

ELENA FERRARI BARASSI

UN RARO ESEMPLARE
DI FORTEPIANO MILANESE (1799)



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXXVI

Estratto da

Restauro, conservazione e recupero di antichi strumenti musicali

Atti del Convegno Internazionale
Modena 2-4 aprile 1982

All' amico Giorgio Maffei
con viva cordialità
Elena Ferrarì Barassi
Milano, 23.9.1986

ELENA FERRARI BARASSI

UN RARO ESEMPLARE DI FORTEPIANO MILANESE (1799)

Si trova attualmente in avanzata fase di restauro presso la casa organaria Pedrini di Binanuova (Cremona) un interessante fortepiano, che porta, riquadrata sul frontalino, la seguente iscrizione corsiva calligrafica a china: « Baldassare Pastore - Milano 1799 ». Lo strumento, di proprietà della Sig.ra Alberta Cossali Maffei di Milano, fu acquistato nel 1947 da parte della madre di lei, Sig.ra Marcella Cesabianchi Cossali, dall'antiquario Luigi Galli di Carate Brianza; purtroppo non è stata possibile ricostruirne le precedenti vicende.

Questo piano riveste un duplice interesse, organologico e decorativo: infatti da una parte la sua struttura e la sua meccanica, dall'altra le sue finiture esteriori ne fanno indubbiamente un oggetto singolare. Si tratta dell'unico esemplare italiano attualmente noto di quel tipo di fortepiano a coda, che si indica comunemente col nome tedesco di « Tangentenflügel », e che qui designeremo come « fortepiano a tangenti », benché in realtà lo strumento sia un ibrido di fortepiano vero e proprio (intendendