Segnacco e - dal 1902 - lo Stabilimento per la Filatura dei Cascami Seta di Bulfons, il quale, da solo, assorbiva 1350 dipendenti.

La diga di Crosis, ideata da Malignani (iniziata il 20.7.1897) e realizzata per l'aprile 1900 dalla Ditta Malignani-Volpe-Armellini era stata da questa ceduta alla Ditta Antonini-Ceresa-Piva-Tondini (Società Veneta per la Filatura Cascami di Seta) che stava al tempo portando a termine la costruzione dello Stabilimento di Bulfons con l'annesso complesso delle case operaie, la chiesa, i locali destinati alle attività socio- culturali e alla Cooperativa.

Il complesso verrà nel 1905 ceduto alla Società per la Filatura Cascami Seta di Milano mentre la Malignani-Volpe-Armellini, completata nel 1906 la Centrale Elettrica di Vedronza, si trasformerà in Società Friulana d'Eletticità dalla quale deriverà la Sede Territoriale SFE di Tarcento che avrà il compito, anche dopo la nazionalizzazione ENEL, di dirigere da qui l'erogazione dell'energia elettrica per l'intera zona Nord del Friuli (da Reana al Confine Austriaco) e ciò fino a questi ultimi anni.

La cospicua presenza di operai diede naturalmente vita ad una intensa attività associativa e sindacale, condotta principalmente dalle tre Società Operaie di Mutuo Soccorso ed Istruzione, nate a cavallo dei due secoli e da cui - sia pure per un limitato numero d'anni, secondo i principi mutualistici del tempo - ebbero a svilupparsi due Casse Operaie Artigiane e Rurali, opportunamente legate ai liberal-radicali della sinistra, o alla parrocchia a seconda dell'ispirazione ideale del gruppo di appartenenza, iniziative che contribuiranno poi alla costituzione, nel 1911, della Banca Cooperativa Popolare di Tarcento.

Dalle S.O.M.S.I. pure traeva ispirazione e vita il brioso e vivace calendario della vita culturale e dopolavoristica: le frequenti conferenze, concerti, balli, rappresentazioni teatrali (c'era una Società per il Teatro di Tarcento che aveva nel 1904 realizzato la costruzione del Teatro Sociale e ne curava il cartellone) nonché le mostre, con frequenti concorrenti iniziative fra le due fazioni, capeggiate l'una dal radicale avv. Luigi Perisutti, l'altra dal murriano cattolico avv. Agostino Candolini.

Dalla positiva concorrenza fra le due componenti e la presenza di una Opera Pia Cojaniz non solo impegnata nella gestione della Casa di Ricovero per Anziani, ma obbligata anche alla distribuzione di soccorsi di provvidenza (medicine-alimenti- danaro) ai bisognosi e soccorsi di



previdenza, borse di studio per l'istruzione professionale e secondaria ai giovani meritevoli ma privi di mezzi, avrà origine nel 1901 la Scuola di lavoro femminile (per iniziativa plebana) e nel 1907 il Convitto femminile presso il Cascamificio, questo per le giovani operaie (fino a 300 convittrici) con lezioni (dopolavoristiche) di italiano, aritmetica ed economia domestica, sostituito nel 1919 dalla Professionale Femminile (3 corsi) mentre la Scuola Serale di Disegno Tecnico sorta negli anni ottanta su iniziativa di Armellini, si trasformerà nella Scuola d'Arti e Mestieri (SOMSI) nel 1908 e nella parrocchiale Scuola Professionale Maschile nel 1923.

Compreso l'Asilo Infantile inaugurato nel 1908 stiamo parlando di Istituzioni Scolastiche di esclusiva iniziativa privata o meglio nate dall'intraprendenza delle associazioni laicali o cattoliche che fossero.

Sorge spontanea la domanda: donde questo improvviso fiorire, per esprimerci con le parole della Spinozzi, di "filande, scuole, un nuovo asilo infantile, strade, piazze, una tipografia, la meccanizzazione dei mulini, docce pubbliche, un macello comunale, un cascamificio... con annesso spaccio cooperativo, case operaie, asilo nido, chiesa ed un convitto femminile, ed interventi sociali d'ogni tipo. E ancora la diga di Crosis, la prima in Italia per la produzione dell'energia elettrica a scopo industriale..." che porterà ad illuminare elettricamente Tarcento ben prima di tante capitali europee!

Donde?

Tarcento ebbe a godere, a partire dalla metà del sec. XIX, di una indubbia fortunata coincidenza di energie, di intelligenze e di propizie circostanze.

Da umile, decentrato paesotto del Distretto "austriaco" di Tricesimo, divenne nel 1853 capoluogo e sede di tutti gli uffici dello stesso (aveva fino ad allora avuto la Pretura e le Carceri) e ciò non per particolari pregi, iniziative o potenzialità, quanto per il mutato assetto dei distretti. La soppressione di quello di Faedis aveva comportato l'aggregazione del Comune di Nimis al nostro distretto e nel 1861 all'ulteriore ampliamento col Comune di Platschis (oggi Taipana) per cui Tarcento nel Distretto risultava più centrale rispetto a Tricesimo. L'insediamento qui del Commissariato e degli altri uffici sovracomunali favorirà fatalmente un certo sviluppo commerciale, ma non va dimenticato - a mio modesto parere - che nello stesso volgere d'anni il Tarcentino poté disporre dell'energia a buon mercato fornita dalla torba della vicina palude di Collalto-Bueris, che proprio allora la ditta Magistris aveva iniziato a sfruttare, come risulta dal "Rapporto sullo stato dell'industria e del commercio della Provincia del Friuli negli anni 1853-1856".

È indubbio infatti - come sottolineano e il Trebbi e la Morassi - che lo sfruttamento della torba iniziato a suo tempo a Fagagna dall'Asquini, abbia prodotto considerevoli risparmi nei costi per la produzione dell'energia per cui è logico dedurre che l'improvviso fiorire di "filande" nel Tarcentino (passato dall'ultimo ai primissimi posti nella produzione della seta) sia da legarsi a questo determinante fattore, pur non dimenticando la non trascurabile spinta impressa alla coltivazione del baco da seta dal Rosminiano Pevano Pisolini.

Legata alla torba è pure la costituzione nel 1876 della Società Facini-Capellari-

Armellini-Morgante per l'apertura della Fornace di tipo Hofmann nei pressi della Stazione divenuta poi Armano, e quindi Cattarossi e poi De Mezzo, operante fino al terremoto per esatti cent'anni; nonché la Boldi Missetini Morgante per la produzione della calce. Ciò porta, en passant, a ricordare l'inaugurazione della linea ferroviaria nel settembre 1875.

La presenza di frequenti mediatori-acquirenti e tecnici nonché l'ampliarsi di una prima timida domanda turistica sollecitò negli ultimi lustri del secolo l'intraprendenza di Carlo De Monte e dei Facchini ad impegnarsi nel settore alberghiero (l'Albergo Centrale è del 1892), il De Monte l'acquistò allora proprio dall'Armellini, ma il suo impegno nel settore risaliva già ad alcuni anni prima con la locanda alle Tre torri.

Ma è soprattutto all'impegno e alla lungimiranza di Luigi Armellini, illuminato imprenditore, e di Giovanni Boldi, self-made man, formatosi professionalmente e culturalmente nella dura scuola dell'emigrazione, che Tarcento deve la sua crescita e il suo sviluppo.

Industriale il primo, ma uomo di cultura, curioso di scienze e tecnica, mecenate istintivo, amava circondarsi di uomini di scienza (visse praticamente in simbiosi di iniziative con Arturo Malignani), di artisti, di letterati ai quali, per tradizione familiare, apriva ospitale la sua villa che già era stata dei Frangipane (il Palazzat oggi sede della Comunità Montana). Annotiamo qui come Ippolito Nievo fosse amico e abituale frequentatore di casa Armellini ben prima della nascita di Luigi (come ebbe a rilevare dall'epistolario "Nievo- Armellini" il nostro Paolo Pellarini).

E fu certo merito dell'Armellini se gli illustri ospiti che forse casualmente in quegli anni ornavano le estati tarcentine, divennero frequentatori abituali della Villa e trasformarono la presenza in "*salotto scientifico e letterario del Friuli*" come ebbe a scrivere Gianfranco Ellero. Curiosamente il Palazzat tre secoli prima con Cornelio Frangipane fu sede di certami poetici (la "Fonte Elice") fra nobili letterati friulani.

Si incontravano a casa Armellini oltre al già citato Arturo Malignani scienziato, inventore, Giovanni e Olinto Marinelli, i padri della geografia in Italia, Pier Silverio Leicht storico, il cui padre Michele era nato a Tarcento, Angelo Angeli tarcentino, chimico insigne, Vittoria Aganoor poetessa con la sorella Elena, Baudouin de Courtenay, illustre slavista, l'etnologo Angelo De Gubernatis ed Emilio Teza filologo, il critico letterario Guido Mazzoni e last but not least la nostra Ella Adaiëwsky pianista e musicologa, una delle ospiti preferite dell'Armellini, che spesso giungeva in compagnia della sorella pittrice Paolina Geiger e della "intellettuale" colta famiglia di quest'ultima.

Era l'incontro dell'economia con la cultura, un incontro sempre altamente fecondo e produttivo, se si tratta di vera cultura e seria economia.

Nacquero dalla frequentazione dell'Armellini col Malignani l'acquedotto tarcentino, la realizzazione della diga di Crosis e della Centrale Elettrica di Vedronza, lo Stabilimento di Bulfons nonché l'idea della tramvia Udine-Tricesimo-Tarcento. Ma da loro era pure scaturita l'organizzazione della Scuola Serale di Disegno Tecnico.

Di questa associazione tecnico-culturale fu braccio operativo Giovanni Boldi che alle

fatiche e alle pene del fornaciaio - emigrante abbinò la curiosità, madre di cultura e lo studio serale dopo il duro lavoro. Maturato come Maestro d'Arte per le vie del mondo, importò qui il gusto di una architettura ispirata alla moda bavarese del tempo, facendo di Tarcento con le ville e i palazzi da lui costruiti come impresario, una cittadina dove le case degli uomini ben si sposavano all'amenità dei luoghi.

È pur vero che Tarcento risultò, con l'apertura dello Stabilimento, irrobustita dall'esuberante spirito d'iniziativa tipico dei dirigenti lombardi, qui approdati con la Cascami Seta, ma è altrettanto certo che le idee, i progetti, le realizzazioni che fecero di Tarcento la Perla del Friuli in quei primi decenni del Novecento, ebbero origine da quelle frequentazioni in quel "*salotto scientifico e letterario del Friuli*", ove, come traspare dall'influenza-plagio da lei esercitata sulle tre figlie di Luigi Armellini (completamente votate alla musica), Ella Schultz Adaiëwsky fu indubbiamente stimata e onorata prima donna e musa ispiratrice.



Ella Shultz Adajewsky e Jan Baudouin de Courtenay: una lezione di attualità dalla Tarcento del passato

Liliana **SPINOZZI MONAI**

Già ricercatrice di glottologia presso l'Università degli Studi di Udine,
attualmente collaboratore scientifico del Centro Internazionale sul Plurilinguismo dello stesso Ateneo

Un convegno, per sua natura, implica un confronto di analisi, tesi o sintesi che scaturiscono dalle diverse angolazioni con cui viene affrontato un dato tema.

Indipendentemente dal tema e indipendentemente dall'ampiezza della partecipazione, dal statura dei partecipanti e dalla collocazione logistica rispetto ai grossi centri propulsivi del sapere, un convegno costituisce di per sé un'operazione culturale, i cui risultati dovrebbero a rigore commisurarsi con lo spessore degli effetti prodotti, tanto più validi quanto meno rivolti all'immediato e proiettati, invece, verso il futuro.

La dimensione della temporalità non sembra essere indifferente alla tipologia dei temi dibattuti, come emerge dal diverso giudizio sul grado di affidabilità di una tesi, secondo che riguardi il passato piuttosto che l'avvenire.

Guardare al passato significa fare storia: storia delle vicende umane, storia della letteratura, storia dell'arte, discipline fondate sull'analisi di dati di seconda mano.

Le discipline storiche vengono assegnate al polo umanistico, mentre quelle volte a scrutare il dato in sé, disponibile in quanto attuale, appartengono al polo scientifico

Ora, è ben vero che entrambi i complessi possono produrre dei risultati innovativi: ma mentre il primo, d'impronta umanistica, nell'aggiungere un tassello alla conoscenza di un avvenimento storico o alla critica artistico-letteraria, altro non fa che ritoccare un quadro appeso alla parete degli antenati, il secondo, d'impronta scientifica, nello scoprire - supponiamo - un nuovo batterio, scatta la foto di un vivente, la cui attestata presenza attiverà sì un processo di revisione dello stato precedente dell'arte, ma, ciò che più conta, attiverà lo sviluppo della biologia, quindi della chimica e della medicina e condizionerà il futuro di tali discipline, con ricadute immediate sul destino dell'uomo.

Certo, da più parti ci si orienta ormai verso il superamento di una dicotomia così netta a favore di una concezione unitaria o perlomeno interdisciplinare delle scienze. E se andiamo a vedere in quali ambiti del pensiero vi sia la tendenza al reciproco sconfinamento, ci troviamo



di fronte a matematici che si fanno filosofi del linguaggio e a linguisti che trattano la loro materia in termini algebrici, individuando nella matematica la griglia capace di spiegare le regole costitutive del linguaggio umano.

Come esempio di un simile processo osmotico potremo citare figure di matematici come Gottlob Frege e Ludwig Wittgenstein per risalire al Leibniz, il razionalista che auspicò una lingua universale fatta di simboli. Se poi andiamo a vedere gli scienziati dell'ultima generazione, operanti nel settore della cibernetica e dell'Intelligenza artificiale, scopriamo che Kenneth Ford, direttore del Centro di eccellenza per l'informazione tecnologica della Nasa, è approdato all'informatica dopo aver studiato filosofia e di epistemologia; e che, di converso, Patrick Hayes, già presidente dell'American Association for Artificial Intelligence, muovendo da una formazione prettamente matematica, si interessa ora dei problemi filosofici suscitati dall'Intelligenza artificiale¹.

Qualcuno potrà chiedersi quanto le riflessioni appena fatte abbiano a che fare con un convegno dedicato alla pianista, compositrice ed etnomusicologa Ella Shultz Adajewsky e all'ambiente tarcentino.

Esse risultano pertinenti nella misura in cui il nome della Adajewskij si lega a quello del linguista Jan Baudouin de Courtenay, che fu pioniere di un'impostazione interdisciplinare della ricerca avente come comune denominatore i principi del linguaggio umano; e nella misura in cui il nome di entrambi si lega alla Tarcento che fece da base per le loro esplorazioni dialettologiche e rispettivamente etnomusicologiche tra gli abitanti delle valli poste a ridosso della cittadina².

Le visite di Baudouin a questi luoghi iniziarono nel 1873, quelle della Adajewsky nel 1883. Trattandosi di luoghi circoscritti, ed essendo la stessa Tarcento un centro di modeste dimensioni, sarebbe ovvio supporre che l'incontro tra i due fosse avvenuto qui. Ma così non è stato. Da un punto di vista logistico, la storia del loro incontro diventa emblematica del ruolo rilevante avuto da Tarcento nella loro biografia. Ella Adajewsky era nata nel 1826 a San Pietroburgo da famiglia lituana di alto lignaggio e, quale pianista di corte dello zar Alessandro II, vi risiedette sicuramente negli anni 1868-1875, che videro Baudouin in quella stessa città quale allievo dello Sreznevskij, l'accademico che nel 1841 aveva visitato la Val Resia e la Val Torre e perciò lo aveva indirizzato a studiarne gli idiomi: ciononostante i due non ebbero modo di conoscersi.

Trasferitisi entrambi a Dorpat, l'odierna Tartu, dove Baudouin nel decennio 1883-1893 avrebbe insegnato la grammatica comparata delle lingue slave, avrebbero probabilmente continuato a ignorarsi a vicenda, se Ella Adajewsky, nel corso della sua prima visita a Resia, non avesse saputo degli studi resiani di Baudouin, confluì in due pubblicazioni importanti: il *Saggio di fonetica delle parlate resiane* (1875) e *Resia e i Resiani* (1876), quest'ultima dal taglio prettamente etnologico, che la Adajewsky dimostra di conoscere, dal momento che ne parla al fratello Robert in una lettera partita da Tarcento nel marzo del 1884: "Il libro del Courtenay [Resia e i Resiani] è molto interessante; fondamentale, scientifico; incisivo nelle osservazioni e nella chiara, solida formulazione delle ipotesi [...]. Solo un punto non è vitale in questo lavoro:

il lato musicale; egli dice solo pochissime cose sulla musica e la danza dei resiani e il poco che dice è falso. Così mi sono scelta - o trovata - un aspetto della questione resiana rimasto ancora assolutamente non sfiorato dopo il libro del Courtenay, che è esauriente, per tutto il restante."³

Nel dicembre di quello stesso anno Ella Adajewsky avrebbe contattato Baudouin a Dorpat, dando inizio ad una collaborazione per la quale Tarcento e il suo entroterra avrebbero costituito un punto di convergenza costante, dato che proprio in quest'area i due personaggi avevano individuato le condizioni ideali per le ricerche sul terreno, orientate secondo le specifiche competenze.

L'accento alle condizioni ideali si riferisce soprattutto alla qualità dei materiali oggetto di ricerca dei due studiosi - testi dialettali e canti popolari prodotti nell'area slavo-romanza dell'Udinese -, argomento, questo, che richiede alcune delucidazioni.

La questione dei materiali è strettamente legata al pensiero di Baudouin che, sulla scia dei razionalisti, aveva postulato per il linguaggio umano delle regole universali ed aveva sostenuto che, per scoprirle, occorre analizzare le lingue alla stregua dei fenomeni naturali, ossia in maniera empirica. Di qui la priorità delle lingue vive, scevre da processi normativi, preferibilmente in bocca a parlanti ingenui e plurilingui: ingenui, per evitare il condizionamento della grammatica normativa propria dell'istruzione scolastica; plurilingui, per mettere in risalto la mescolanza dei codici presenti nella competenza degli interlocutori. Essendo invero la mescolanza linguistica costitutiva del discorso, anche quando esso avviene tra due che parlano la stessa lingua e non ne conoscono altre; ed essendo la mescolanza preposta al mutamento linguistico, che presiede all'evolversi delle lingue, un testo mistilingue risulta ideale per la messa in risalto di entrambe le proprietà, facilitando il compito dell'osservatore con il rendere perspicui fenomeni altrimenti difficilmente rilevabili.

Il requisito della genuinità di testi mistilingui ai fini di deduzioni di ordine generale viene esteso da Baudouin a qualunque altra tipo di ricerca che abbia pretese di scientificità: così, nel campo prescelto dalla Adajewsky, un canto popolare 'interdialettale' è preferibile ad un componimento eseguito a tavolino, in quanto non è soggetto alle limitazioni della musica colta.

Il progetto teorico di Baudouin prevedeva inoltre l'applicazione della linguistica ad altre discipline, come ad esempio l'etnografia, la sociologia o la psicologia, nel presupposto che tale metodo favorisse analisi ben più approfondite di quelle condotte con i criteri tradizionali.

La lezione di Baudouin venne recepita appieno dalla Adajewsky, che dal 1884 tenne presenti gli obiettivi da lui indicati, anche se ciò comportava uno sforzo maggiore in un lavoro sul campo che doveva cogliere anche i risvolti prettamente linguistici dei canti, delle melodie, dei ritmi, ascoltati dalla viva voce degli informatori.

Che le ricerche dei due studiosi poggiino su una piattaforma comune, che risultino pionieristiche e quindi irte di ostacoli, potrebbe essere provato dal comune problema di registrare i suoni anomali uditi nel corso delle rispettive inchieste, suoni non previsti dalle norme di trascrizione vigenti, e bisognosi quindi di segni e simboli speciali. Una discrepanza siffatta, d'altronde, ci pone di fronte ad una realtà inattesa e conturbante, poiché stravolge il criterio di giudizio sul



diverso valore delle espressioni umane, che sarebbero tanto più complesse, quanto più colte. Qui si dimostra il contrario: un'espressione spontanea e incolta, vuoi in prosa, vuoi in poesia o canto, è più complessa di quella colta.

L'influsso di Baudouin sulle ricerche etnomusicologiche della Adajewsky emerge con piena evidenza in alcune osservazioni sparse in vari scritti. Così, l'esigenza di trattare il folklore musicale in termini scientifici traspare dalla lettera al fratello Robert, del 21 settembre 1891, di cui riportiamo il passo cruciale: "I canti popolari sono per me ciò che i lombrichi sono stati per Darwin, ed io spero – soggiunge in tono scherzoso – di diventare altrettanto famosa quanto lo è stato lui, grazie alle mie scoperte dentro queste creature musicali, esistenti allo stato embrionale, nelle quali sono riposti, allo stato germinale, tutte le più importanti forme della composizione"⁴.

La correlazione tra etnomusicologia e linguistica ispira il suo lavoro *Intorno ad alcuni tratti caratteristici delle melodie popolari (Saggio di un nuovo metodo di classificazione)*, dove la studiosa opera una distinzione tra lingue come il tedesco, dotate di articoli e prefissi atoni, e lingue come il serbo, prive di articolo e con accento tonico sulla prima sillaba. Ebbene, tali proprietà condizionerebbero l'attacco iniziale e le battute finali dei canti popolari, conferendo loro un pathos diverso, maggiore nelle lingue simili al tedesco, minore nelle altre. La presenza o meno di dette proprietà diventerebbe, inoltre, la pietra di paragone della storia di una melodia, capace di indicarne l'origine e il percorso geostorico: "Dimmi come inizi e come termini, e ti dirò chi sei e da dove provieni" conclude in maniera lapidaria, citando esplicitamente il nome di Baudouin per deduzioni siffatte⁵.

Il risultato del sodalizio venutosi a creare è documentato dalle due pubblicazioni di Baudouin, del 1895 e del 1904, dedicate rispettivamente ai testi resiani e a quelli della Val Torre, nelle quali compare una sezione 'etnomusicologica' firmata dalla Adajewsky⁶.

Il carattere interdisciplinare dei due lavori viene sottolineato nel titolo, dove si parla di "materiali per la dialettologia e l'etnografia slava meridionale". La etnomusicologia viene evidentemente compresa nella etnologia.

I materiali sono presentati in una veste di difficile accesso al lettore comune, in quanto pensati per gli specialisti. D'altronde il termine "materiali" ne sottolinea la funzione strumentale per la ricerca, non solo per quella etno-dialettologica. Il termine "dialettologia" non va infatti interpretato in senso restrittivo, teso a individuare i caratteri di un dialetto e a classificarlo, ma nel senso indicato da Baudouin, che trascende il piano della semplice descrizione. Le due opere non esauriscono i documenti raccolti in quest'area, perlomeno quelli di carattere dialettologico, facenti capo a Baudouin⁷.

Tuttavia, prima di considerarli più da vicino, torniamo alla nostra Tarcento, ponendoci il seguente interrogativo: quanto dell'attività degli studiosi venuti da fuori era recepito in questo ambiente?

Assai più di quanto possiamo immaginare.

Tarcento infatti costituiva un terreno fertile in cui i germi dalla novità attecchivano rapidamente. Grazie alla felice combinazione di presenze forestiere stimolanti e di personaggi

locali ricchi di interessi e dotati di attitudini geniali.

Tarcento era diventata allora un crocevia obbligato per studiosi, non solo friulani, che si rifugiavano qui specie durante l'estate, sapendo di trovarvi per così dire i loro pari con cui dividere le ore di un *otium* inteso alla latina, in un fervido scambio di idee e di informazioni.

Queste presenze non potevano non influenzare positivamente l'ambiente, con l'offrire modelli di vita tanto stimolanti.

Che tra i diversi gruppi, locali e oriundi, si fosse instaurato un rapporto di circolarità è ampiamente attestato da più parti, il che spiega la temperie di eccellenza venutasi a creare, sia sotto il profilo culturale che sotto quello della ricerca scientifica e delle sue immediate ricadute sull'ambiente, con la realizzazione pratica delle innovazioni tecnologiche prodotte in loco ed il conseguente miglioramento delle condizioni di vita dell'intera comunità. Avendo illustrato in più di un'occasione il profilo umano di 'quella' Tarcento, mi limiterò a richiamarlo a grandi linee⁸.

Erano i tempi in cui il geografo Giovanni Marinelli aveva eletto Tarcento a stabile dimora, incoraggiando in tal modo l'arrivo di insigni studiosi come il filologo veneziano Emilio Teza, l'etnologo conte de Gubernatis, il critico e letterato modenese Guido Mazzoni, che aveva avuto un ruolo non secondario nel dibattito sulla questione della lingua seguita all'unificazione.

Erano i tempi delle scalate alpine ed esplorazioni speleologiche dei giovani Olinto Marinelli e Pier Silverio Leicht, il futuro storico e senatore del Regno e uno dei fondatori della Filologica Friulana. Accanto a costoro andrà ricordato l'avvocato cividalese Carlo Podrecca (padre del più famoso Vittorio e nonno di Orio Vergani), animato da una vera passione per la musica e per il folklore, che ebbe un ruolo importante nello stabilire i contatti tra Baudouin e buona parte degli intellettuali friulani. Ricorderemo anche Benno Geiger, nipote della Adajewsky, futuro poeta e critico d'arte, cui dobbiamo buona parte delle notizie risalenti a quegli anni⁹.

Sul versante dei nativi citeremo i due più significativi, Arturo Malignani e Luigi Armellini, accomunati dalla passione per la meteorologia e soci in affari quando si trattò di mettere a frutto l'invenzione della lampadina ad alto potenziale, fatta dal Malignani, che venne utilizzata per la illuminazione di Udine (1888), dando a questa città il primato italiano e il terzo posto europeo nel settore.

La figura di Luigi Armellini¹⁰ risulta fondamentale per la ricostruzione dell'ambiente tarcentino ruotante attorno a Ella Adajewsky e Baudouin, giacché essa muove da una sua lettera spedita a Baudouin nel dicembre del 1909 e conservata negli archivi dell'Accademia delle Scienze Russa a San Pietroburgo insieme a quelle di altri corrispondenti friulani.

L'impianto, il tenore e il contenuto della lettera sottintendono una lunga dimestichezza tra i due, ma, ciò che più conta, documentano per l'Armellini una curiosità non banale, che cercava risposte presso colui che le deteneva al più alto livello.

Esclusi i convenevoli di rito, gran parte della missiva è infatti dedicata a quesiti di toponomastica, cui segue la domanda: "E la lingua universale sarà poi l'Esperanto?" L'Armellini



chiede inoltre a Baudouin se intenda tornare a Tarcento entro l'anno e lo informa dei suoi frequenti incontri con le sorelle Geiger e Adajewsky e della loro intenzione di trascorrere qualche settimana da lui. Sappiamo invero che, negli oltre vent'anni delle loro frequentazioni tarcentine, le due sorelle erano state ospitate dall'Armellini in una casa di sua proprietà.

Fra i temi toccati nella lettera, quello che colpisce di più è l'accento all'esperanto. L'Armellini si teneva evidentemente informato dell'attività di Baudouin, e sapeva che all'epoca egli aveva un ruolo determinante nel dibattito sulla questione delle lingue artificiali, tanto da guidare i lavori della commissione nominata a Parigi per l'adozione di una lingua ausiliaria internazionale. Ma doveva ancor più sapere dell'ampio movimento esperantista nato a Udine, grazie ad un'altra figura d'eccezione, quella di Achille Tellini, che intrattene sicuramente dei rapporti con Baudouin, come abbiamo cercato di dimostrare altrove, partendo ancora una volta da una documentazione epistolare¹¹.

L'Armellini, con la sua lettera, apre una finestra da cui spaziare sull'orizzonte di un piccolo mondo di perfezione, ma, ahimé, compie il gesto disvelatore nell'ora del crepuscolo, quando quel mondo era ormai prossimo al tramonto. I tratti esaltanti della ricostruzione da noi compiuta a ritroso rispetto al 1909, anno in cui la lettera venne scritta, stridono con il precipitare degli eventi a partire da quella data, e ciò sia per quanto concerne la vita privata dei personaggi tarcentini, sia per quanto concerne le sorti di Tarcento.

Chiusa la lunga parentesi sulla Tarcento del passato, vediamo se e quanto essa possa rappresentare significativamente un presente a preludio del futuro. Potremo allora osservare anzitutto che l'attuale convegno inserisce Tarcento nella rosa delle città europee che hanno organizzato incontri comparabili, e che il progetto di ripetere l'iniziativa negli anni a venire potrebbe schiuderle un palcoscenico internazionale, ridandole nuovo lustro, adeguato ai tempi, nella misura in cui l'interesse per Ella Adajewsky non accenna a diminuire, tanto che dal 2001 esiste un sito web con il suo nome¹². Se questo è vero per la Adajewsky, lo diventa a maggior ragione per Baudouin, considerato che i suoi manoscritti, sommati alle opere pubblicate, potrebbero dare l'avvio a progetti di studio e di ricerca non soltanto a livello accademico.

Tra le migliaia di documenti¹³ conservati a San Pietroburgo nell'Archivio dell'Accademia delle Scienze, cui Baudouin li aveva affidati nel 1903, figurano le schede del *Dizionario resiano* e quelle del *Glossario del dialetto del Torre*. Il primo, redatto in russo e sloveno, con versione italiana del solo lemma, dovrebbe vedere la luce tra breve a Lubiana. Il secondo, di cui ho dato ragguaglio in alcuni lavori¹⁴, essendomi assunta io stessa l'impegno di redigerlo, potrebbe uscire tra un paio d'anni, in versione italiana, con indici trilingui (dialetto del Torre, italiano e sloveno).

La preferenza accordata all'italiano rispecchia l'intento di offrire non solo agli slavisti ed ai linguisti il frutto di uno sforzo tanto rilevante, incarnato nella figura di Baudouin e pallidamente riflesso nella esecutrice del suo lascito testamentario; ma di renderlo disponibile anche ai profani, sempreché si sia riusciti a motivarli in operazioni di questo genere.

È invece fuor di dubbio che il potenziale racchiuso nei documenti di Baudouin darà impulso agli studi interdisciplinari, di cui vorremmo offrire un semplice esempio, muovendo dall'assunto che le categorie della lingua riflettono principi universali, verificabili anche in discipline diverse dalla linguistica.

Il dialetto del Torre, che d'ora in avanti chiameremo *tersko* per brevità, risente moltissimo dell'influenza del friulano. Uno dei fenomeni che lo documenta meglio è l'uso del pronominale dimostrativo neutro singolare *to*, equivalente di it. "quello", come soggetto grammaticale, specie nei verbi meteorologici, impersonali per costituzione. Il fenomeno appare evidente se confrontiamo l'espressione *to deži* "piove" del *tersko* con *deži* dello sloveno standard e con *al plûf* del friulano. La forma impersonale *deži* dello sloveno è priva di pronomi, al pari di it. *piove*, il che fa riguardare il *to* del *tersko* come calco morfosintattico sul friulano¹⁵.

Negli studi più avanzati, condotti nell'ambito della Grammatica Generativa, le particelle o pronominali clitici del tipo considerato, caratteristici dell'area gallo-romanza ma presenti anche altrove, vengono spiegati come manifestazione di un elemento pronominale profondo, chiamato *pro*, che può anche non affiorare in superficie, ma che occupa comunque la posizione sintattica del soggetto. Tale funzione sarebbe priva di risvolti semantici, il che spiegherebbe il fatto che dette particelle siano state chiamate anche "pleonastiche" o siano state correlate alla nozione di "soggetto nullo" o "vuoto". Noi le chiameremo semplicemente 'clitici'.

Che frl. *al plûf* equivalga a it. *piove* e *to deži* del *tersko* equivalga a slov. *deži* è cosa scontata. Meno scontata, invece, la resa di frl. *al*, di genere maschile, con la forma neutra *to*, dal momento che con i verbi non meteorologici se, ad es., il soggetto è costituito da un nome di genere maschile, il clitico che lo accompagna ha la forma di maschile tanto nel friulano quanto nel *tersko*, come si può vedere dalle frasi *il frût al vèn = otruók on pride* "il bimbo egli viene". Ora, dal momento che nulla nel funzionamento di una lingua è casuale, dobbiamo dedurre anzitutto che, se in casi come i due appena visti, i clitici collimano nel genere, mentre con i verbi meteorologici il *tersko* oppone il neutro *to* al maschile *al* del friulano, questo *al* è altra cosa dal quello dei costrutti personali (il che significa che in *al plûf* e *al vèn* il clitico ha due funzioni diverse). E, dato che nel *tersko* il clitico *al* viene reso con un neutro, *al* deve avere, in qualche modo, valore di neutro. Diciamo 'in qualche modo', giacché nessuna delle lingue romanze, nel loro evolversi dal latino, ha conservato il genere neutro, mantenutosi, invece, nelle lingue slave.

Se accostiamo il tipo *al plûf/to deži* al tipo *il frût al vèn/otruók on pride*, potremmo imputare la presenza del neutro nel primo tipo alla mancanza di un nome-soggetto cui appigliarsi, dato che nel secondo tipo il genere maschile del clitico è giustificato dal genere del nome che funge da soggetto (*frût* e *otruók*). Il neutro insomma starebbe a indicare il rinvio a qualcosa che non è un nome, o che, anche se lo fosse, non sarebbe né maschile né femminile, né l'uno né l'altro, ossia "neutro" in senso etimologico.



Che non sia esattamente così è però suggerito da controesempi raccolti nella Val Torre, in cui il medesimo elemento *to* in frase impersonale rinvia ad un soggetto logico umano: troviamo infatti frasi come *to je plesálo* “si ballava”, che alterna con l’equivalente di forma personale *su plesáli* “(essi) ballavano”.

Diciamo subito che la categoria in gioco in frasi di questo tipo è quella del numero, che lo strutturalismo fa rientrare nella più vasta categoria sintattica dei quantificatori e sottopone ad analisi piuttosto sofisticate.

In quest’ottica, le frasi *to je plesálo* “si ballava” e *su plesáli* “ballavano” sono equivalenti in quanto entrambe a riferimento generale collettivo, esprimendo la prima una giustapposizione sintetica di elementi ravvisabile nella parola *gente*, che la rappresenta come intero; la seconda, una giustapposizione analitica, ravvisabile nella parola *persone*, che la rappresenta come parti.

La teoria dei quantificatori prevede un’altra distinzione che fa al caso nostro: quella tra i nomi collettivi e i nomi massa.

La differenza semantica correlata alle due tipologie va di pari passo con la differenza sintattica. Sul piano del significato un collettivo come *folla* esprime un insieme di elementi non numerati ma numerabili, mentre una parola come *frumento* richiama un aggregato di elementi che la pratica umana non sottopone al conteggio. Sono considerate parole massa *fumo*, *sabbia* e sim.

Se ci spostiamo sul piano della sintassi, osserviamo che, mentre il collettivo conosce il plurale, creando l’opposizione *folla – folle*, il nome massa lo ignora, e, se lo attiva, muta il proprio significato: il plurale di *fumo*, *fumi*, può richiamare i *fumi dell’alcool*, ma non spirali di fumo.

Vediamo ora in che modo la sottile distinzione tra collettivo e nome massa possa aiutarci a chiarire la natura del clitico neutro *to* dei verbi meteorologici.

Sia nell’italiano che nello sloveno verbi come *piovere – dežiti e nevicare – snežiti* sono dei denominali che rinviano ai nomi *pioggia – dež* e rispettivamente *neve – sneg*, che risultano essere nomi massa sia dal punto di vista semantico che da quello sintattico. Essi infatti si riferiscono ad un aggregato di elementi di piccole dimensioni non soggetti a numerazione, e, se usati al plurale, subiscono uno slittamento di significato, come avviene nell’espressione *le nevi del Canin*. Che il sing. *neve* sia altra cosa dal pl. *nevi* è dimostrato dal loro diverso comportamento sintattico, come dimostrano le frasi *cade la neve*, formata correttamente, a fronte di *cadono le nevi del Canin**, una frase agrammaticale. Lo stesso avviene se facciamo il plurale del verbo denominale meteorologico anziché del nome da cui deriva, confermando che la restrizione dipende dalla natura del nome: *piovono* può essere usato solo in senso figurato in espressioni come *piovono sassi* e sim., il che ribadisce la rilevanza sintattica prima ancora che semantica del nome massa esprime, in questo caso, la pioggia in senso proprio.

A che cosa dobbiamo una differenza così marcata ma altrettanto impercettibile? Avremmo mai pensato che l’esclamazione: “To’, la neve!” abbia un significato diverso secondo che sia rivolta al fenomeno del nevicare o al manto formatosi dopo una nevicata? Perché la

differenza sta tutta tra l’immagine dei fiocchi in caduta libera e quella della coltre compatta e immobile da essi formata. Solo la prima immagine concorre a formare il verbo meteorologico che riassume i due aspetti del fenomeno - l’immagine visiva e l’azione del cadere -, mentre la seconda dà luogo ad un nome comunissimo, con tanto di singolare e plurale, perché rappresenta un oggetto non complesso e per di più statico: nel caso delle *nevi del Canin*, i lembi di neve che ricoprono quel massiccio.

Il nome *neve* riferito al fenomeno atmosferico riflette il primo stadio del linguaggio umano, quando un nome indicava una sola cosa, come avviene oggi per i nomi propri¹⁶; questo stesso nome, riferito alla neve ormai caduta, riflette lo stadio immediatamente successivo, quando un nome poteva essere applicato a più oggetti che si somigliassero, e ciò grazie all’impiego traslato del nome originario (per cui noi chiamiamo “tavolo” tutti i tavoli, indipendentemente dalla dimensione e dalla forma).

La seconda tipologia nominale è quella che usiamo di più, ma la prima è assai più interessante perché ci immette nei primordi del linguaggio umano, che segnano i primi passi della specie umana. Le ricerche in questo campo spaziano dalla geologia all’archeologia, dalla paleontologia alla paleoantropologia, dalla biologia e alla neurologia, dalla psicologia alle scienze cognitive, dalle teorie glottogenetiche a quelle linguistiche.

Noi arrestiamo il cammino a ritroso con le seguenti conclusioni:

- il confronto interlinguistico slavo-romanzo, concentratosi sui verbi meteorologici, ci ha fatto scoprire la natura di questa categoria;
- l’espressione *to deži* del *tersko* è frutto della sintesi operata tra il nome massa e il verbo cui dà luogo, trasferendo su di esso la restrizione sul numero, che gli è propria; quanto al clitico *to*, esso rinvia direttamente al fenomeno atmosferico, considerato come un tutto indefinibile, perciò espresso al neutro, come avviene ad es. in ingl. *it rains* e in ted. *es regnet*;
- a prescindere dalla presenza o meno del clitico, questa interpretazione va estesa a tutte le espressioni analoghe dei sistemi slavo e romanzo ricordate sopra, per cui il pronominale *pro*, così come viene concepito dai generativisti, è tutt’altro che vuoto semanticamente;
- alla luce del clitico dimostrativo neutro *to* del *tersko*, dobbiamo riguardare il corrispondente friulano *al* dei verbi meteorologici come esito del pronome latino di genere neutro *illud*, e non del maschile *illu(m)**, che ha dato friul. *al* di genere maschile;
- la individuazione del valore dei verbi e nomi esprime fenomeni meteorologici si è basata sull’analisi del loro comportamento sintattico prima che sulla loro semantica, venendo a confermare la priorità della sintassi nei fatti di lingua¹⁷;
- una riprova che, al di là della strutturazione semantico-sintattica della realtà, esclusiva del linguaggio umano, il cervello registri fedelmente la forma della realtà esterna, ci viene offerta dagli esperimenti del neurologo americano Roger Tootell, che, mediante una visualizzazione neuroanatomica, ha mostrato la corrispondenza tra la forma di un’immagine-stimolo, come ad esempio una croce, e la forma dello schema riflesso nella corteccia visiva di una scimmia¹⁸.



Sarebbe interessante sapere se, partendo dal confronto tra la realtà sottesa alle entità grammaticali da noi considerate e le entità stesse, vale a dire tra la pioggia e la neve e i nomi massa che le esprimono, esperimenti condotti sul cervello umano potrebbero indicare altre correlazioni tra grammatica e realtà, favorendo così le ricerche sull'Intelligenze artificiale e sulla traduzione automatica, per le quali la semantica del linguaggio umano costituisce tuttora uno scoglio insuperabile.

NOTE

- ¹ Cf. K.M. Ford - P.J. Hayes, *Su Ali algoritmiche: Ripensare gli obiettivi dell'Intelligenza artificiale*, in "Le Scienze. Dossier" (Ristampa), 2000/1, p. 93.
- ² Le vicende di tutti i personaggi trattati nel presente lavoro sono state da me illustrate nel libro *Dal Friuli alla Russia: mezzo secolo di storia e di cultura in margine all'epistolario (1875-1928) Jan Baudouin de Courtenay*, Udine, SFF, 1994. Per un'ampia trattazione della figura di Baudouin rinviamo a M. Di Salvo, *Il pensiero linguistico di J.B. de Courtenay*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975.
- ³ La lettera, stesa in tedesco, figura nel libro di Renate Hüskén, *Ella Adaiewsky (1846-1926) - Pianistin - Komponistin - Musikwissenschaftlerin*, Verlag Christoph Dohr, Köln, 2005, p. 275
- ⁴ Cf. Renate Hüskén, *Ella Adaiewsky ... cit. sopra*, in n. 3, p. 290.
- ⁵ Cf. Renate Hüskén, *Ella Adaiewsky ... cit. sopra*, in n. 3, p. 387.
- ⁶ Diamo i titoli per esteso: *Materialien zur südslavischen Dialektologie und Ethnographie. I. Resianische Texte, gesammelt in den Jj. 1872, 1873 und 1877, geordnet und übersetzt von J. Baudouin de C./Materialy dlja južnoslovenskoj dialektologii i etnografii. I. Rez'janskije teksty sobral v 1872, 1873 i 1877 gg., uporjadočil i perevel I.A. B.-de-K.*, St. Petersburg/Sanktpeterburg, 1895; *Materialien ... II. Sprachproben in den Mundarten der Slaven von Torre in Nordost-Italien, gesammelt und herausgegeben von J. B. de C./Materialy ... II. Obrazy jazyka na govorch Terskich Slavjan v severovostočnoj Italii sobral i izdal I.A. B.-de-K. S.* - Petersburg/S.-Peterburg, 1904.
- ⁷ Per quanto riguarda i canti popolari, la Adajewsky ha lasciato un unico manoscritto inedito, che però interessa l'area veneta: *Chants populaires de la Venétie*. Per ulteriori dati cf. Renate Hüskén, *Ella Adaiewsky ... cit. sopra*, in n. 3, p. 401.
- ⁸ Oltre che nell'opera *Dal Friuli alla Russia ... cit. sopra*, nella nota 2, ho ricordato la Tarcento di un secolo fa nei seguenti lavori: *Tarcento come atelier culturale*, in "Tarcint e valadis de Tôr", Numero Unico della SFF, Udine, 1996, pp. 99-104; *Tarcento tra ... esperanto e friulano*, "Il Pignarùl", Periodico annuale della Pro Tarcento, Epifania 1997, pp. 9-18; *La centralità della "Slavia friulana" nel contesto antropogeografico e scientifico europeo*, in "Slovenia, un vicino da scoprire", Numero Unico della SFF, Udine 2003, pp. 433-445.
- ⁹ Cf. Benno Geiger, *Memorie di un veneziano*, Firenze, Vallecchi, 1958.
- ¹⁰ Vorrei ricordare qui i due lavori che mi hanno aiutata a delineare la figura dell'Armellini nel mio libro *Dal Friuli alla Russia ... cit. sopra*, in nota 2, e precisamente: G. Barbeti, *La figura di Luigi Armellini nello sviluppo civile di Tarcento a mezzo dei sec. XIX e XX*, "Il Pignarùl", Numero unico, Tarcento, 1972, pp. 35-38; e Paolo Pellarini, *Luigi Armellini* (manoscritto inedito, messo a mia disposizione dall'Autore).
- ¹¹ Per il Tellini cf. R. Stefanutti, *L'opera di Achille Tellini: un contributo alla conoscenza della letteratura popolare friulana*. Tesi di laurea ms., Università di Trieste, a.a. 1984-1985; Achille Tellini (1866-1938) *geologo-naturalista-folclorista*. "La Panarie" 1989/82, Udine, pp. 35-47. Rinvio poi di nuovo al libro *Dal Friuli alla Russia ... cit. sopra*, in nota 2, p. 106 s., e al mio articolo *Tarcento tra ... esperanto e friulano ...*, cit. sopra, nella nota 4.
- ¹² Cf. *Ella Adaiewsky ... cit. sopra*, in n.3, p. 297 s.
- ¹³ I testi raccolti da Baudouin nella Val Natisone sono stati pubblicati nel 1988. Cf. Jan Baudouin de Courtenay, *MATERIALI per la dialettologia e l'etnografia slava meridionale. IV. Testi popolari in prosa e in versi raccolti in Val Natisone nel 1873. Inediti pubblicati a cura di LILIANA SPINOZZI MONAL con commento folklorico di MILKO MATIČETOV/MATERIALI za južnoslovensko dialektologijo in etnografijo. IV. Ljudska besedila v prozi in verzih, zbrana v Nadiških dolinah leta 1873. Pripravila za prvo objavo LILIANA SPINOZZI MONAL, folklorni komentar prispeval MILKO MATIČETOV*, Trieste, Editoriale Stampa Triestina/Založništvo tržaškega tiska-San Pietro al Natisone, Centro studi /Študijski center "Nediža", pp. 246.
- ¹⁴ Cf. *Rilevanza e potenziale scientifico dei materiali inediti del dialetto del Torre di Jan Baudouin de Courtenay: "Ce fastu?" LXXII, 1996/2*, pp. 203-222; si veda anche il mio articolo apparso sul "Pignarùl" di Tarcento nel 2006, dal titolo *Ancora sul Glossario del dialetto del Torre di Jan Baudouin de Courtenay* (pp. 21-29).
- ¹⁵ Il primo ad aver affrontato l'analisi dei clitici presenti nel tersko è stato lo stesso Baudouin, nel saggio *Neskol'ko slučaev psichičeski-morfologičeskago upodoblenija ili uodnoobraženija v tersko-slavjanskich govorach severo-vostočnoj Italii* [Alcuni casi di assimilazione o livellamento psicomorfológico (= analogico) nelle parlate slovene del Torre dell'Italia nord-occidentale] (*Posvjaščatsja Vlad. Ivan. Lamanskomu k ego 50-letnemu jubileju*), «IORJaS» [«Izvestija Otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti imp. Akademii Nauk», Sankt-Peterburg], X/3, 1905. pp. 266-283; per la trattazione del clitico *to* in relazione ai nomi massa e ai verbi meteorologici cf. il mio lavoro *Implicazioni morfosemantiche della deissi: uno studio fondato sulla dialettologia (area slavo-romanza)*, "AGI" LXXXIII/1998, pp. 45-76.
- ¹⁶ Per le ipotesi sul linguaggio primitivo rimandiamo ad un lavoro dei due massimi semiologi russi: Jurij M. Lotman - Boris A. Uspenskij; *Mito - Nome - Cultura*, in *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 83-109 [l'articolo vide la luce a Tartu nel 1973 nella raccolta *Trudy po znakovym sistemam* "Lavori sui sistemi segnici"].
- ¹⁷ Per una panoramica delle ipotesi formulate negli ultimi anni circa la nascita del linguaggio umano in termini di operazioni sintattiche, si veda M. Alinei, *Origini delle lingue d'Europa. I. La Teoria della Continuità*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ¹⁸ La notizia è tratta da A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1994, p. 159 s.



VERSIONE ITALIANA DEI TESTI RUSSI



Frontespizio bilingue - tedesco e russo - del libro dedicato ai testi raccolti da J. Baudouin de Courtenay nella Val Torre negli anni 1873 e 1901. La lingua tedesca, che figura anche nei titoli interni delle singole sezioni, intende mettere in relazione questa pubblicazione con quella dei testi resiani del 1895, avvenuta anch'essa in tedesco e in russo, con la differenza che i testi resiani sono dati in versione tedesca, mentre quelli del dialetto del Torre figurano in versione russa.

Pag. 197: [Testo russo apposto sotto il duplice titolo]

I chiarimenti, le osservazioni e le traduzioni in italiano e friulano si debbono alla sig.ra Shulz.

Nelle trascrizioni della sig. Shulz alcuni punti sono assai poco intelligibili, tanto che ho dovuto lasciarli privi di commento e traduzione. La lingua di quasi tutti questi canti è mista, vale a dire non di una sola parlata. Il testo del secondo canto (II. 1), cioè il canto di Lusevera o Brdo (pp. 199-200) è friulano. Le brevi e allegre canzonette II. 4, II. 5, II. 6, II. 7, II. 8 e II. 9 (N°N° 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142) sono chiaramente di origine slovena (goriziano-carniolina) e la loro lingua porta i segni di questa provenienza.

[Nota in calce alla pagina]

1) Questo cognome la sig.ra Shulz nelle lettere speditemi lo rende anche con la forma Uazzaz.

Pag. 198: [Testo russo sotto quello francese]

Il testo sloveno di questa canzone la sig.ra Shulz lo dà nella forma seguente:

[Note in calce alla pagina]

2) Il numero tra parentesi indica la pagina dell'estratto.

3) Non chiaro; l'accostamento delle parole deve essere stato in qualche modo alterato.

Pag. 199: [Testo russo che segue i primi sei versi]

In versione italiana:

[Testo russo che segue la versione italiana della canzone]

Nella versione francese, nell'articolo "La Berceuse Populaire", pg. 422 (3):

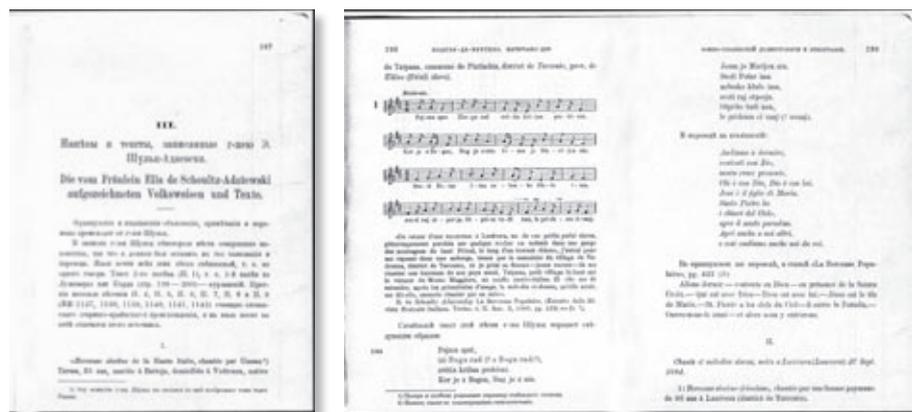
L'odierno interesse per Ella Adaiewsky

(Nota tratta liberamente da: Renate Hüsken, *Ella Adaiewsky (1846-1926) - Pianistin - Komponistin - Musikwissenschaftlerin*, Verlag Christoph Dohr, Köln, 2005, p. 297 s.)

Grazie ad alcune pubblicazioni degli anni 1980-1981 incentrate sulla figura di Ella Adaiewsky, l'interesse per questa illustre pianista, compositrice ed etnomusicologa è andato crescendo in tutta Europa, come dimostra il succedersi di iniziative ad essa ispirate.

Negli anni 1992 e 1996 Radio-Colonia produsse i suoi tre *Rondò* e dodici dei suoi 24 *Preludi* per voce e pianoforte. Si sono tenute pubbliche conferenze sulla sua vita e sulla sua attività a Heidelberg (1987), a Mülheim sulla Ruhr (1990), a Venezia (1991) e a Schwabach (2002). Recentemente è uscita pure una pubblicazione scientifica (R. Hüsken, *Ella Adaiewsky und die venezianische Società del Quartetto*) e sono stati dati concerti con singoli *Lieder* o altri lavori della compositrice a Kempen (1993), a Colonia (1993) e a Bonn (2000). Per il 155-esimo della nascita e il 75-esimo della morte della Adaiewsky il Museo di Stato di Bonn ha organizzato una serata letterario-musicale dedicata alla sua vita e al suo lavoro. Attualmente la compositrice ha un suo proprio sito web (<http://www.adaiewsky.de>).

Il Malinconina-Ensemble di Stoccarda e la Camerata Tallin in Estonia inseriscono nei loro programmi concertistici composizioni della Adaiewsky (la Camerata Tallin ha pure inciso su CD la sua *Ninna-nanna Estone* e i tre *Rondò*). Studiosi e musicisti sloveni si interessano delle ricerche da lei effettuate in Val Resia e la studiosa polacca Magdalena Smoczyńska cerca di approfondire la collaborazione della Adaiewsky con il linguista polacco Jan Baudouin de Courtenay. Nei paesi baltici si pone attenzione alla sua collaborazione con il padre, il Dr. Georg Julius von Schultz (pseudonimo Dr. Bertram), e con la cantante estone Aino Tamm. Il diacono della Chiesa russo-ortodossa di Vienna (dove c'è traccia di un legame tra questa Istituzione e la compositrice) dà il proprio contributo alla ricerca dei canti liturgici da lei composti, ma andati smarriti, mentre la bibliotecaria della Scuola superiore di musica Franz Listz di Weimar - dove si conserva la partitura dell'opera Zarja (*Die Morgenröte der Freiheit*) nella versione originale e su microfilm - si adopera da anni per far rappresentare i suoi lavori nella propria Scuola. In questo modo Ella Adaiewsky fa il suo graduale ritorno nella coscienza del moderno pubblico.



Tre delle quattordici pagine del libro del 1904 di J. Baudouin de Courtenay, dedicate ai canti popolari raccolti nella Val Torre da Ella Shultz Adajewsky. Per le parti stampate in russo si veda la versione italiana qui di seguito.



Ella Adaiewsky studiosa di musica popolare friulana

Roberto **FRISANO**

Musicologo ed etnomusicologo, docente di educazione musicale
negli istituti superiori

Gianfranco Ellero

Io vorrei approfittare di questo piccolo intervallo per un'annotazione che mi pare non marginale. Non dobbiamo pensare che Ella Adaiewsky e i suoi amici e conoscenti qui a Tarcento facessero una vita da salotto. In realtà avevano molti contatti con la gente comune, se non altro perché per le loro ricerche frequentavano le popolazioni della val Resia e della valle del Torre, spingendosi qualche volta anche nelle valli del Natisone. Ma vorrei ricordare anche un episodio toccante che non è stato ricordato prima. Qui a Tarcento accadde un fatto grave: uno dei nipoti della Adaiewsky aveva subito una tremenda ustione da olio, a seguito della quale, tre giorni dopo, morì. In quella circostanza si disse che le galline di Tarcento avessero partecipato ad alleviare le sofferenze di quel bambino, perché tutte le famiglie concorsero a donare l'albume d'uovo, che secondo le pratiche mediche di quel tempo doveva lenire l'infiammazione. Subito dopo, la Adaiewsky ringraziò tutta la popolazione con un messaggio pubblicato su un giornale di Udine. Tutto questo per dire che aveva potuto toccare con mano la schiva solidarietà che caratterizzava e forse ancora oggi caratterizza i Friulani.

L'obiettivo di questo contributo è richiamare e commentare le tappe principali dell'attività etnomusicologica cui l'Adaiewsky si dedicò nel periodo di frequentazione della nostra regione. Dato il carattere di trattazione generale dell'argomento si presenteranno solo in modo essenziale gli aspetti tecnico-musicali; nell'ambito di studi specifici potranno essere presi in esame dettagliatamente questioni inerenti la metodologia analitica, le modalità di raccolta e indagine, e si potranno osservare i risultati delle sue ricerche anche alla luce degli indirizzi espressi dagli studiosi coevi. Chiariamo inoltre che con l'espressione "musica popolare friulana", come indica il titolo, ci riferiamo in generale a tutte le musiche da lei raccolte e studiate sul territorio geografico friulano, ben sapendo che le tradizioni resiane, quelle delle Valli del Torre e del Natisone fanno capo, dal punto di vista linguistico ed etno-culturale, al mondo sloveno.

Il contesto in cui Ella Schultz-Adaiewsky si trovò ad operare come raccoglitrice e studiosa di musica popolare, in una circoscritta porzione del territorio friulano, a cavallo tra Ottocento e Novecento, è stato ricostruito in un quadro sufficientemente completo. Bisogna precisare, però, che gli ambienti frequentati dall'Adaiewsky sono stati studiati nell'ambito delle relazioni fra linguisti (soprattutto slavisti) e studiosi delle tradizioni degli sloveni occidentali, con particolare riferimento all'attività di ricerca di Jan Baudouin de Courtenay presso i territori della fascia orientale friulana. Nello specifico, la studiosa Liliana Spinozzi Monai nel volume *Dal Friuli alla Russia: mezzo secolo di storia e di cultura*¹ ha ricostruito in modo accuratissimo la fitta rete di relazioni tra il linguista polacco e gli intellettuali del Friuli di allora, in particolare degli ambienti cividalese e tarcentino, e in queste relazioni trovano spazio anche notizie riguardanti l'Adaiewsky.

Tra gli studiosi locali, nonostante qualche sporadico moto di interesse dimostrato in passato per il personaggio (si devono segnalare la "stroncatura" del lavoro dell'Adaiewsky sulle villotte friulane da parte di Bindo Chiurlo² e un recente e attento contributo di Novella Cantarutti³), nessuno ha ancora affrontato in modo approfondito lo studio della sua attività e



delle sue relazioni con personalità friulane o con i nomi della nascente etnomusicologia italiana e straniera.

Una particolare attenzione all'Adaïewsky, assieme all'espressione di una fiduciosa attesa di studi specifici sulla sua attività di ricerca, è stata riservata qualche anno fa da Roberto Leydi. Nel suo volume sui percorsi dell'etnomusicologia *L'altra musica* leggiamo: «Anche gli altri materiali musicali di area italiana pubblicati dall'Adaïewsky (oltre a quelli resiani, n.d.a.) sono di notevole interesse e presentati in trascrizioni di forte attendibilità, che testimoniano una finissima sensibilità musicale e un'avanzata consapevolezza della specificità delle musiche di tradizione orale».⁴

La conoscenza incompleta e non sempre precisa delle vicende biografiche e dell'attività musicale e musicologica dell'Adaïewsky dimostrata in passato dagli studiosi (italiani in particolare, data anche la difficoltà di reperimento delle fonti dirette, specialmente per quanto riguarda il periodo russo) è stata di recente superata dallo studio monografico di Renate Hüskén. La ricercatrice tedesca ripercorre con puntualità la biografia della musicista e le relazioni con gli ambienti musicali frequentati, e presenta inoltre il catalogo completo delle composizioni e degli scritti di carattere musicologico editi ed inediti⁵.

Non sarà inutile richiamare qui, molto sinteticamente, alcuni dati biografici dell'Adaïewsky con particolare attenzione ai suoi soggiorni in Friuli.

Dopo aver trascorso l'infanzia e la prima giovinezza a San Pietroburgo (studi di pianoforte con Adolph Henselt e prime apparizioni concertistiche), Ella von Schultz già prima dei vent'anni compie una *tournèe* concertistica nei più importanti centri europei. Tornata in patria, prosegue gli studi al conservatorio di San Pieroburgo fino al conseguimento del titolo di "libero artista" e ottiene poi una "pensione" accordatale direttamente dallo zar. In seguito, prosegue l'attività concertistica in patria e all'estero e si fa conoscere anche come compositrice, adottando il cognome maschile Adaïewsky come pseudonimo. I principali lavori del periodo sono le due opere *Neprigoshaja (La figlia del Boiaro)* e *Zarja (L'aurora della libertà)*, la *Weinachtskantate* e le musiche vocali per il rito ortodosso. Lasciata la Russia risiede a Parigi, Berlino, Vienna e nel 1882 si trasferisce a Venezia con la sorella Pauline (coniugata Geiger), pittrice. Probabilmente già dallo stesso anno le due sorelle con i tre figli di Pauline prendono l'abitudine di passare i mesi estivi in villeggiatura a Tarcento, ospiti di Luigi Armellini. Nel corso delle estati tarcentine (occasionalmente è ospite anche della baronessa Olga de Craigher Gabrici a Cividale), l'Adaïewsky ha modo di conoscere diverse personalità gravitanti intorno alla famiglia Armellini: si tratta di nomi di spicco della cultura friulana e di importanti studiosi stranieri. Per quanto attiene alle ricerche sulla musica popolare è di fondamentale importanza l'incontro avvenuto alla metà degli anni Ottanta con il linguista Baudouin de Courtenay, della quale diventa amica e collaboratrice nelle ricerche etnografiche nella slavia friulana. Questi periodi di vacanza in Friuli continuano, forse ininterrottamente, fino al 1910; l'anno successivo Ella si trasferisce in Germania ospite dell'amica baronessa Franziska von Loë a Segenhaus (nei pressi di Neuwied am Rhein) dove continua a suonare, comporre e scrivere di argomenti musicali. Muore a Bonn nel 1926.

Ella Adaïewsky è un personaggio interessantissimo che esprime, oltre al talento musicale, anche un indiscutibile rigore nelle sue varie attività. L'insieme delle sue composizioni (circa centotrenta numeri d'opera tra lavori noti e brani andati perduti), degli scritti di carattere musicologico, etnomusicologico, pubblicistico e delle recensioni (che ammontano ad oltre un centinaio) è abbondante e rivela un alto livello qualitativo.

Prima di giungere in Friuli Ella Adaïewsky non aveva pubblicato saggi sulla musica popolare. È probabile che si fosse interessata all'argomento e che avesse raccolto qualche esempio dal vivo, ma certo si può dire che la ricerca sulla musica tradizionale della Val Resia rappresenta il suo primo lavoro organico e l'inizio della sua attività etnomusicologica. Oltre agli studi sulla musica resiana, nel catalogo delle sue pubblicazioni troviamo anche la breve serie dei canti rilevati in Val Torre, alcuni saggi sui repertori popolari di varie parti d'Europa (canti portoghesi, boemi, tatari, e bretoni), lo studio riguardante le ninnananne e gli studi sui canti popolari veneti e friulani usciti sulla «Rivista musicale italiana».

Immaginiamo facilmente come, durante le sue estati a Tarcento, la musicista russa abbia avuto modo di conoscere, forse casualmente o tramite mediazione di qualcuno, alcune manifestazioni della tradizione musicale orale del territorio. La scelta degli argomenti di studio rivela la sua attenzione per la musica vocale (fa eccezione lo studio resiano), in particolare per coglierne gli aspetti caratterizzanti da mettere in relazione con il contesto umano e naturale del luogo d'origine. La sua metodologia di ricerca e d'analisi, benché di carattere decisamente pionieristico, dimostra una sicurezza tecnica basata su innegabili competenze musicali e anche una modernità di pensiero sconosciute allora in Friuli e raramente eguagliate da altri in Italia. Le sue trascrizioni sono accurate e attente ai dettagli; i suoi criteri di analisi, che sembrano essere il frutto di un processo di ricerca personale, sono volti a dare spiegazione oggettiva degli elementi strutturali della musica di tradizione orale. La necessità di applicare metodi approfonditi e rigorosi allo studio delle melodie si coniuga con la convinzione che la musica popolare sia intima espressione del gruppo etnico che la crea e che ne fa uso:

L'analyse des traits mélodiques et des particularités du rythme et de la structure a pour but de démontrer par quoi et en quoi ces mélodies et ces rythmes se distinguent des mélodies et rythmes d'autres chansons et aires populaires, ou en quoi elles se ressemblent; c'est le côté folklorist théorétique qui sert à établir le rôle de la musique d'un peuple comme document ethnologique⁶.

Benché l'Adaïewsky conosca diverse lingue (la sua produzione musicologica del periodo veneziano è prevalentemente in francese), non può esprimere, purtroppo, una forte esperienza dialettologica né delle varianti dialettali slovene, né del friulano. Pur con la volontà di cogliere con precisione anche gli aspetti linguistici dei canti, le sue trascrizioni dei testi presentano diverse incongruenze. Le pubblicazioni dei materiali resiani e di quelli raccolti nella Val Torre



riportano, accanto alle sue trascrizioni, la versione corretta dei testi curata da Baudouin de Courtenay.

In questo contributo ci limiteremo all'osservazione del solo materiale pubblicato dall'Adaiewsky sulle musiche del territorio friulano. Non sappiamo se dagli archivi potranno emergere altri studi inediti, ma è immaginabile che una parte soltanto di ciò che aveva ascoltato, trascritto e analizzato sia confluito in saggi dati alle stampe. I suoi interessi sulla musica popolare del Friuli si concentrano nei seguenti campi:

- a) la musica tradizionale resiana, presentata in uno studio che cronologicamente fa riferimento a due diversi periodi di raccolta: ottobre 1883 e ottobre 1887. Il saggio è pubblicato nella prima raccolta dei *Materiali per la dialettologia e l'etnografia degli slavi meridionali* di Baudouin de Courtenay⁷;
- b) il canto natalizio friulano *Staimi atenz, staimi a sintî*, pubblicato con un breve studio analitico sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane» nel 1895⁸;
- c) i canti sloveni della valle del Torre, trascritti in notazione musicale e presentati con commenti analitici nel secondo volume dei *Materiali per la dialettologia e l'etnografia degli slavi meridionali* di Baudouin de Courtenay del 1904⁹;
- d) le villotte friulane, analizzate in uno studio che è parte di un più esteso saggio analitico sui canti popolari italiani (in realtà solo veneti e friulani) pubblicato su vari numeri della «Rivista musicale italiana» nel 1909¹⁰.

Accanto ai lavori pubblicati si devono anche ricordare altre indagini compiute nel cividalese di cui ci rimangono, però, solo informazioni indirette. Da un articolo giornalistico di Carlo Podrecca, in particolare, si ha notizia della raccolta di canti delle Valli del Natisone da parte dell'Adaiewsky e di Baudouin de Courtenay nel 1888. Inoltre, sempre da notizie riportate da Podrecca, sappiamo di un pomeriggio passato a S. Pietro al Natisone il 26 agosto 1893 dai due studiosi per ascoltare e trascrivere musica popolare del luogo, tra cui anche le antiche danze friulane della *Schiava* della *Stajare* e della *Ziguzaine*¹¹.

Il materiale resiano raccolto e pubblicato dall'Adaiewsky, che costituisce il suo primo lavoro etnomusicologico compiuto, è interessantissimo anche perché rappresenta la prima trascrizione di musica strumentale del territorio etno-linguistico sloveno. Si tratta di una ventina di esempi musicali, fra danze strumentali per *citira*/violino e canti. L'Adaiewsky annota pure qualche breve fiaba, qualche indovinello e frase tipica in resiano. Il materiale è distinto, nella pubblicazione, in due sezioni: la prima comprende i soli testi, la seconda, intitolata *Tableau synoptique des chansons et airs de danse résiens*, contiene le trascrizioni musicali.

Delle musiche che l'Adaiewsky raccoglie nel 1883 sono pubblicati ventitrè esempi tra canti e melodie di danza, ascoltati sia in valle, sia a Tarcento da resiani originari di Oseacco o, come ricorda Podrecca, fatti scendere appositamente¹². La campagna di raccolta del 1887 è svolta su invito di Baudouin, conosciuto nel frattempo; di questa indagine, nella pubblicazione,

sono riportati due canti e due brani strumentali.

Secondo il parere dell'etnomusicologo sloveno Julijan Strajnar, massimo conoscitore della musica strumentale resiana, il lavoro dell'Adaiewsky merita grande attenzione e va recepito tenendo conto dei criteri di lavoro dell'autrice:

Già il titolo della parte VII [dei *Materialen* di Baudouin, n.d.a.] *Tavola sinottica delle canzoni e arie di danza resiane* ci indica che si tratta soltanto di un quadro generale e non della pubblicazione completa di tutte le melodie che erano state trascritte. [...] Suppongo che Ella Schultz Adaiewsky abbia trascritto molte più melodie e probabilmente anche in un modo più esatto di quanto non appaia nel volume. Nonostante questo, anche così come appaiono nell'opera a stampa, gli esempi ci rendono l'idea dell'aspetto della musica strumentale popolare resiana nella seconda metà del secolo scorso¹³.

La studiosa dimostra di rendersi conto dei problemi che la trascrizione della musica resiana comporta, in particolare per quanto riguarda l'aspetto ritmico. A volte riporta le indicazioni di tempo tra parentesi e indica le barre di battuta con un segno tratteggiato (intendendo così sottolineare il loro carattere di interpretazione personale) e inoltre segna varianti melodiche e annota particolarità come l'indicazione delle corde a vuoto, gli abbellimenti e un suono crescente indicando l'alterazione tra parentesi. Il suo interesse, però, è rivolto esclusivamente alle melodie: nelle trascrizioni non è riportata la parte del basso suonata dal violoncello così come non si fa cenno ai colpi d'arco del violino o all'incessante battere dei tacchi dei suonatori¹⁴. Non sono indicati inoltre il tipico glissato conclusivo dei violinisti (*cvik-cvak*), le battute supplementari di transizione tra le sezioni della *na tenko* e *na tolsto* (rispettivamente il registro più acuto e quello più grave in cui si esegue la melodia), il modo di ballare. I testi che tradizionalmente accompagnano le melodie per violino sono da lei riportati sotto le sezioni *na tenko* (mentre oggi si cantano sulle melodie in tessitura più grave *na tolsto*). È difficile pensare che queste cose le siano sfuggite o che le condizioni della musica resiana siano cambiate così tanto in cent'anni. Strajnar commenta infatti:

È più credibile che nel momento delle sue trascrizioni i suonatori non abbiano suonato in funzione, cioè per il ballo, ma solo perché lei potesse trascrivere le melodie. Benché lei fosse una musicista competente, i suonatori hanno certamente dovuto eseguire più volte i singoli brani affinché lei potesse trascriverli. Le sue trascrizioni sono dunque piuttosto delle ricapitolazioni di melodie [...]. Con ogni probabilità, anche Ella Schultz Adaiewsky avrà trascritto prima il testo, inserendolo soltanto in un secondo momento sotto la trascrizione melodica, e poiché i suonatori cominciano sempre con la melodia *na tenko*, lei sottoscrisse il testo a questa. Malgrado questi aspetti e queste "imperfezioni", le trascrizioni di Ella Schultz Adaiewsky sono di gran valore e molto precise¹⁵.



La pubblicazione cronologicamente successiva che riguarda materiale musicale del Friuli è l'articolo sul canto natalizio *Staimi atentz*. All'origine di tale breve lavoro non c'è una raccolta sul campo poiché l'Adaiewsky viene a conoscenza del canto semplicemente grazie all'amica Olga de Craigher Gabrici, presso la quale trovava ospitalità a Cividale. La de Craigher aveva pubblicato nel 1892 su «Pagine friulane» uno scritto evocativo che riportava, tra i ricordi di una visita ad una malga sopra Ligosullo in Carnia, parte del testo del vecchio canto natalizio sentito cantare da alcuni pastori¹⁶. L'Adaiewsky trae dalla comunicazione dell'amica un breve studio sulla melodia, che per la prima volta è data così in trascrizione musicale. Va detto che prima di questa pubblicazione l'Adaiewsky aveva già fatto uscire sulla «Rivista musicale italiana» il suo saggio sulla *berceuse* popolare, articolato come discorso prettamente analitico supportato da esempi musicali di varia provenienza etnica. Il suo metodo d'analisi, già consolidato, trova applicazione anche nell'articolo sul canto natalizio friulano.

Le osservazioni della studiosa si rivolgono in particolare agli aspetti del testo musicale. L'Adaiewsky si sofferma sulla battuta d'attacco ritenendola “generatrice” delle frasi melodiche che seguono; l'*incipit* ritmico è anche intimamente legato alla lingua del testo ed è quindi rivelatore del temperamento del popolo che ha prodotto il canto. Forse in modo anche troppo insistito, la studiosa spende parole sulle tre note d'inizio della melodia, rilevandone il «genio epico narrativo» e paragonandole ai celebri attacchi della Quinta sinfonia di Beethoven e della *Marsigliese*. Non si può tacere che questo tipo d'approccio analitico oggi risulterebbe poco convincente se non fuorviante per la comparazione con prodotti musicali estranei al contesto popolare. Pur nel suo carattere discorsivo, il pensiero dell'Adaiewsky è però improntato al rigore e perciò si avvale anche di riscontri oggettivi (i richiami alle melodie note, appunto). Anche le domande che la studiosa si pone sull'origine della melodia possono apparire oggi poco pertinenti in quanto l'etnomusicologia moderna evita di applicare criteri di indagine storica a prodotti culturali che il più delle volte sono impossibili da inquadrare storicamente. L'Adaiewsky approda infatti a vaghe conclusioni che non possono che richiamare un'infinita antichità: «È vecchia questa canzone? Senza dubbio; il nostro secolo non essendo capace di tradurre in così ingenua forma sentimenti ingenui». Purtroppo non riconosce, come non lo riconosceranno altri studiosi dopo di lei, che la melodia del canto natalizio friulano deriva da quella del *Puer natus* già in uso nel mondo tedesco dagli inizi del XVI secolo e diffusasi poi in varie parti d'Europa. Se avesse colto la parentela con l'antica melodia avrebbe certamente formulato le sue osservazioni in modo diverso.

La breve serie di canti della tradizione slovena raccolti nelle Valli del Torre consta di otto esempi (di cui uno proveniente però da S. Pietro al Natisone), ed è pubblicata in un'apposita sezione nella seconda raccolta di *Materiali per la dialettologia e l'etnografia degli slavi meridionali* di Baudouin de Courtenay. Parte dei canti presentati (forse tutti) sono il risultato di un'indagine sul campo svolta una decina d'anni prima; una ninnananna era già stata presentata nello studio sulla *berceuse* popolare del 1894, mentre un'altra porta la data di rilevamento, 27 settembre 1894.

Il materiale musicale pubblicato è costituito da canti di vario genere: due ninnananne, due canti religiosi, quattro canti lirico-satirici. Le trascrizioni sono accurate e riportano varianti melodiche e cambi di tempo¹⁷. Tre esempi hanno un breve corredo analitico nel consueto stile dell'Adaiewsky: ci sono indicazioni sulla struttura ritmica con l'impiego della terminologia metrica greco-antica¹⁸, c'è l'indicazione dell'*ambitus* e della tonalità (con presenza o meno della sensibile), nonché di alcune particolarità ritmiche relative all'inizio e alla conclusione delle melodie.

Lo studio sulle villotte friulane è, come già detto, una parte di un più ampio saggio uscito su diversi numeri della «Rivista musicale italiana» tra il 1909 e il 1911. Una breve premessa è d'obbligo per spiegare i rapporti della studiosa con la «Rivista musicale italiana», periodico fondato nel 1894 da Giuseppe Bocca che subito dimostra una particolare attenzione alla musica etnica e popolare, diventando, si può dire, il primo punto di riferimento dell'etnomusicologia italiana. I principali e assidui collaboratori della rivista, per quanto riguarda il folklore musicale sono Oscar Chilesotti, Giulio Fara e appunto l'Adaiewsky che inaugura, fin dal primo numero, la serie degli interventi specifici con il suo già citato studio sulla *berceuse* popolare.

Il titolo dell'intero saggio, suddiviso in più articoli compresi nella rubrica *Folklore musicale*, è *Anciennes Mélodies et Chansons populaires d'Italie recueillies de la bouche du peuple*; le tre parti di cui è composto sono *La Chanson des “batipali” à Venise, Villotte friulane e Chansons de la pianura veneta*.

Il lavoro sulle villotte friulane è stato oggetto di considerazione tardiva da parte degli studiosi friulani. Diverse ragioni, infatti, distanziano il metodo dell'Adaiewsky dalle contemporanee ricerche locali: la raccolta delle villotte popolari era stata, sin dalla metà dell'Ottocento, prerogativa dei dialettologi e degli studiosi di poesia popolare che raccoglievano solo i testi poetici per scarso interesse verso l'aspetto musicale o, più probabilmente, o per scarse competenze. La prima raccolta a stampa di villotte in trascrizione musicale, di Stefano Persoglia, era uscita nel 1892 in versione prettamente “salottiera” con l'aspetto cioè di serie di piccole romanze per voce e pianoforte¹⁹. La seconda raccolta a stampa di villotte, curata ed edita da Camillo Montico, è datata 1916²⁰: comprende brani in armonizzazione a tre voci ed è evidentemente dedicata ai gruppi corali. Nessuno studioso friulano, né prima di lei né per molto tempo dopo di lei, ha proposto lavori analitici sul repertorio villottistico nei suoi aspetti musicali.

Lo studio dell'Adaiewsky si apre con una breve introduzione sul genere della villotta e sulle sue caratteristiche. Seguono le trascrizioni di sette canti, tutti raccolti ad Aprato di Tarcento, interpolate da note di commento, schemi ritmici e raffronti con melodie di altra provenienza. A dispetto del titolo del saggio, la serie comprende solo due villotte friulane “autentiche” (*Tu ninine duâr contente* e una *melodia antica* senza parole), mentre gli altri sono esempi di canti italiani o hanno testo misto. Le scelte dell'Adaiewsky cadono quindi (e, possiamo dire, purtroppo), su materiali popolari di scarsa originalità e che riflettono piuttosto i mutamenti nella tradizione orale e le integrazioni con repertori di altra origine. Non possiamo nascondere



il rammarico per queste scelte: se l'Adaïewsky avesse considerato esempi più attinenti, magari con melodie più arcaiche, avremmo oggi delle trascrizioni estremamente preziose, forse anche di canti andati perduti.

Bindo Chiurlo è il primo severo recensore del lavoro cui riserva un posto nella sua *Bibliografia ragionata della poesia popolare friulana*²¹. Secondo lo studioso friulano, la scelta dell'oggetto d'indagine, per la maggior parte costituito da materiali non probanti l'essenza etnica locale perché non autenticamente friulani, vanifica irrimediabilmente il procedimento di analisi e le conclusioni dello studio. Nell'ottica purista e ideologizzata di Chiurlo le villotte friulane rappresentano l'unico autentico prodotto musicale popolare del territorio, nonostante altre tipologie di canti in italiano o in dialetto veneto (narrativi, derivati da brani d'autore, religiosi) si usassero abbondantemente nel contesto popolare locale. Ecco come si esprime nella sua recensione:

L'autrice scrive il suo breve saggio su di un materiale assolutamente inadatto, tanto per qualità quanto per quantità, a trarne una qualsiasi deduzione seria. Si tratta di sette notazioni musicali, raccolte ad Aprato di Tarcento, adattate o a parole italiane o miste friulane e italiane. L'interesse di queste canzoni, parole e musica, è proprio l'opposto di quello che l'Adaïewsky ha pensato: non che offrirci l'aspetto genuino della poesia popolare nostra, ci offrono un saggio di quelle estreme contaminazioni veneto oppure italo-friulane, non infrequenti tra gli emigranti (che si ritrovano all'estero con italiani d'altre regioni) oppure fra i soldati (vaganti col reggimento per ogni parte d'Italia). Solo la quinta villotta è veramente tale, parole e musica; e la quarta musica soltanto. Della sua friulanità ci è garante anche il non aver l'autrice comprese le parole, come intese male quelle della quinta. [si tratta rispettivamente di *Tu ninine duâr contente* e della melodia senza parole, n.d.a.]²²

Oggi consideriamo certamente in modo diverso il concetto di autenticità della musica popolare: tutto ciò che è utilizzato nell'espressione musicale di tradizione orale ha un suo statuto di esistenza ed esige considerazione. A prescindere dalla scelta del materiale musicale, si deve riconoscere all'Adaïewsky l'applicazione di un sicuro metodo di analisi i cui punti di attenzione sono principalmente la struttura ritmica, la struttura delle frasi melodiche, le battute iniziali e gli accenti. In particolare, un elemento colto dalla studiosa sarà più volte ripreso da ricercatori successivi e cioè la tipica formula conclusiva di molte melodie friulane con il salto di quarta discendente definito "cadenza friulano-slava". Oltre all'accuratezza delle trascrizioni musicali sono degne di nota anche le brevi descrizioni dei contesti esecutivi e degli informatori.

A favore di questo lavoro possiamo anche osservare che, come dice l'Adaïewsky stessa, esso è inteso come saggio di un metodo di analisi delle melodie popolari e non come una raccolta esaustiva ed organica del repertorio villottistico. La sua parte conclusiva è intitolata infatti *Essai de représenter méthodiquement la structure musicale des Chansons populaires*;

vi sono proposti schemi di rappresentazione grafica della costruzione metrico-musicale delle melodie. L'atteggiamento "scientifico" così chiaramente espresso dall'Adaïewsky, volto alla formulazione di criteri di indagine non puramente soggettivi o non aleatori, può in qualche modo bilanciare la scarsa rappresentatività del materiale musicale scelto.

Possiamo concludere osservando come l'Adaïewsky, così moderna nel rivelare la sua tensione intellettuale, nell'applicare il suo metodo analitico e nel presentare il suo pensiero sul valore spirituale della musica popolare, riveli anche tutta la sua sensibilità nelle concise descrizioni di luoghi, abitudini e genti incontrate. Questo passaggio potrà mettere in luce il suo modo incantato di vivere e raccontare una situazione particolare durante un'uscita sul campo:

*De retour d'une excursion à Luzévera, un de ces petits paësi slaves, pittoresquement perchés sur quelque rocher ou enfouis dans une gorge del montagnes du haut Frioul, le long d'un torrent «blanc», j'entrai pour me reposer dans une auberge, tenue par le menuisier du village de Vedronzo, district de Tarcento, et je priai sa femme – jeune encore – de me chanter une berceuse de son pays natal, Taïpana, petit village là-haut sur le versant du Monte Maggiore, au confin austro-slave. Et elle me fit entendre, après les préambules d'usage, le mélodie [...], que'elle avait, me dit-elle, entendu chanter par sa mère*²³.

Per noi che, oggi, possiamo raggiungere Lusevera in auto in circa dieci minuti da Tarcento, queste parole fanno sorridere perché evocano nostalgie e visioni *naïf* così care ai folcloristi di un tempo. Le cose, però, non sono molto cambiate per i ricercatori di oggi: nelle mutate condizioni sociali ed economiche, è la ricerca dello strato etnico e antropologico più profondo delle nostre comunità che ci spinge a girare per valli di montagna con registratore o videocamera alla caccia di espressioni musicali diverse da quelle che possiamo ascoltare ai concerti o dai nostri lettori di *Compact Disc*.

NOTE

¹ Liliana Spinozzi Monai, *Dal Friuli alla Russia: mezzo secolo di storia e di cultura. In margine all'epistolario (1875-1928) Jan Baudouin de Courtenay*, Udine, Società Filologica Friulana, 1994.

² Bindo Chiurlo, *Bibliografia ragionata della poesia popolare friulana*, Udine, Società Filologica Friulana, 1920 (rist. anast.: Bologna, A. Forni, 1986), p. 61-62.

³ Novella Cantarutti, *I canti del Friuli nell'indagine comparativa di Ella von Schultz Adajewsky*, in *Tarcint*, Numero Unico della Società Filologica Friulana, Udine, Società Filologica Friulana, 1999.

⁴ Roberto Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Giunti - Ricordi, 1991, pp. 96-98 e note a pp. 284-290. La citazione è presa da p. 97.

⁵ Renate Hüsken, *Ella Adajewsky (1846-1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin*, Köln, Verlag Dohr, 2005.

⁶ Ella Adajewsky, *Anciennes mélodies et chansons populaire d'Italie recueillies de la bouche du peuple. II Villotte friulane*, «Rivista musicale italiana», XVI (1909), pp. 152-166, 311-319: 152.

⁷ V. Theil, *Die vom Fräulein Ella von Schoultz-Adajewsky selbst oder auf ihre Anregung von anderen aufgezeichneten Texte e VII. Theil. Tableau synoptique des chansons et airs de danse résiens, recueilles par Ella Schoultz-Adajewsky*, in Jan Baudouin de Courtenay, *Materialen zur südslavischen Dialektologie und Ethnographie. I. Resianische Texte, gesammelt in den Jahren 1872, 1873 und 1877*, Sankt Petersburg, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, 1895, pp. 430-444, 476-488. Pochi anni prima dell'uscita del volume il lavoro dell'Adajewsky era già comparso come estratto con il titolo *Chansons et airs de danse populaires, précédés de textes, recueillis dans la vallée de Rézia par Ella de Schoultz-Adajewsky, tiré a part du 1er vol. des „Materialen zur südslavischen Dialektologie und Ethnographie von Jan Baudouin de Courtenay“*, St. Pétersbourg, Imprimerie de l'académie impériale des sciences, 1891.

⁸ Ella de Schoultz-Adajewsky, *Vecchia canzone di Natale, raccolta dalla baronessa Olga de Craigher nella Carnia (Ligosullo), cantata da pastori secondo una tradizione antica*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane», II (1895), pp. 166-168.

⁹ III. [Theil]. *Die vom Fräulein Ella de Schoultz-Adajewsky aufgezeichneten Volksweise und Texte*, in Jan Baudouin de Courtenay, *Materialen zur südslavischen Dialektologie und Ethnographie. II. Sprachproben in den Mundarten der Slaven von Torre in Nordost-Italien*, Sankt Petersburg, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, 1904, pp.197-210.

¹⁰ Cfr. nota 6.

¹¹ Carlo Podrecca, *Studi russi*, «Il Fanfulla della domenica», 21/12/1890 e *Slavia italiana*, «Il Fanfulla della domenica», 8/10/1893 (ristampato in «La Patria del Friuli», 10/10/1893): riporto queste informazioni dal volume di Liliana Spinozzi Monai, *Dal Friuli alla Russia*, cit. e ad esso rimando per notizie più dettagliate (pp. 28, 47, 81, 90, 224-226).

¹² Notizia riportata nell'articolo *Slavia italiana* sopra citato: «Faceva calare dai monti resiani al suo tipico ostello di Tarcento, una mano di poveri suonatori e di ragazze [...]. La sorella di lei, pittrice, schizzava intanto sulla carta i costumi dei resiani e le movenze dei balli, mentre essa notava le melodie».

¹³ Julijan Strajnar, *Citira. Musica strumentale in Val di Resia*, Udine - Trieste, Pizzicato Edizioni Musicali - Editoriale Stampa Triestina, 1988, p. 87.

¹⁴ Nel suo studio sulla *berceuse* popolare l'autrice dichiara però di aver udito i suonatori battere il piede sul ritmo tipico in cinque tempi delle danze resiane. Cfr. Ella de Schoultz-Adajewsky, *La Berceuse Populaire*, tre interventi sulla «Rivista musicale italiana», rispettivamente: I (1894), pp. 240-256; II (1895), pp. 420-448; IV (1897), pp. 484-493.

¹⁵ Julijan Strajnar, *Citira*, cit., p. 111.

¹⁶ Olga [de Craigher], *Sulla malga*, «Pagine friulane», V (1892), p. 163-164.

¹⁷ In un recente contributo Julijan Strajnar "corregge" in alcuni punti l'assetto ritmico di queste trascrizioni sulla base di melodie simili diffuse nell'area etnica slovena. Cfr., Julian Strajnar, *Notni zapisi J. B. de Courtenaya*, in Milena Kožuh (a cura di), *Terska dolina; Alta Val Torre; Val de Tôr; Celje - Gorica, Celjska Mohorjeva družba, Goriška Mohorjeva družba*, 2006, pp. 315-320.

¹⁸ La predilezione per la teoria musicale greca e bizantina e per i relativi corredi terminologici sono dimostrate dall'Adajewsky sia nella produzione musicale - si veda la *Griechische Sonate* per clarinetto o violino e pianoforte - e musicologica. Ne sono esempio gli articoli: *Introduzione di E. Adajewsky intorno alla sua opera "De l'affinité des Chants slaves et de l'ancienne Musique greque"*, in «Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti», XXXXI (1882-83), s. 6, 1, p. 217-224; *Les Chants de l'Eglise Greque-Orientale. Etude*, «Rivista musicale italiana», VIII (1901), pp. 43-74 e pp. 579-602.

¹⁹ Coronato Pargolesi (pseudonimo di Stefano Persoglia), *Eco del Friuli. 50 villotte (canti popolari friulani) per canto e pianoforte colla traduzione italiana*, Trieste - Bologna, Schmidl e Tedeschi, 1892.

²⁰ *Antiche villotte popolari friulane*, Udine, Camillo Montico, 1916.

²¹ Cfr. nota 2.

²² Bindo Chiurlo, *Bibliografia ragionata*, cit., p. 61.

²³ Ella Adajewsky, *La Berceuse Populaire*, «Rivista musicale italiana», II (1895), pp. 420-448: 422.



Talento individuale e tradizione: Ella Adaiëwsky, un dono alla cultura italiana

Quirino **PRINCIPE**

Docente di filosofia della musica presso l'Università di Roma Tre, scrittore, traduttore, curatore di libri in particolare in ambito germanistico, sia musicale che letterario e filosofico; autore di monografie su Gustav Mahler, su Richard Strauss, sui quartetti di Beethoven, sulla storia del teatro d'opera tedesco.

Io vi ringrazio innanzitutto di avermi accolto e ospitato all'interno di questo gruppo di lavoro di straordinaria competenza, di grande autorevolezza e tale da rendermi molto imbarazzato nel prendere la parola, poiché sento di non avere competenze specifiche; anzi, la mia conoscenza dell'argomento è recente, è stata inevitabilmente affrettata e quindi è quanto mai lacunosa, dilettantesca e marginale. Potrei anche a questo punto interrompere il mio discorso.

Tuttavia, l'argomento, per più di un motivo, mi attrae molto. Quindi mi pongo nella condizione di un postulante che chiede udienza e, poiché si trova fra amici, sa che lo perdoneranno. Parto da un piccolo episodio autobiografico, che però non è esibizionistico. Nel 1991 a Catania, durante un convegno belliniano, fui a pranzo vicino di tavola di una bella signora bionda molto amabile, la quale mi disse di chiamarsi Elsa Ariè e di essere la vedova del celebre basso Raffaele Ariè: bellissima voce, splendida presenza scenica, morto allora da alcuni anni, protagonista di memorabili spettacoli d'opera, cantante di straordinaria evidenza drammatica. Del quale io possedevo molte incisioni e che avevo già ascoltato nel settembre del 1951 a Venezia, alla prima esecuzione di *The Rake's Progress* di Stravinskij, quando avevo 15 anni ed ero fuggito di casa per andare a sentire appunto *La carriera di un libertino*. (Preferisco stendere un velo pietoso su quello che successe quando tornai a Gorizia: un mese di punizioni severe...). Questa signora, che subito mi deliziò rivelandomi piacevoli ricordi, mi disse di essere la figlia di Benno Geiger. Il che crea un primo rapporto, sia pure lontano, con il nostro argomento. Io sapevo benissimo chi fosse Benno Geiger: era una figura che mi aveva incuriosito e di cui avevo trovato alcuni scritti in lingua tedesca.

La signora Ariè Geiger mi invitò poi a casa sua più volte e mi fece vedere molte carte e molti oggetti appartenenti al marito, ma anche alla sua famiglia. Mi consegnò anche il manoscritto di quelle che poi sono diventate le *Memorie di un veneziano*. Allora la mia casa editrice era la Rusconi: mi venne l'idea di proporre una nuova edizione, magari una ristampa dell'esistente traduzione uscita per Vallecchi.



Però la dirigenza della Rusconi era mutata: la casa si avviava già verso la decadenza. Ricevetti dei garbati assenti che non approdarono a nulla; mi rivolsi poi discretamente ad altri editori, ma non se ne fece nulla. Eppure io ero profondamente convinto dell'assoluta importanza documentaria di questo vastissimo memoriale, per via dell'incredibile e fittissimo tessuto di relazioni tra diverse discipline, tra diverse arti (Geiger, com'è stato ricordato, era un critico d'arte fondamentalmente, ma anche un delizioso scrittore) e soprattutto per l'internazionalità del quadro che ne derivava, e che smentiva la tradizione rondista-solariana della memorialistica italiana. Il fatto che questo libro non fosse stato preso in considerazione mi imbarazzò molto nel continuare i miei rapporti con la signora Ariè Geiger, i quali, senza essere interrotti, si allentarono un po' alla volta, molto cortesemente, fino a spegnersi qualche modo, tant'è che non ebbi più particolari notizie di questa persona, della quale mi è tornato alla mente il caro ricordo nella presente occasione.

Durante le conversazioni con la signora Geiger, venne alla luce il nome della Adaiëwsky. Lo ho ricordato a posteriori: quando me ne parlò l'amico Umberto Berti rispose: "No, non la conosco". Il fatto è che Berti me la nominò come compositrice. E allora, per quella strana selezione linguistica-lessicale che diventa poi una selezione concettuale, io non vidi quel nome, poiché sapevo della Adaiëwsky in quanto etnomusicologa. Devo dire che non ne sapevo molto, ne sapevo quasi nulla, però avrei saputo certamente individuarla. Ho avuto modo di avere sotto gli occhi alcune sue musiche anche molto importanti, fra cui la *Griechische Sonate*, dei *Lieder*, composizioni pianistiche, anche se molto c'è ancora da cercare e da indagare, non soltanto da possedere, ma anche da scoprire, immagino.

Ho letto con la massima attenzione il libro cui la prof. Spinozzi alludeva prima, cioè il libro di Renate Hüsken, che è veramente eccellente, un libro esemplare, penso che difficilmente possa essere per due o tre generazioni superato come compiutezza. È la tipica tesi di dottorato, che allinea materiali in modo molto ordinato e lascia al lettore il compito di rielaborarli. Penso che dovrebbe essere proprio una delle personalità scientifiche che ho ascoltato oggi con grande ammirazione a scrivere un saggio che li ricostruisca, perché questo della Hüsken è volutamente destrutturato. Ripeto: il costume universitario vuole, soprattutto da un dottorando, che ci sia un'onestissima esibizione dei materiali che sono serviti per il lavoro. Guai a permettersi di salire di qualche gradino nella rielaborazione: questo spetta a persone più mature, anziane, autorevoli. Comunque, il libro è eccellente, pieno di notizie molto precise. Allora io vorrei, sulla base della mia ignoranza totale, ripetere come un pappagallo quello che ho imparato, ma soprattutto quello che ho selezionato e che serve alla mia riflessione, poiché il titolo del mio modestissimo intervento è quello di una riflessione, non di un'esposizione di alto rilievo culturale, come quelle svolte finora (lo dico con sincera e autentica ammirazione).

Si parla di microstoria, ma ben vengano i microcosmi, ben vengano le microstrutture dove forse il macrocosmo ha l'unica speranza di rigenerarsi. Laddove il macrocosmo non funziona, le stesse strutture in microdimensioni riprendono miracolosamente ad attivarsi, quindi è lì che si deve ritornare, lì e allora, se vogliamo, qui, in luoghi come questo. Non nego che quando dico in luoghi come questo in me gioca anche la gravità del *natio loco*, il fatto di

essere nato più o meno da queste parti, di avere dei parenti a pochi chilometri di distanza, di avere dei genitori che venivano a passare le vacanze a Tarcento, che mi raccontavano durante la guerra, quando non si facevano vacanze e si era sfollati: "Ah, Tarcento, Tarcento, luogo di delizie!", di essere venuto anch'io a Tarcento qualche tempo e di avere durante la guerra avuto per un attimo la speranza di andarvi con i miei genitori nel 1941-42. Finalmente poi non se ne fece nulla e si andò invece, essendo mio padre capitano medico, durante la guerra, a Sušak-Tersatto, dove abitammo vicino al castello. (A questo proposito, qualcuno mi deve spiegare se i Frangipane di Tersatto sono gli stessi di Tarcento). Posso dire subito che quest'opzione, che in fondo costò solo pochi chilometri di differenza verso sud est, mi porta a una riflessione: questa nostra regione, che dopo la seconda guerra mondiale è stata ricomposta o aggregata in modo arbitrario con il nome di Friuli Venezia Giulia, questa meravigliosa regione emoziona me, emoziona tutti noi, per il fatto di passare attraverso un paesaggio bilingue, di vedere scritto Tarcento-Tarcent, Udine-Udin, il che indica una speranza d'Europa.

Io ogni giorno sento cadere le mie speranze d'Europa, non soltanto perché la Costituzione europea non viene votata da questo o da quello Stato nazionale sovrano, non soltanto perché l'euro viene continuamente accusato (mentre a me tutto sommato non dispiace, ora che finalmente si passa in Austria senza vedere ceffi con la divisa e dogane, quelle ignobili farse che permettono agli uomini d'ordine, genia odiosa, di gonfiare i muscoli solo perché portano i galloni sul berretto); ma anche perché purtroppo vedo l'Europa diventare di giorno in giorno sempre più vile, sempre più vergognosa di essere ciò che è, sempre più incline a chiedere scusa di ciò che è, mentre io ho una forte speranza d'Europa, e penso che queste speranze d'Europa possano essere confortate soprattutto dalla cancellazione non delle nazionalità ma dei confini nazionali. Noi ne sappiamo tutti qualcosa, proprio in questa regione.

Ma questa nostra regione tanto amata ha anche un altro aspetto meraviglioso: è piccola e nelle sue piccole dimensioni ci permette con qualche sgambata di passare da una propaggine della catena più alta d'Europa, dai monti più belli del mondo, le Dolomiti, fino a uno dei mari più incantevoli, circondato da luoghi fatati, cari ai miti ellenici. Chissà che non sia veramente questa regione l'ombelico del mondo?

Come vi siete accorti, non è che io sia insensibile agli affetti che vengono dal codice o dal *nomos*, come diceva qualcuno, della terra.

Ciò che si potrebbe dire ora è questo, sottolineando, se faccio una piccola selezione, quello che giustifica anche la selezione. Per il resto, il saggio della Hüsken va letto, tenendo presente che tutto quello che è stato detto prima è una meravigliosa postilla a ciò che questo libro, così ben composto e strutturato, ci può insegnare, rivelare e mostrare. Per esempio il discorso splendido fatto dalla prof. Spinozzi Monai sulle relazioni di carattere strutturale tra diversi idiomi gravitanti intorno a questo asse del mondo è veramente fondamentale, un discorso portante, perché io sono profondamente convinto che la lingua sia la più grande invenzione della specie umana: nessun'altra specie ha inventato qualcosa di così splendido.

Nasce, come sappiamo, a Pietroburgo, il 10 febbraio del 1846, ma attenzione: il 10 febbraio è quello del calendario giuliano, secondo il calendario gregoriano il 22 febbraio. Muore



a Bonn il 29 luglio del 1926, a ottant'anni e qualche mese.

Mi permetto di notare, come storico della musica, che questa signora, cui non diamo ancora un nome, nasce dieci anni prima della morte di Robert Schumann. Perché tiro fuori questa storia? Evidentemente, ciascuno nasce dieci anni prima della morte di qualcun altro. Io sono nato, pensate, dieci anni prima della morte di Pietro Mascagni, e con questo? Mi permetto di dire però che c'è un legame, che mi è venuto in mente quando, avendo tradotto dal diario degli Schumann l'annata 1844, quella del viaggio in Russia, ho incontrato tra gli altri nomi quello importantissimo di Adolf von Henselt. Il quale era un grandissimo pianista e notevole compositore, dallo stile vagamente tra Hummel e Chopin. Trapiantatosi in Russia, era diventato un grandissimo didatta vicino alla corte, uomo autorevolissimo: era lui che trovò alloggio agli Schumann (tra cui una locanda indecente a Riga, dove Clara non ebbe neanche il coraggio di sedersi su una cassapanca, e dovette chiamarlo per cambiare albergo). Henselt fu il grande insegnante di pianoforte della Adaiëwsky.

A lei il nome di Schumann è legato, come dicevo, quanto a data di morte e a luogo di morte, poiché anche Schumann morì un 29 luglio (del 1856), se non proprio a Bonn, in un manicomio vicino a Bonn, quello di Eendenich. Ma il legame tra i due non si ferma qui, poiché pare che ci sia una consanguineità molto significativa con l'alta civiltà musicale che un compositore come Schumann rappresenta (lo dico dall'aver sperimentato sulla tastiera le composizioni pianistiche, ma soprattutto le parti pianistiche dei *Lieder* della Adaiëwsky).

Il vero nome della nostra autrice era Elisabeth von Schultz: era figlia di un medico, Georg Julius von Schultz, di famiglia di grado molto elevato, benestante, signorile, di origine baltico-tedesca. Cosa che avveniva molto spesso non soltanto in quelle zone della Russia occidentale dove c'erano nomi di città ancora tedeschi che poi sono diventati lituani, lettoni, estoni o russi (è il caso di Dorpat, poi chiamata Tartu), ma anche nella Russia più interna: moltissime cariche anche elevate, non soltanto culturali, ma anche dell'esercito oppure dell'organizzazione medica erano affidate a persone dal nome e dal cognome tedesco, il che creava poi dei problemi con il patronimico. Allieva di Henselt, diventa una pianista avviata in carriera, va in tournée, conosce l'Europa, incominciano i suoi tour.

Durante questo periodo, incomincia a comporre e già nel 1880-81, ancora giovane, compone la *Griechische Sonate*. Il fatto che ci sia un nome tedesco dipende dalle occasioni editoriali, è evidente, ma anche da una certa predilezione culturale.

La Sonata rivela una grande, benefica attenzione al mondo greco. Tra i miei motivi di sofferenza profonda, di disperazione autentica vi è ciò che accade oggi nei rapporti tra la nostra Europa e il mondo classico, gravitante intorno ai due strumenti linguistici che sono il greco attico, cioè il greco antico, e la lingua latina classica.

Nel nostro paese, grazie all'opera di "illuminati" ministri della pubblica istruzione, si sta tagliando il legame con questi due strumenti di conoscenza e di comunicazione, sotto l'auspicio di una visione politica generale fondata oggi sulle "i", domani forse sulle "o" e sulle "u", spero alla fine sulle "z" per poi sprofondare definitivamente. Ecco, la politica delle "i" mi sembra poco funzionale al risanamento dell'economia o al progresso tecnico, anzi proprio

risibile da questo punto di vista, e dannosissima invece da quello della nostra identità culturale, che è la nostra principale forza. Un paese come l'Italia, in particolare, è un paese il cui petrolio, il cui uranio, i cui diamanti sono i nostri beni culturali: la nostra unica, ma smisurata ricchezza. Una via di Tarcento ha un valore testimoniale e ideale pari a quello di uno Stato dell'Asia centrale. Siamo noi che deteniamo la fonte di ricchezza maggiormente sviluppabile in futuro.

Sono forze benefiche nel campo della musica (e non parlo tanto dell'etnomusicologia, quanto della conoscenza storica della musica) persone come la Adaiëwsky, sia pure quando commette alcuni errori di prospettiva, prendendo come autentici alcuni frammenti spuri elencati da Athanasius Kircher. So che è improprio anche il fatto di intitolare la seconda sezione in cui è divisa in modo anomalo la Sonata greca, con una disinvoltura terminologica che oggi non sarebbe più proponibile, *Partie métabolique*, dove si usano criteri terminologici relativi a una musica antica, la *metabolé*, per indicare ciò che invece si dovrebbe chiamare modulazione, transizione, mutamento di ritmo. Tuttavia io non lo ritengo un'esibizione. Oggi si che c'è esibizionismo in certi giovani contemporanei, che per dare lustro alle loro composizioni consultano il vocabolario greco, ne prendono una parola e la usano per intitolare. No, lì si tratta invece di una consapevolezza culturale debordante che poteva lasciare il segno. Ricordo che più o meno nell'anno in cui la Adaiëwsky compose la Sonata greca un compositore russo notissimo, nato sei anni prima di lei (scusate se ricado nel mio vizio della prossemica cronologica), Cjaikowsky, nella sua Quarta Sinfonia, che più o meno è di quel periodo, impiegò una melodia liturgica greco-ortodossa per il secondo tempo, e la impiegò non in quanto melodia liturgica, ma in quanto tema sinfonico: certo una contaminazione, un'impurità culturale, ma di quelle che fecondano. E noi sappiamo che le specie animali nascono dalle contaminazioni impure.

Nel 1882 avviene un fatto capitale: il trasferimento a Venezia. In quegli anni, moltissime signore di alto livello intellettuale sceglievano la città di San Marco come loro residenza. A me è capitato di incontrarne un'altra, per esempio, un'austriaca, Henriette Perl, che insediata a Venezia nel 1882 divenne la supposta e velleitaria biografa degli ultimi mesi di Wagner, in un libro ampiamente inventato ma interessantissimo come testimonianza di vita culturale. La personalità di questa signora, anche lei compositrice, anche lei ricercatrice di materiale popolare veneziano, ma a un livello culturale infimo, testimonia un certo costume. Tra l'altro, Wagner morì nel 1883. Sarebbe interessante sapere quanto la Adaiëwsky abbia vissuto l'esperienza di essere concittadina di Wagner per qualche mese. Dalla pianista, interprete, grande virtuosa, si era sviluppata intanto negli anni la ricercatrice, filologa della musica, etnomusicologa, nel senso più alto e anche più originale della parola, e la compositrice.

Di che cosa compositrice? Soprattutto di pagine pianistiche e di *Lieder*, ma anche di opere teatrali, per esempio *Neprigoshaja*, che sarebbe la sua prima opera. In un nostro carteggio ci siamo domandati come trovarla, come poterla mettere in scena qui a Tarcento, quest'opera curiosa, con un titolo alternativo, *La figlia del boiardo*, che ha come protagonista una donna brutta, ma piena di sensibilità profonda. Dai ritratti fotografici la Adaiëwsky appare invece una donna molto bella, almeno secondo il mio gusto, di una bellezza nobilissima, aristocratica.

Di quel periodo, vi è una bellissima fotografia tarcentina del 1886, riprodotta nel libro



della Hüsken, dove Ella è fotografata con la sorella minore Pauline.

Quest'ultima aveva sposato un ingegnere, Theodor Geiger, malato di nervi, dalla personalità molto fragile, anche se di grande finezza e di grande cultura. Da questo matrimonio, non fortunatissimo per i motivi di cui parlavo, tra Pauline e Theodor Geiger nascono tre figli: Marco, che fra l'altro è ritratto bambino in quella fotografia, Michele e Benno, che è il padre della signora di cui parlavo prima, il grande memorialista, critico e storico dell'arte autonomatosi veneziano. E' interessante notare come in un momento cruciale nell'Europa di mezzo la grande fisionomia femminile che mancava alla cultura occidentale cominciava a svilupparsi. Si rivelavano personaggi come Lou André-Salomé, cui era stato vicino Nietzsche, che potrebbe far parte di quella schiera di donne forti, autonome, coraggiose, teste pensanti, acutissime di cui Ella Adaiewsky faceva certamente parte. Quindi incomincia Adaiewsky un periodo italiano, ma soprattutto veneto, che è il periodo centrale delle sue grandi ricerche etnomusicologiche e linguistiche (l'etnomusicologia non può essere infatti dissociata dalla ricerca linguistica). Del resto la Adaiewsky diede degli interessantissimi contributi a un genere "colto" come è quello del Lied, in cui l'azione di un compositore, così come l'azione di un interprete, deve essere molto raffinato. È bene infatti conoscere la lingua e la letteratura da cui è nata una tradizione liederistica. In questo senso la Adaiewsky, collega (o discepola alla pari) di Jan Baudouin de Courtenay, mostra la sua statura, il suo superiore grado di presenza nella storia della cultura musicale europea. Tanto da rendermi sempre più vergognoso della mia ignoranza lunga decenni, e da giustificare delle voci manualistiche ed enciclopediche un po' più dense e corpose di quelle striminzite e manchevoli, per non dire spesso errate che troviamo nei sia pure maggiori repertori musicali.

Dal 1911 Ella si trasferisce nel castello di Segenhaus sul Reno, presso la città di Neuwied, per morire il 29 luglio 1926 a ottant'anni di età.

Della sua presenza in Friuli restano numerosissime testimonianze, tra le quali mi ha incuriosito che la Hüsken segnali una presenza di Elisabeth e Paulina a San Floriano del Collio, a pochi metri da casa mia.

Ora, vorrei svolgere da un lato una considerazione d'insieme, che osservi l'itinerario della Adaiewsky secondo il titolo del mio intervento; dall'altro qualche considerazione pertinente non alle trascrizioni musicologiche e alle melodie popolari (c'è già chi ne ha parlato con decisiva e insuperabile competenza), ma ai generi di tradizione come i Lieder e le piccole forme pianistiche. Dalle sponde della Neva alle Alpi Orientali, attraverso la metà orientale del nostro continente, il destino di questa donna la porta da una città russa all'estremo nord di un paese nordico. (A me piace questa visione prospettica dei punti cardinali, che ha un valore simbolico altissimo).

Da una città che doveva essere una città occidentale in un mondo altro, che doveva essere la non Russia, l'Antirussia rispetto alla tradizione atavica negli intenti di chi la fondò, da là fino a un luogo d'Europa in cui l'Oriente confina con l'Occidente. Infatti il Friuli è uno dei luoghi che io chiamerei in capo al mondo. Io ho avuto più volte la sensazione di trovarmi in capo al mondo, per esempio quando ho visitato l'Oberpfalz, il Palatinato superiore, andando

alla ricerca del padre di Richard Strauss e di Max Reger, nati lì: è un luogo dove tutto finisce; oppure la Bretagna, a capo Finisterre, o il Nord della Scozia. Però, fra tutti i luoghi in capo al mondo, questa nostra terra ha una caratteristica che non ha nessun altro: è un punto d'incrocio di tutte le culture, di tutte le civiltà, di tutti i ceppi linguistici che hanno caratterizzato e qualificato l'Europa.

Quando c'era la guerra fredda, era molto bello vedere a Tarvisio, fotografati come modelli ermeneutici, l'atteggiamento d'ordine del doganiere austriaco, quello minaccioso e selvaggio del doganiere jugoslavo e quello scettico, di chi non prende la storia sul serio del doganiere italiano.

Ecco, queste tre culture, queste tre civiltà, la precisione assoluta, la ferocia, e il distacco un po' cinico, in un punto che è il nodo centrale d'Europa. E proprio qui venne a depositarsi con il suo talento la Adaiewsky.

Questo mi sembra altamente simbolico. D'altra parte le sue tournée, i suoi giri per l'Europa, la sua conoscenza della lingue, il fatto che sulla Nuova rivista musicale italiana Ella, pur pubblicando talora in italiano, prediligesse il francese come lingua di trasmissione, tutto ciò le dà una dimensione europea veramente totale. Questo la fa ulteriormente crescere di statura ai nostri occhi. Io vorrei poi insistere sulla mia ammirazione per un suo scritto che ho potuto leggere in un numero della «Rivista musicale italiana» (fascicolo 8 del 1901, pp. 579-601), *Les chants de l'église grecque-orientale*, nel quale è difficile trovare errori di impostazione, anzi si trovano capacità di correzione nei confronti del livello medio della conoscenza storico musicale sull'argomento di quegli anni.

Ella von Schultz si volle chiamare dopo i 24-25 anni Adaiewsky, e si presentava spesso con varie versioni del suo nome, per esempio contaminando il suo nome vero con quello fittizio (Ella von Schultz Adaiewsky), oppure con quell'altro pseudonimo alla francese (Bertramin), che usava quando da musicologa diventava memorialista, scrittrice, bozzettista.

Le composizioni pianistiche - ne ho discusso proprio ieri con il mio carissimo amico Umberto Berti - sia pure molto eleganti, mi sembrano spesso convenzionali. Escludendo ovviamente la Sonata greca, che è un pezzo molto importante, anche dal punto di vista sperimentale, sia della melodia che della forma. Per noi Italiani in una sonata come quella viene anticipata la grande stagione del rinnovamento musicale, quello compiuto dalla generazione degli Ottanta, da compositori come Casella e Respighi. Così come la sua attività musicologica anticipa quello che sarebbe avvenuto vent'anni dopo in Italia con Chilesotti nel Nordest e con Sinigaglia nel Nordovest, rivelatori di tesori preziosi, ma forse un'impollinazione ci fu proprio negli anni Settanta ed Ottanta grazie a persone come la Adaiewsky.

Insomma, mentre c'erano zone di paurosa arretratezza della cultura musicale italiana, c'erano invece zone pionieristiche di punta (si pensi alla rivista «Pagine friulane», che nel 1891, in una bibliografia di Francesco Musoni, elenca accuratamente i testi di Baudouin de Courtenay).

Molto più interessanti e originali sono i Lieder, che non pagano grandi debiti ad altri autori. Del resto capita a tutti gli artisti di essere nani sulle spalle dei giganti. Se sia stata un

gigante della musica o della musicologia o dell'etnomusicologia Ella Adaïewsky, non so dirlo e non mi interessa dirlo, poiché la categoria del primato e della grandezza diventa irrisoria quando noi assumiamo una visione cosmica, quando riusciamo a capire che ciò che crediamo una massa disorganica è in realtà un'aggregazione organica, un essere vivente.

Evidentemente, le cellule del nostro corpo sono una massa disorganica e casuale per i batteri che vi sono insediati. Se uno spiegasse loro che quella roba è un essere che si innamora e che soffre, i batteri si metterebbero a ridere; invece noi sappiamo che la realtà è questa. Allo stesso modo, noi dobbiamo pensare che quelle che noi crediamo essere singole tradizioni nazionali, singole lingue incomunicabili sono in fondo collegabili attraverso misteriosi legami, che magari non siamo ancora in grado di osservare.

Quindi, se la Adaïewsky sia stata determinante nella storia dell'etnomusicologia, se sia una grande o media compositrice, per me è meno importante.

Domandiamoci almeno una cosa, cui possiamo dare una risposta immediata, come ce la daremo domani al concerto: è bello o brutto ciò che ascoltiamo, ci piace o non ci piace, ci ha dato un po' più di felicità, di interesse, di curiosità per qualche minuto oppure ci ha lasciati completamente indifferenti?

Se ci avesse lasciati indifferenti, noi potremmo dire, alzandoci dalla nostra poltrona, che in fondo non dobbiamo nulla a questa donna; se invece valesse il contrario, le dovremmo gratitudine e, avendo onorato Tarcento e la nostra Regione della sua presenza, saremmo tenuti a continuare ad onorarla.

Gianfranco Ellero

Grazie a Quirino Principe per la sua affascinante relazione, che di Ella Adaïewsky ci ha restituito una figura umana e non un mito. Naturalmente altri dovranno continuare a studiare questa figura relativamente poco valorizzata. Io credo che oggi il Friuli abbia aperto una miniera, a disposizione non solo dei Friulani, ma di tutta l'Europa, se è vero che questa donna di alto rango e di alto ingegno era una vera cittadina europea: poliglotta, tenne conto di tutte le culture, ricercando quei legami linguistici e musicali che ci affratellano. Non so quante siano le persone di questo livello che si sono dedicate allo studio e alla frequentazione della nostra regione, che è poco nota, ma che, se esplorata, può dare grandi risultati. Quindi, il miglior modo per concludere questa giornata è la perorazione a favore di un'Europa non senza cultura, ma senza egoistici confini.

Vi ringrazio tutti per l'ascolto e vi invito a partecipare allo scoprimento della targa in ricordo di Ella Adaïewsky.





Ella Adaiëwsky: donna e musicista *engagée*

Umberto **BERTI**

Docente di pianoforte, musicologo e critico musicale

L'analisi dell'attività musicale italiana di Ella Adaiëwsky (Pietroburgo, 1846 - Bonn, 1926) costituisce un prezioso apporto nell'approfondimento della fisionomia culturale di queste terre friulane nell'epoca in cui, sorprendentemente aperte a un notevole sviluppo e a una molteplicità di contatti, ospitavano i soggiorni estivi della musicista russa, sul finire dell'Ottocento. Le fasi preliminari che hanno portato all'organizzazione di questo incontro tarcentino testimoniano come l'operato della musicista russa abbia aperto una via d'indagine di notevole originalità, e hanno contemporaneamente favorito e provocato la riemersione di una serie di composizioni musicali e di scritti di un interesse culturale e artistico per nulla trascurabile. Anzi, in taluni casi le scelte estetiche e culturali della musicista e della donna di cultura, mai disgiunte da una consapevole e precisa progettualità, risultano all'analisi odierna pienamente coinvolte nel *mainstream* della produzione europea di fine Ottocento, e vanno ecletticamente a toccare e a indagare gli ambiti incandescenti e gli interessi più progrediti di quel cruciale momento culturale.

Le composizioni offerte all'ascolto nel concerto proposto per l'occasione e i dati emersi dai numerosi scritti non possono che far apparire alcuni aspetti dell'attività italiana di Ella come la fecondazione, l'impollinazione di un'area - la nostra - a quel tempo piuttosto periferica e culturalmente disgiunta dal grande flusso ideologico ed estetico musicale continentale.

La poliedrica attività condotta dalla Adaiëwsky in Italia, e particolarmente in Friuli, era stata già descritta, sia pur sommariamente e in modo piuttosto dispersivo, e anche se non risultava divulgata attraverso pubblicazioni di ampia e facile fruizione e reperibilità, in ogni modo era da tempo indagabile, almeno a grandi linee, per mezzo di una letteratura disomogenea



e di varie fonti trasversali, appartenenti cioè a settori e ad ambiti d'indagine non sempre strettamente correlati alla musica.

Le *Memorie di un veneziano*¹, opera autobiografica di Benno Geiger, figlio della pittrice Pauline Geiger, una sorella di Ella², riservano le primissime pagine a un lungo e appassionato ricordo. Benno Geiger racconta la carriera di «zia Ella» sottolineandone «l'interesse a quanto di più vivo e di sorprendente le si presentasse: sia che in Friuli raccogliesse dalla bocca del popolo le villotte, sia che in valle di Resia, sotto al monte Canin, facesse cantare e ballare i paesani [...] e notasse i loro ritmi curiosi a cinque quarti, battuti coi piedi»³. Il nipote, oltre a questo pionieristico interesse di carattere etnomusicologico, ricorda anche l'attività compositiva di Ella: dalla varia musica sacra e dall'oratorio *Il Natale*, creati per la cappella imperiale russa, alle opere teatrali *La figlia del Boiario e Zarja*, fino alla *Sonata Greca*, ai Lieder su testi più vari - da Orazio a Charles d'Orléans, da August von Platen a Nikolas Lenau - per concludere con i *Ventiquattro Preludi* per canto e pianoforte, composti su testi dello stesso Benno Geiger.

Anche coloro che hanno affrontato studi di slavistica hanno incontrato il nome della nostra musicista quale assidua corrispondente del grande linguista polacco Jan Baudoin de Courtenay⁴ (1845-1929). Le trascrizioni di musica popolare delle valli e dei monti tarcentini ad opera della Adaiewsky, evidentemente quelle sopra ricordate dal nipote Benno, figurano nell'antologia linguistico-etnologica che Baudoin dedicò all'area resiana nel 1895.⁵

Sempre di Ella sono gli studi più antichi citati nella sottosezione "Etnomusicologia" della voce "Musicologia" all'interno di una bibliografia ragionata relativa alla Slavia friulana⁶, a riprova dell'ampia traccia lasciata con l'attività di ricerca condotta in un territorio che, oltretutto, venne frequentato con una finalità prevalente che potremmo definire paleoturistica, o di "soggiorno climatico".

Nella RMI (*Rivista Musicale Italiana*) sono rintracciabili numerosi interventi musicologici e critici di Ella Adaiewsky, distribuiti in diverse annate comprese tra l'ultimo decennio del XIX secolo e gli anni venti del Novecento. Alcuni di essi rivelano la molteplicità degli interessi e degli studi che vedevano coinvolta l'autrice in vari settori di ricerca, e spaziano da articoli sulla "ninna-nanna popolare"⁷ a studi sul folklore di varie aree geografiche⁸, da lavori di critica e analisi musicale, talvolta dedicati alle opere coeve di Lorenzo Perosi⁹, ai ricordi sulla metodologia didattica del proprio insegnante di pianoforte a Pietroburgo, Adolph Henselt.¹⁰

E ancora altre tracce della presenza e del continuo impegno di Ella sono rinvenibili a Venezia, in particolare grazie al ruolo propositivo svolto all'interno della locale "Società del Quartetto". Nella città lagunare svolse attività come pianista, come compositrice e in veste di militante culturale impegnata a far conoscere e apprezzare la grande letteratura musicale cameristica europea in un ambiente nel quale la preminenza della tradizione operistica nazionale italiana era invasiva al punto di relegare tutto ciò che non apparteneva all'ambito lirico in una nicchia, forse d'élite, ma decisamente poco accettata e popolare.

La figura della musicista russa e la memoria della sua attività italiana, quindi, non erano mai state del tutto rimosse, ma il fattore che ha fatto scattare un nuovo impulso verso la

riscoperta e l'approfondimento del suo operato friulano è stato il rinvenimento di numerose note a lei dedicate tra le carte lasciate da Piero Pezzè e messe gentilmente a disposizione dalla figlia Francesca. L'archivio dello studio di Pezzè era stato già visitato da molti musicisti friulani alla ricerca di lavori inediti del Maestro udinese da eseguire in occasione della rassegna "Musica in Friuli", curata dal compianto Prof. Renato Della Torre. Il pianista cividalese Andrea Rucli, con il convinto consenso di Della Torre, volle inserire nel proprio programma concertistico del 2004 per la suddetta rassegna la *Sonata Greca*¹¹ della Adaiewsky, rinvenuta proprio nell' "Archivio Pezzè".

La scoperta della vitalità e del fascino della Tarcento *fin de siècle*, dovuta in particolare alle ricerche della Dott.ssa Liliana Spinozzi Monai, l'interesse per la *Sonata Greca* dimostrato anche da organismi di elevato profilo quale la "Società di Musica da Camera di San Pietroburgo"¹² e la qualità degli altri brani ritrovati, convinsero definitivamente gli organizzatori riguardo alla validità di un progetto dedicato alla valorizzazione della figura di questa musicista russa approdata in Friuli.

Gli appunti di Piero Pezzè dimostrano chiaramente come questi stesse effettuando un approfondito lavoro di ricerca, in particolare sull'attività svolta in Italia da Ella, e come stesse catalogando e raccogliendo spartiti musicali e articoli da lei scritti e pubblicati: un impegno che purtroppo non riuscì a portare a termine. I brani pianistici, cameristici e liederistici trovati nell'archivio di Pezzè sono stati poi integrati con altri, reperiti presso la biblioteca della "Fondazione Levi" di Venezia, fino a pervenire a una quantità di musica tale da costituire un valido programma concertistico monografico. Nel frattempo, durante gli ultimi mesi del 2005, siamo venuti a conoscenza, attraverso la "Rete", che una musicologa tedesca, Renate Hüsken, stava da tempo lavorando intorno a una pubblicazione analitica sulla figura della Adaiewsky: il testo, recentemente edito e ampiamente documentato,¹³ costituisce sicuramente il mezzo fondamentale per cogliere la complessità e la globalità delle sue polimorfe attività. Ogni eventuale futuro ulteriore approfondimento o incontro sullo stesso tema non potrà prescindere dai contributi e dalle catalogazioni offerti dalla Hüsken, e, ove possibile, dalla sua diretta partecipazione ai lavori.

La fisionomia della nostra musicista emersa dall'analisi dei dati e delle composizioni in nostro possesso è contraddistinta da una dimensione culturale di carattere e proporzioni autenticamente e pienamente europei.

Già gli studi pianistici, condotti - come già ricordato - prevalentemente sotto la guida di Adolph Henselt (1814-1889), ci permettono di rintracciare un'ascendenza didattica di rilievo assoluto: Henselt fu un allievo di Johann Nepomuk Hummel, e l'eccezionale pianismo di quest'ultimo era a sua volta frutto delle lezioni di Mozart, di Salieri e di Haydn. Inoltre, nel corso della sua esistenza, Ella incontrò direttamente molte delle personalità che edificarono l'Ottocento musicale europeo: al Conservatorio di Pietroburgo frequentò, come compagni di



studio, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Pëtr Il'ič Čajkovskij, e successivamente ebbe occasione di conoscere - e talvolta di collaborare con essi - Hector Berlioz, Gioachino Rossini, Charles Gounod, Franz Liszt, Johannes Brahms, oltre che con la musicista, pianista e compositrice per eccellenza del XIX secolo, Clara Wieck-Schumann.

Le vicissitudini personali e le varie attività musicali la portarono, prima come strumentista, poi soprattutto come musicologa, a percorrere gran parte dell'Europa. Alle tournée concertistiche in qualità di virtuosa di pianoforte, intraprese fin dall'età di quindici anni in varie nazioni tra cui i Paesi Baltici, la Germania, l'Inghilterra, la Francia, i Paesi Bassi, seguì il periodo trascorso quale pianista di corte al seguito dello zar Alessandro II. Dopo i periodi vissuti a Parigi, Berlino e Vienna vennero il lungo soggiorno italiano e in particolare veneziano, e quindi il ritiro in Germania degli ultimi anni. Per completare i suoi lineamenti anche dal punto di vista linguistico, bisogna ricordare che Ella fu una poliglotta in grado di esprimersi correttamente in russo, tedesco, francese, inglese, italiano e in varie parlate slave, oltre ad aver posseduto una conoscenza di elevato profilo delle lingue classiche letterarie, e in particolare del greco antico, nel cui ambito svolse approfondite ricerche sfociate in pubblicazioni, per l'epoca, di notevole interesse e novità.

Con gli studi musicali compiuti a Pietroburgo conseguì il diploma di "Libera Artista", cosa rara per una donna nella Russia degli anni sessanta dell'Ottocento. E proprio la condizione femminile dovette rappresentare un ostacolo non irrilevante nell'evoluzione della sua carriera. Alcuni commenti e alcune recensioni furono decisamente positivi, anche e soprattutto in merito al sesso femminile della musicista, ma ugualmente rivelatori di preconcetti, o quanto meno di una notevole ignoranza del mondo musicale femminile.

A titolo d'esempio Oscar Commettant, un importante critico musicale francese, così commentò l'esecuzione di alcune sue musiche, in un concerto tenuto a Parigi nel Teatro Italiano il 23 aprile 1877:¹⁴ « [...] *encore quelques talents comme Mlle Adaïewsky, et le néologisme "compositrice" [in Italiano nel testo] deviendra nécessaire*». ¹⁵ Probabilmente nella Francia dell'Ottocento le composizioni di Fanny Mendelssohn o di Clara Schumann - solo per fare due esempi non lontanissimi nel tempo - non circolavano o non erano affatto note, se Ella veniva considerata pressoché la capostipite della creazione musicale al femminile.

Il grande Hans von Bülow, sommo direttore d'orchestra, specialista wagneriano nonché primo marito di Cosima Liszt, giunse a oltrepassare nettamente ogni limite della cortesia con una frase rivolta direttamente alla musicista:¹⁶ «*Erlauben Sie mir Ihnen zu sagen dass Pianistinnen mir schon recht zuwider sind - aber Componistinnen noch viel mehr!*». ¹⁷ L'affermazione si commenta da sola. Affiora il sospetto che lo pseudonimo scelto, Adaïewsky e non Adaïewskaja, quindi di genere maschile, riveli il desiderio di occultare, almeno simbolicamente, il proprio sesso, evidentemente allora ancora considerato da molti operatori del settore musicale pressoché incompatibile con la composizione.

Un ulteriore ostacolo all'attività compositiva e alla completa realizzazione delle proprie aspirazioni musicali fu di carattere prettamente politico: l'opera teatrale popolare *Zarja / Morgenröte der Freiheit*,¹⁸ scritta negli anni settanta per il Teatro dell'Opera imperiale di

Pietroburgo e ispirata alla liberazione dei servi della gleba, fu giudicata troppo filo-contadina, e per le sue scene di rivolta pubblica contro lo stato venne tacciata di propaganda socialista, o quanto meno di eccessivo liberalismo, con il conseguente generalizzato boicottaggio a ogni livello. Non solo a Pietroburgo, ma anche a Parigi, Vienna e Budapest, talvolta addirittura dopo le prime prove sceniche, non si pervenne alla pubblica rappresentazione di quel lavoro.

Anche per questi motivi giunse la decisione di cambiare ambiente, di conoscere altri luoghi e quindi di trasferirsi nel 1882 a Venezia con la sorella più giovane, Pauline, e con i suoi tre figli, tra cui Benno.

Per più di un quarto di secolo la vita della Adaïewsky fu scandita prevalentemente dai tempi della laguna, allietata dalle estati tarcentine e da alcuni viaggi. Il suo impegno musicale si divise tra ricerche etnomusicologiche, riguardanti soprattutto - ma non solo - il canto popolare dell'area veneta e friulana, la composizione,¹⁹ e la volontà di diffondere la grande cultura e la tradizione musicale europea nell'ambiente veneziano, ormai immemore del proprio grande passato e di una tradizione ricordata più fuori d'Italia che *in loco*.

A fianco di queste attività trovano spazio anche interventi su varie riviste specialistiche (oltre che nella RMI, ovvero nella "Rivista Musicale Italiana", in "Neue Zeitschrift für Musik", in "Mélusine", nella "Revue musicale", nella "Gazzetta musicale di Milano" e in altre testate) e viene tenuto un fitto carteggio e un vasto scambio di corrispondenza, nel quale si collocano le prove di una stretta e continuativa collaborazione con Courtenay.²⁰

Nel 1911 vi fu il definitivo trasferimento in Germania, prima a Bonn e quindi nel castello di Segenhaus presso Neuwied, una proprietà della regina Elisabetta di Romania, nata principessa Zu Wied.²¹ Durante gli ultimi anni del primo conflitto mondiale Ella fu costretta a rinunciare allo pseudonimo scelto e a riassumere il cognome autentico (von Schultz) in quanto sospettata di svolgere attività di spionaggio a favore dei bolscevichi, equivoco avallato dal suo precedente sfortunato lavoro teatrale, caratterizzato dalla netta presa di posizione a favore del proletariato contadino russo. Gli amici e ospiti tedeschi dovettero farsi garanti per lei e le fu comunque interdetta la corrispondenza con l'estero, mentre contemporaneamente in Russia le venivano confiscate le proprietà di famiglia.

La sua esistenza nella vecchiaia fu molto ritirata, chiusa in una ristretta cerchia di poche e fidate amiche, ravvivata da qualche affettuosa allieva di pianoforte tra cui Margarethe von Loë, successivamente autrice di pagine interessanti e per molti aspetti rivelatrici vergate in ricordo dell'anziana insegnante.²²

Gli ultimi suoi interessi musicologici furono rivolti a temi correlati al folklore celtico. Morì il 29 luglio 1926: ricorre quindi quest'anno l'ottantesimo anniversario della sua morte e il centosessantesimo della nascita.

Il concerto dedicato alle composizioni di Ella Adaïewsky proposto in occasione del convegno tarcentino ha previsto l'esecuzione della maggior parte delle musiche finora ritrovate,



e comprende cioè:

- 1) alcuni Lieder per voce e pianoforte;
- 2) due piccoli pezzi per pianoforte solo, quasi dei fogli d'album sciolti e di facile fruizione;
- 3) la *Sonata Greca* per clarinetto (o violino *ad libitum*) e pianoforte.

Ci limiteremo a proporre qualche breve annotazione su questi brani, tentando di individuare a grandi linee le matrici stilistiche e l'ambito espressivo in cui si collocano. Prendendo anzitutto in considerazione i Lieder, risulta evidente la scelta colta e raffinata effettuata mettendo in musica i testi di Charles d'Orléans, poeta patrizio vissuto tra il 1394 e il 1464.

La composizione di questa terna liederistica²³ appartiene all'inizio degli anni veneziani, più precisamente al 1887-1888. Testi poetici di Charles d'Orléans sono stati utilizzati, qualche anno più tardi, anche da Claude Debussy,²⁴ e persino l'inglesissimo Sir Edward Elgar, oltre a Francis Poulenc e a Camille Saint-Saëns, si lasciò affascinare dai suoi versi. I *Trois Rondeaux* di Ella vennero eseguiti per la prima volta presso l'allora Liceo-Società Musicale "Benedetto Marcello" di Venezia il 17 febbraio 1889. Possono essere considerati la ripresa cantata di una forma-ballata caratteristica del Quattrocento, una preziosa allusione, un raffinato arcaismo della struttura "Rondò", qui contrassegnata da qualche libertà nelle riprese dei *refrains* e nell'estensione dei singoli *couplets*.

Il primo Lied della raccolta, *Dieu! Qu'il la fait bon regarder*, venne anche trascritto nel 1891 per pianoforte solo dalla stessa compositrice.

Gli altri Lieder proposti utilizzano testi di autori quanto mai eterogenei per qualità e caratteri della produzione poetica.²⁵ Quattro di essi furono pubblicati in un'unica raccolta dedicata alla madre, autrice del testo del terzo Lied, ed edita da "Simrock", l'importante editore berlinese che diede alle stampe la maggior parte delle opere di Brahms. *Erster Kuss* è la poesia creata dalla madre di Ella, Theodora (Thora) von Unzer (1821-1899), e fu scritta molto probabilmente all'epoca del suo fidanzamento: in essa esorta il proprio amante a non dedicare più tanto del proprio tempo ai polverosi libri della biblioteca.

I versi sono nulla più che freschi e scorrevoli e la scelta fu sicuramente di carattere prevalentemente affettivo, un omaggio all'anziana madre. *Serenade* si avvale invece di una lirica di August von Platen (1776-1835), un poeta romantico utilizzato ricorrentemente dai più grandi autori di Lieder come Franz Schubert, Robert Schumann, Johann Carl Gottfried Loewe e Johannes Brahms. Un altro testo della raccolta è piuttosto noto: *Leise zieht durch mein Gemüth*, di Heinrich Heine (1797-1856), è stato messo in musica anche da Edvard Grieg, da Felix Mendelssohn e da Alexander von Zemlinsky. Meno conosciuta la lirica di Nikolas Lenau (1802-1850), *Lethe!*, posta a conclusione della pubblicazione, utilizzata comunque anche da Hans Pfitzner. Lenau doveva evidentemente essere particolarmente amato dalla compositrice in quanto venne scelto per altre sue composizioni liederistiche o duetti vocali. Questi quattro Lieder furono composti poco dopo i *Rondeaux*, tra il 1888 e il 1890, ed Ella, probabilmente, continuò

ad apprezzare in modo particolare *Erster Kuss* e *Lethe!* che rivide in versioni pianistiche o per voce di tenore.

Più tarda è la composizione di *Herbstmond*,²⁶ il cui testo è di Friedrich Dolores von Wymetal, figlio dello scrittore Wilhelm Ritter von Wymetal. Venne composto nel 1903, secondo quanto risulta da una lettera spedita in quell'anno da Venezia alla sorella Lydia, e fu eseguito la prima volta a Monaco di Baviera nel 1904, in base alle affermazioni contenute in un'altra lettera scritta proprio da Tarcento al fratello Robert nell'agosto dello stesso 1904.

Tutti questi brani hanno connotati tipicamente tardo-ottocenteschi, con un carattere oscillante tra il languoroso salottiero e quello più consono a una liederistica maggiormente impegnata, soprattutto dal punto di vista armonico. In particolare alcuni momenti di *Lethe!* propongono assetti tonali, modulazioni e cromatismi assai *à la page* negli anni finali dell'Ottocento, particolarmente in ambito germanico; è possibile riscontrare in questo Lied qualche affinità anche con alcuni stilemi armonici peculiari di César Franck.

Nel tentativo di sintetizzare e schematizzare le caratteristiche più evidenti della scrittura liederistica di Ella Adaiëwsky si riscontra la presenza frequente di un ritmo pianistico spesso sincopato in battuta, un contrassegno tipicamente brahmsiano, insieme ai tempi "tre contro due".

Le armonie, spesso originali e suggestive, risultano coerenti con il linguaggio evoluto dell'epoca, (soprattutto in *Lethe!*). Tanti passaggi e intere sezioni modulanti sono caratterizzati da evocative settime secondarie su tutti i gradi della scala, anche questo un *cliché* specificatamente tardoromantico.

Gli assetti formali sono prevalentemente monotematici, con il ricorso a microvariazioni motiviche, peraltro assenti nei *Rondeaux*, e a strutture *durchkomponiert*, ovvero aderenti al senso delle parole e alla forma poetica attraverso un flusso melodico-armonico-ritmico incessantemente rinnovantesi.

Gli apici d'altezza e di tensione vengono talora insolitamente collocati all'esordio e si possono trovare richiesti al canto alcuni intervalli di estensione più lirica che comunemente liederistica.

Il frequente inserimento di elementi di estrazione popolare tra le scelte melodiche avviene con criteri colti, con una intonazione a cavallo tra *Kunstlied* e *Volklied*, in modo affine a quello riscontrabile nella liederistica di Antonín Dvořák, e comunque probabilmente con maggiori propensioni verso l'area del *Kunstlied*.

La sublimazione dell'estratto popolare viene attuata ancora una volta in modo affine a quello brahmsiano, mediante l'acquisizione e la rielaborazione di stilemi, l'assimilazione di materiali e di formule di origine folklorica, radicalmente trattati, sublimati e ricomposti, talvolta in una veste vagamente salottiera, ma comunque sempre formalmente curata e sensibile.

I brani pianistici proposti in concerto sono invece lacerti di una possibile *suite*, una esercitazione stilizzata di ricreazione d'atmosfera barocca, quando non esplicitamente rococò.

Data l'accertata passione della musicista per la grecità, per Roma antica e per il *grand tour* italiano (oramai ampiamente sfruttato e consunto, ma Ella cerca le nicchie come appunto



le valli tarcentine, e non si lascia sedurre dagli ipercelebrati luoghi canonici di pellegrinaggio, se non da Venezia), è abbastanza ovvio trovare tracce di un amore nostalgico e vagamente aristocratico per gli aspetti filo-archeologici e “pittoreschi” del Settecento, che vengono sublimati in brevi pezzi pianistici di carattere.

Questi brani vogliono avere la valenza del frammento antico, e fanno presentare *ante litteram* il senso di un prefisso “neo”, ben prima dei grandi neoclassicismi del Novecento. La *Gavotta*²⁷ risale al 1889, la *Sarabanda*²⁸ al 1890: sono i primi anni veneziani, gli stessi dei *Lieder*. Questo interesse e questa attrazione nostalgica per il passato preromantico permettono di individuare un parallelismo, un’affinità: sul finire dell’Ottocento e all’inizio del secolo scorso ci sembra di scorgere un confrontabile atteggiamento e analoghe propensioni in alcuni aspetti delle opere di Claude Debussy. I due sono accomunati da un reazione di segno simile al cromatismo wagneriano e all’esaurimento del sistema tonale, e cercano nel passato o nell’elemento esotico suggestioni e sistemi compositivi all’insegna del rinnovamento, un elemento che Debussy focalizzerà dopo la folgorazione per il *gamelan* giavanese all’*expo* parigina del 1889 e che Ella paleserà soprattutto, e con grande lucidità, nella *Sonata Greca*.

La compositrice rivela poliedriche curiosità verso forme e atmosfere del passato anche in queste chicche pianistiche che, pur non toccando vertici di potenzialità creativa, svelano, nell’interesse e nell’attrazione per il Settecento, una caratteristica della temperie culturale del tempo, già tesa, negli animi più sensibili, al superamento definitivo del recente retaggio romantico.

Un equivalente, nella assoluta diversità stilistica, è appunto ravvisabile nelle *Fêtes galantes*²⁹ di Debussy, due serie di *chansons* per voce e pianoforte peraltro posteriori di alcuni anni rispetto ai brani della Adaiewsky. Anche in esse è palese l’intenzione precisa di evocare il XVIII secolo, in quel caso attraverso il richiamo al pittore Jean Antoine Watteau, l’iniziatore degli stilemi figurativi del rococò, mediato attraverso le liriche di Paul Verlaine.

E la passione di Ella per Debussy - una sorta di contigua sensibilità - è accertata da molte testimonianze, tra cui quella altamente affidabile di Margarethe von Loë, la sua allieva degli ultimi anni.

«La scoperta dell’antica musica greca sarebbe per la moderna ciò che le scoperte artistiche nel secolo del Rinascimento furono per le altre arti; e dalla felice fusione dell’arte greca e dell’arte moderna, non punto fra sé incompatibili, deriverebbe una feconda sorgente di mezzi sconosciuti fin qui, e quasi un nuovo mondo ideale; d’una ricchezza artistica incomparabile, capace di pienamente soddisfare alle aspirazioni dell’anima ed ai bisogni del cuore umano!»¹

¹ ELLA ADAIEWSKY, *Introduzione di E. Adaiewsky intorno alla sua opera “De l’affinité des Chants slave et de l’ancienne Musique greque”*, in Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1882 - 1883; cit. in R. HÜSKEN, *Ella Adaiewsky (1846 - 1926). Pianistin Komponistin Musikwissenschaftlerin*, op. cit., p. 226.

Così, con parole intrise di idealismo e di quella volontà di rinnovamento che impregnava in quegli anni la cultura europea, veniva sintetizzato il programma estetico soggiacente alla composizione della *Sonata Greca*. Dalla primavera del 1879 Ella si dedicò allo studio delle fonti letterarie greco-antiche relative alla musica. Soggiornava piuttosto stabilmente a Parigi: aveva quindi a disposizione i repertori e la bibliografia più nutriti e aggiornati dell’epoca grazie alla Biblioteca del Conservatorio e alla “Nazionale” francese, e poteva sfruttare, negli ambienti che frequentava abitualmente, le molteplici conoscenze parigine. Stava lavorando a una cospicua pubblicazione con l’obiettivo di dimostrare un’affinità tra i canti tradizionali slavi e l’antica musica greca. Tale lavoro verrà presentato nel 1882 a Venezia, ma solo questa introduzione dell’opera sarà effettivamente pubblicata, mentre il progetto completo non verrà mai portato definitivamente a termine.

Durante gli studi parigini aveva potuto riscontrare sporadiche consonanze tra la musica slava e balcanica di tradizione orale e alcune fonti greco-antiche, e si era lasciata impressionare dalle analogie. Ella si convinse che doveva esistere una precisa derivazione, un tramite unitario tra i due ambiti, e tentò un approfondimento filologico di notevoli dimensioni.

A Parigi discusse questa tesi con i docenti di storia della musica del Conservatorio, i quali, a loro volta, rilanciarono e ampliarono il campo d’indagine ipotizzando ulteriori affinità, questa volta con la musica bretone. La ricerca, con il senno di poi, era destinata inevitabilmente ad arenarsi: secondo le conoscenze attuali si stava allora semplicemente riscontrando l’esistenza di archetipi comuni, di stereotipi diffusi su vastissima scala che non celano affatto un rapporto di filiazione diretta.

In quegli anni in Francia veniva riscoperta e riutilizzata dai compositori la “modalità” pretonale quale possibile via di fuga, connotata anche politicamente in senso antigermanico, al pancromatismo che sull’onda di Wagner stava dilagando in Europa.

In questo clima transalpino, nel quale Ella Adaiewsky si era integrata, la struttura modale della musica di tradizione orale slava e della musica greco-antica divenne stimolo per una personale ricerca compositiva. I variegati interessi e i complessi canali di studio sfociarono nella composizione della *Sonata Greca*, ovvero nel personale tentativo di indicare una strada conciliativa tra la valorizzazione dell’elemento arcaico e la necessità di rinnovamento del presente.

L’intendimento profondo, la direzione utopica, consisteva nel riprendere e rivitalizzare la teoria etica della musica greco-antica, nel porre nuovamente sulla ribalta l’*ethos* di ogni singolo modo, riportandolo in vita in un contesto strumentale e formale moderno. Non veniva quindi saggiato semplicemente un avvicinamento al folklore ellenico o a una generica “cultura greca” del passato, ma veniva proposto un autentico ritorno ai principi compositivi degli antichi.

Nella *Sonata Greca* si tentò effettivamente di raggiungere un obiettivo ad elevato coefficiente ideale; venne effettuato cioè il tentativo di risolvere in una composizione il collegamento tra i mezzi espressivi dell’antichità e quelli dell’arte moderna, in modo del tutto personale, sulla base delle ricerche svolte direttamente sulle fonti a disposizione.



La composizione per clarinetto (o violino) e pianoforte è del 1880, scritta perlopiù a Parigi, e venne pubblicata solo nel 1913 in un elegante spartito. Lo strumento scelto primariamente è il clarinetto, probabilmente per le sue plausibili affinità sonore e strutturali (l'ancia, il registro) con l'*aulós* greco. Nella composizione sono riconoscibili citazioni di melodie tratte da frammenti greco-antichi, talvolta non autentici, come nel caso dell' "Ode di Pindaro", in realtà un calco seicentesco di Athanasius Kircher. Fin dalla prima pagina si individuano episodi con originali stanghette di battuta appena tratteggiate, poste a suddividere indicativamente, astrattamente, misure consecutive di vario valore (4/4; 3/2; 3/4) e a sottolineare e perfezionare semiograficamente l'indicazione "[...] quasi senza tempo" ricorrente in partitura.

La forma scelta è quella del movimento unico, a cavallo tra un intendimento da sonata italiana del primo barocco e una particolare concezione onnicomprensiva della forma-sonata. Vi è però una bipartizione tra il *Proëmion* iniziale e una seconda sezione denominata *Partie métabolique*. Il *Proëmion* comprende un esordio lento, quasi un preludio, costituito da otto battute con l'indicazione dinamica "Grave - Lento, ma non troppo quasi senza tempo", il cui materiale tematico risulta indipendente dal seguito.

Lo scopo di questo preambolo è chiaramente "intonatorio", e ricalca una prassi vocale greco-antica trasposta simbolicamente in ambito strumentale. Segue una vera e propria esposizione bitematica: un primo tema in do minore risulta basato su un tetracordo ascendente in modo dorico (sol - la bemolle - si bemolle - do), che rappresenta il motivo introduttivo dell'"Ode a Pindaro".

Quindi troviamo l'indicazione *Krouma*, termine che in greco antico può indicare un interludio strumentale tra parti vocali: e infatti qui Ella Adaiewsky fa riposare il clarinetto o il violino, ovvero lo strumento che, nell'intenzione, è posto a parafrasare la voce, e affida l'episodio al solo pianoforte che introduce, in funzione di ponte, il successivo secondo tema, "Allegretto cantabile", in mi bemolle maggiore. Risulta evidente come vengano attentamente rispettati i rapporti tonali tradizionali della forma-sonata, secondo l'intento programmatico di fondere l'elemento antico con le strutture moderne. Il carattere del secondo tema è chiaramente dattilico, con frequenti cambi di tempo, indicati dalle diciture "ritmo di tre battute", "ritmo di cinque battute" ecc., poste a raggruppare, in insiemi diversi, gruppi di misure binarie (2/4). Vengono in sostanza qui ricalcate alcune disposizioni ritmiche desunte dallo studio della teoria musicale greco-antica.

Nella successiva *Partie métabolique* la compositrice vuole tentare un compromesso tra la *metabolé* greco-antica, intesa come mutazione di sistema, di genere, di modo, di *ethos* o di ritmo, e lo sviluppo centrale della forma-sonata. Questa sezione segue senza soluzione di continuità il *Proëmion*-esposizione, e presenta subito l'elaborazione del primo tema con la disposizione del tetracordo tematico dorico ascendente in nuove modalità: quella frigia (con il semitono in posizione centrale), e quella lidia (con il semitono alla fine).

Si tratta di uno sviluppo inteso in senso modale, ma con una trasformazione anche ritmica: l'indicazione "Con moto, quasi alla marcia" ottempera al cambio ritmico previsto nella *metabolé* greca mentre l'aggiunta di un bemolle in chiave agevola la modulazione in senso

tonale che viene proposta in parallelo alle trasformazioni modali e ritmiche.

Si può quindi tranquillamente interpretare questa sezione come un nucleo polimodale, e contemporaneamente come uno sviluppo di forma-sonata, ovvero un'elaborazione basata parallelamente sulla trasposizione modale del tetracordo tematico e sulla modulazione tonale.

Nel programma di Ella Adaiewsky, però, queste "mutazioni" di varia specie hanno anche lo scopo di conferire al brano una modifica più sostanziale e meno formalistica: devono cioè produrre nell'ascoltatore una modifica di "stato d'animo", di *Seelenstimmung*, ovvero, in greco, di *ethos*. Raggiunto in questa sezione l'apice dinamico e di tensione, si ha quindi una transizione verso la "ripresa" (con l'indicazione dinamica "tranquillo"), e poco dopo, nell'"Allegretto cantabile", viene riproposto in modo più ampio il secondo tema, probabilmente per un fattore di equilibrio, avendo sfruttato nello sviluppo prevalentemente materiali della prima idea.

Da notare la presenza, nella ripresa del secondo tema, di pedali pianistici in bordoni di quinta, anch'essi un chiaro arcaismo. Una coda finale riprende il "Largamente" dell'esordio e conduce alla chiusura nella tonalità di impostazione, il do minore, con una limpida cadenza plagale.

La coniugazione di modalità antiche e di strutture contemporanee, il tentativo di fondere antico e moderno in una configurazione capace di contenere, di conciliare idee e contenuti musicali quanto mai differenti, erano a quell'epoca apporti assolutamente sperimentali. Il diffuso diatonismo, soprattutto nel *Proëmion*, conferisce alla composizione un sapore, un senso di prossimità temporale e stilistica, di quasi contemporaneità, un effetto dovuto soprattutto alla componente modale adottata e ampiamente estesa, che ha una stretta parentela con quella diffusasi nella prima metà del Novecento in vaste aree europee, dai neomadrigalisti (in Italia, per esempio, il primo Dallapiccola) alla "Scuola dei Sei" francese e a Hindemith, e che informa tante istanze espressive della musica colta attuale.

Oltre alla preveggente valorizzazione del sistema modale antico riscontriamo il chimerico tentativo di riportare in vita, ovvero nella profonda coscienza ricettiva del fruitore, la variegata valenza espressiva ed etica dei vari modi greci contro i due soli del sistema tonale. Nella velleità di conciliazione della forma-sonata con le strutture arcaiche sembra di scorgere una via pratica di possibile realizzazione dell'aforisma verdiano: «torniamo all'antico e sarà un progresso».

La poliedricità degli interessi culturali, la sperimentazione formale, l'appartenenza agli albori pionieristici dell'etnomusicologia coesistono con una genuinità di ricerca e con un rigore culturale che traspaiono senza possibile dubbio nelle composizioni.

La *Sonata Greca* in particolare, l'opera più nota ed eseguita di Ella Adaiewsky, si rivela come un compendio, una esemplificazione pratica dove si fondono i vari aspetti delle sue attività e del suo impegno, e in cui viene anticipato lo scontro-incontro tra modalità e tonalità,



circonfuso dell'idealistico alone di un recupero della coniugazione tra estetica musicale e valenza etica delle strutture sonore.

Basterebbe quest'opera per segnalare la nostra autrice tra i visionari trasgressivi della sua epoca.

Alla luce dei dati analitici raccolti, Ella viene a costituire un significativo tassello nell'evoluzione della musica europea al femminile, per troppi e tristi motivi quantitativamente poca e comunque poco nota, un itinerario che da Saffo al Medioevo di Ildegarde von Bingen, attraverso le grandi figure romantiche di Fanny Mendelssohn e Clara Schumann, giunge fino a Germaine Tailleferre, a Sofija Gubajdulina e alle giovani compositrici d'oggi.

È questo un percorso artistico musicale sotterraneo, carsico, che solo recentemente comincia a venire alla luce senza preconcetti, e nel quale Ella Adaiewsky trova una collocazione tutt'altro che periferica.

NOTE

¹ BENNO GEIGER, *Memorie di un veneziano*, Vallecchi, Firenze 1958. La figura di Ella Adaiewsky in apertura del libro, curiosamente e significativamente, occupa nella memoria del nipote uno spazio maggiore di quello riservato ai propri genitori. La zia risulta vivamente e orgogliosamente ritratta a tinte nello stesso tempo tenere e decise, trasmettendo al lettore l'immagine di un rapporto caratterizzato da un'elevatissima componente affettiva.

² Pauline ed Ella erano nate Von Schultz - Torma. Pauline acquisì con il matrimonio il cognome Geiger. Elisabeth fu invece il nome di battesimo di Ella: quest'ultimo è il nomignolo con cui venne chiamata in famiglia fin dall'infanzia, mentre Adaiewsky è il nome d'arte scelto per l'attività compositiva.

³ BENNO GEIGER, *Memorie di un veneziano*, op. cit., p. 12.

⁴ Baudoin de Courtenay dimostrò un sincero apprezzamento per l'operato della Adaiewsky a supporto delle proprie ricerche: «Le melodie originali resiane e i motivi per danza furono raccolti dalla signorina Ella de Schoulz [sic] dimorante ora a Dorpat, conosciuta nel mondo musicale sotto il nome di Adaiewsky. La raccolta della signorina de Schoulz sarà certo il miglior ornamento del primo tomo dei "materiali per la dialettologia e la etnografia iugo-slava" pubblicati dall'imperiale accademia delle scienze.» (JAN BAUDOIN DE COURTENAY, *Degli Slavi in Italia*, Lipa Editrice, San Pietro al Natisone 1998, pp. 57-59).

⁵ In proposito ai rapporti tra il Courtenay e la Adaiewsky cfr. LILIANA SPINOZZI MONAI, *Dal Friuli alla Russia - Mezzo secolo di storia e cultura*, Società Filologica Friulana, Udine 1994, in particolare pp. 26-28, nota n. 12.

⁶ Cfr. ROBERTO DAPIT, *La Slavia friulana / Beneška Slovenija, Lingue e culture - Resia, Torre, Natisone - Bibliografia ragionata*. Pubblicazione del Circolo culturale "Ivan Trinko" di Cividale del Friuli e della Cooperativa Lipa Editrice di San Pietro al Natisone, 1995.

⁷ ELLA ADAIĖWSKY, *La Berceuse Populaire*, in RMI 1 (1894) e RMI 2 (1895).

⁸ ELLA ADAIĖWSKY, *Quelques chants tatares*, in RMI 28 (1921); *Folklore Celte. Quelques mots à propos d'un nouveau Recueil de chants celtes*, in RMI 32 (1925).

⁹ ELLA ADAIĖWSKY, *Quelques mots à propos de l'oratorio "La resurrezione di Lazzaro de Don L. Perosi*, in RMI 5 (1898); *L'entrée du Christ a Jérusalem Oratorio en deux parties de Don Lorenzo Perosi. Analyse thématique*, in RMI 7 (1900). La Adaiewsky conobbe, stimò e frequentò Lorenzo Perosi durante il lungo soggiorno veneziano.

¹⁰ ELLA ADAIĖWSKY, Adolf Henselt. *Quelques aperçus sue sa méthode d'enseignement par une de ses élèves*, in RMI 21 (1914).

¹¹ ELLA ADAIĖWSKY, *Sonate für Klarinette [oder Violine] und Klavier*, Verlag Tischer & Jagenberg, Köln am Rhein 1913.

¹² L'interessamento della Società cameristica russa, un ente che vide tra i fondatori e i primi adepti Pëtr Il'ič Čajkovskij e Nikolaj Rimskij-Korsakov, si concretizzò con la prima esecuzione in tempi moderni in Russia della Sonata greca di Ella Adaiewsky, avvenuta il 7 dicembre 2005 nel Teatro dell' "Ermitage" di Pietroburgo, la stessa sede in cui la compositrice aveva coperto il ruolo di pianista per la corte degli zar. La sonata venne eseguita dal pianista Andrea Rucli e dal violinista Victor Kuleshov.

¹³ RENATE HÜSKEN, *Ella Adaiewsky (1846 – 1926) - Pianistin Komponistin Musikwissenschaftlerin*, Verlag Dohr, Köln 2005.

¹⁴ cit. in R. HÜSKEN, *Ella Adaiewsky*, op. cit., p.107.

¹⁵ trad.: «[...] ancora qualche talento come M.Ile Adaiewsky e il neologismo compositrice diverrà necessario».

¹⁶ cit. in R. HÜSKEN, *Ella Adaiewsky*, op. cit., p.135.

¹⁷ trad.: «Mi consenta di confessarle che già le pianiste mi danno fastidio, e le compositrici ancora di più».

¹⁸ trad.: "Zarja / l'aurora della libertà"

¹⁹ Tra i vari lavori del periodo veneziano, alcuni dei quali purtroppo smarriti, particolare interesse e rilevanza ricoprono proprio i già citati 24 preludi per voce e pianoforte, composti tra il 1903 e il 1907, su testi di Benno Geiger. Oltre al "canonico" numero ventiquattro, anche l'articolazione tonale dei brani è nell'orma della tradizione, richiamando la disposizione dei 24 Preludi op. 28 di Chopin, ovvero seguendo il circolo delle quinte da do maggiore e relativa minore fino a fa maggiore e re minore, prima accrescendo il numero dei diesis in chiave e quindi, da fa # = sol b, discendendo per diminuzione del numero dei bemolli.

²⁰ cfr. L. SPINOZZI MONAI, *Dal Friuli alla Russia - Mezzo secolo di storia e cultura*, op. cit., nota 12, pp. 26-28: «Il 7 agosto 1903 il recapito postale veneziano di Baudoin è quello di Pauline Geiger, lo stesso della sorella ».

²¹ Anche la regina Elisabetta di Romania coltivò interessi e ambizioni di carattere artistico. In particolare si dedicò alla poesia celandosi sotto lo pseudonimo di Carmen Sylva.

²² Sunto del ricordo di Margarethe von Loë relativo alla sua amica e maestra Ella Adaiewsky: «Allegra, piena di spirito e scherzosa, poco pratica, lontana dalla realtà; dotata di pensiero logico, acuto, di velocità fulminea, spietata in campo critico quando si trovava ad analizzare una opinione dilettantesca, ma nello stesso tempo indulgente nel giudizio verso altri artisti. Modesta ma cosciente del proprio valore. All'inizio, come allieva, vedevo in lei soprattutto l'artista,

la scrittrice, la donna coltissima e spiritosa. Era però lontana dal dare l'impressione di una donna *bas bleu* o di una studiosa pura: dava l'impressione di una signora della buona società. Era alta, di bell'aspetto, di portamento eretto e talvolta poteva esternare qualcosa di imponente. Era una bella donna ancora nella vecchiaia, che metteva in ombra le donne più giovani.

La scuola di Henselt le aveva insegnato un perfetto suono legato e una particolare rotondità del suono. A Varsavia si diceva in proposito delle sue interpretazioni di Chopin che si potevano sentire le voci secondarie così distintamente che spesso si pensava di ascoltare una composizione nuova, sconosciuta.

Negli ultimi anni era affascinata soprattutto dalle mazurke, che lei divideva in categorie: danze di cavalieri, danze di contadini e danze di sogni: quest'ultime si trasformavano nelle sue mani in opere quasi sovranaturali. Per la maggior parte delle mazurke di Chopin aveva inventato nomi che descrivevano il loro spirito, il loro carattere. La sua fenomenale memoria le permetteva di imparare, quasi fino all'ultimo anno di vita, nuove opere; aveva un repertorio enorme e spesso sceglieva per me, per divertimento, un compositore della settimana: Weber, Schumann, Bach, Beethoven, Henselt, Chopin, Liszt, Debussy.

Per quest'ultimo aveva una particolare predilezione e diceva sempre che, dopo Chopin, era stato lui a inventare la maggior parte degli effetti nuovi per il pianoforte. Era andata una volta in Olanda per sentirlo suonare e solo così - diceva - aveva trovato la giusta sensibilità nei confronti della sua musica. Per quanto amasse Chopin e Debussy la giornata musicale di Ella iniziava sempre con Bach: le fughe del Clavicembalo ben temperato e la Fantasia Cromatica, che amava particolarmente. Poi, per la tecnica, gli studi di Henselt.

Dopo la colazione cominciava con le sue scritture e alle 12, accompagnata da due cani, faceva la passeggiata quotidiana, consigliata dal medico per contrastare l'effetto del fumo (era infatti una accanita fumatrice), ma non oziava nemmeno durante queste uscite: d'estate annotava sul taccuino il canto degli uccelli, o imparava a memoria - per esempio - la Gerusalemme liberata del Tasso, ballate popolari o salmi biblici. Questo esercizio le sembrava indispensabile per tenere in esercizio la mente. A 77 anni imparò a memoria la Sonata in si minore di Liszt, una prestazione che chiunque conosca quel brano può stimare nel giusto peso. Osservava lo spartito prima di uscire e durante la passeggiata lo memorizzava, spesso cantando a voce alta, cosa che stupiva i passanti. Portava sempre con sé un taccuino con matita, un piccolo metronomo e un diapason: attrezzata così, durante la guerra, la gente la considerava una spia pericolosa, munita di strani e pericolosi strumenti...»

cfr.: <http://www.adaiewsky.de/adaiewsky-erinnerungen.htm>. Margarethe von Loë viene citata tra le proprie fonti da R. HÜSKEN, Ella Adaiewsky, op. cit., p. 404.

²³ ELLA ADAIEWSKY, *Trois Rondeaux für Singstimme und Klavier - Poésies de Charles Duc d'Orléans*, Ricordi, Milano 1900.

²⁴ Claude Debussy, su testi di questo poeta, scrisse le *Trois chansons de Charles d'Orléans* per coro a cappella (1908), e la prima e la terza delle *Trois chansons de France* per canto e pianoforte (1904). Due delle cinque liriche messe in musica da Debussy erano state scelte anche dalla Adaiewsky: *Dieu! Qu'il la fait bon regarder* (la prima chanson corale) e *Le temps a laissé son manteau* (la prima chanson con pianoforte) sono i testi dei suoi primi due rondeaux.

²⁵ ELLA ADAIEWSKY, *Vier Lieder für Singstimme und Klavier "meiner lieben Mutter gewidmet"*, Simrock, Berlin 1891.

²⁶ ELLA ADAIEWSKY, *Herbstmond, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1904.

²⁷ ELLA ADAIEWSKY, *Gavotte pour piano*, Brocco, Venezia 1890.

²⁸ ELLA ADAIEWSKY, *Sarabande pour piano*, Geidel, Leipzig 1912.

²⁹ CLAUDE DEBUSSY, *Fêtes galantes I* (1892): *En sourdine; Fantoche; Clair de lune. Fêtes galantes II* (1904): *Les ingénus; Le faune; Colloque sentimental*.

³⁰ ELLA ADAIEWSKY, Introduzione di E. Adaiewsky intorno alla sua opera "*De l'affinité des Chants slave et de l'ancienne Musique greque*", in *Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, Venezia 1882 - 1883; cit. in R. HÜSKEN, Ella Adaiewsky, op. cit., p. 226.



Ella von Schu

Adajew

Altes

Weihnachtslied

aus dem Munde des Volkes

im Triaul

Ella Adajewsky,
Chamber music

aufgeschrieben und für

Clavier gesetzt

von

E. Adajewsky.



Catherine Dubosc
soprano

Victor Kuleshov
violino

Andrea Rucli
pianoforte



CATHERINE DUBOSC

È nel 1979, mentre sta per concludere gli studi violoncellistici che Catherin Dubosc incontra il canto. L'anno seguente entra all'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, e poi si perfeziona presso l'Atelier d'interprétation de l'Opéra de Lyon. E' allora che inizia una carriera che la porta sulle principali scene francesi (*L'Opéra comique, le Théâtre du Châtelet, le Théâtre des Champs Elysées, les Opéras de Strasbourg, Toulouse, Nice, Montpellier, Rennes, Lille...*) e in numerosi festival. Attiva anche nel campo della musica barocca, la chiamano direttori come *J.E.Gardiner, R. Jacobs, C. Coin, J.-Cl. Malgoire, H. Christophers*. Tra le altre opere che interpreta *Scylla et Glaucus* di J.M.Leclair (Lyon 1986), *Tancredi di Campra* (Aix-en-Provence 1986), *Giasone* di Cavalli (Innsbruck 1988, Champs Elysées 1990), la *Messe en si* di Bach (Londres 1994), e *Orphée et Euridice* di Gluck (Washington 2002). Ma è come specialista della musica francese che Catherin Dubosc si fa conoscere in tutto il mondo, con le sue interpretazioni nel ruolo di Blanche de la Force nella registrazione dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc (1992).

Tra le altre produzioni a cui partecipa citiamo ancora la Blanche a Lyon (1990), Toulon (1993), Rennes (1995), Toulouse (1995), Copenhagen (1997), Budapest (2002), il *Mélisande* di Debussy a Losanna (1992), Francoforte (1994 e 1996), Torino (1994) e Saint Gall (1995), La *Demoiselle Elue* sempre di Debussy a Lyon (1991), *L'Enfant* di Ravel a Londra (1995 et 1998), Venezia (1996) Madrid e Saint Jacques de Compostelle (2000).

La sua musicalità e la chiarezza della sua dizione si rivelano pienamente nel repertorio liederistico tedesco che ovviamente nella melodia francese. È invitata regolarmente da Radio France, dal Musée d'Orsay e dalla Grande Bibliothèque Nationale a Parigi e spesso canta a Roma, Francoforte, Londra, Edinburgo, Istanbul e Barcellona. Ha registrato un compact disc di *Lieder* di Schumann con Jean-Claude Pennetier (1993) e un altro con le *Mélodies* di Poulenc assieme a Pascal Rogé (1992).



Victor Kuleshov e Andrea Rucli al Teatro dell'Ermitage di San Pietroburgo dopo il concerto dedicato alla compositrice russa

VICTOR KULESHOV

Nato a San Pietroburgo ha cominciato lo studio del violino a sei anni. Si è diplomato nella sua città al Conservatorio "*Rimskij-Korsakov*" nel 1989. In seguito si è perfezionato con Xalida Achtiamova, allieva di D.Oistrach presso l'istituto Gnessin di Mosca, unendo così nel suo modo di suonare le qualità migliori delle due principali scuole violinistiche russe.

In qualità di primo violino dell'Orchestra Statale Sinfonica di San Pietroburgo si è esibito con alcuni dei più prestigiosi direttori in campo internazionale. Come solista ha suonato con le orchestre russe più importanti quali "*Mozarteum*", "*Camerata di Pietroburgo*", Orchestra Filarmonica di Pietroburgo, l'Orchestra Sinfonica di Mosca.

Con quest'ultima ha eseguito il concerto di Arvo Part in prima esecuzione assoluta. Dotato di una spiccata sensibilità cameristica si esibisce in svariate formazioni. Con il Trio d'archi "*Modern*" ha registrato per le reti televisive e radiofoniche russe, americane e australiane. Ha tenuto numerose tournèe in Spagna, Finlandia, Germania, Croazia, Slovenia e Italia.

Ha curato in questi anni un'approfondita conoscenza del repertorio novecentesco anche grazie ai suoi contatti personali con numerosi compositori russi, in particolare con Marat Kamilov e Alfred Schnittke.

La "*Suite in stile antica*" di Schnittke è stata eseguita assieme allo stesso compositore durante uno degli ultimi suoi concerti monografici.



ANDREA RUCLI

Conclusi gli studi classici si è dedicato esclusivamente alla musica, diplomandosi nel 1982 al Conservatorio "L.Chierubini" di Firenze sotto la guida di Alessandro Specchi, con il massimo dei voti e la lode. Si è in seguito perfezionato con Konstantin Bogino, pianista del *Trio Tchajkowskij* di cui è stato per più di dieci anni assistente in masterclasses in Italia e all'estero. Col maestro moscovita ha formato un apprezzato duo pianistico, registrando un cd con le *Danze Slave* di Antonin Dvorak.

Vincitore in numerose competizioni pianistiche di primi e secondi premi - concorsi di Alberga, Como, Aversa ecc. - , suona da più di venti anni sia come solista che in svariate formazioni cameristiche. In quest'ultima veste sta esplorando una fetta sempre più ampia del repertorio, avendo avuto la fortuna di collaborare tra gli altri con musicisti quali Patrik Gallois, Radu Chisu, Gordon Hunt, Domenico Nordio, i quartetti d'archi Tartini (Slovenia), Moyzes (Slovacchia), Voces (Romania) e Artis (Vienna), Michael Lethiec, Gemma Bertagnolli, Catherine Dubosc, Diego Dini Ciacci, i quintetti a fiati Slowind (Lubiana) e dell'Orchestra di Monte Carlo. Con il violista olandese di origine rumena Vladimir Mendelssohn continua da diversi anni un sodalizio di arte e amicizia pianamente soddisfacente.

Ha partecipato a numerosi festival di musica da camera, tra cui quelli di Portogruaro (sette anni consecutivi), della Settimana Musicale al Teatro Olimpico di Vicenza, di Kuhmo in Finlandia, della Società della Musica da Camera al teatro dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Come solista ha suonato con l'orchestra della Radiotelevisione Slovena, con l'Orchestra del festival di Dubrovnik, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, la Chursichische Philharmonie, l'Orchestra Filarmonica Udinese, l'Orchestra d'archi "Ferruccio Busoni" assieme a direttori quali A.Nanut, I.Drasinic, L.Shambadal, F.Merzt, W.Themel e E.Rojatti tra gli altri.

Ha registrato per reti televisive e radiofoniche di Italia e Slovenia - tra cui la prima rete televisiva nazionale RAI - . Ha inciso brani cameristici di E.Chausson con i Cameristi di Verona e in prima assoluta un quartetto di Daniele Zanettovich. Assieme al violinista Lucio Degani ha edito un cd con le due sonate di Robert Schumann e le romanze di Clara Wieck.

Ella von Schultz Adaiëwsky

Due Rondel (Charles Duc d'Orleans)

- 1 - **Dieu! Qu'il la fait bon regarder**
- 2 - **Rondel Allez-vous en, allez, allez**

Vier Lieder

- 3 - **"Schönheitszauber" Serenade** (August von Platen)
- 4 - **Leise zieht durch mein Gemüth** (Henrich Heine)
- 5 - **Erster Kuss** (Philipp von Unzer)
- 6 - **Lethe!** (Nicolas Lenau)
- 7 - **Herbstmond** (Friedrich Dolores von Wymetal)

Catherine Dubosc soprano
Andrea Rucli pianoforte

- 8 - **Sarabande per piano solo**
- 9 - **Gavotte per piano solo**
- 10 - **Air rococo avec Doubles per piano solo**

Andrea Rucli pianoforte

- 11 - **Griechische Sonate per clarinetto e pianoforte**

Proëmion

*largamente - più presto e largamente patetico - Krouma -
allegretto cantabile - tempo I, largamente*

Partie métabolique

*con moto, quasi alla marcia - tranquillo - allegretto
cantabile - tempo I, solenne*

Victor Kuleshov violino
Andrea Rucli pianoforte

cd
Ella von Schultz
Adaiëwsky

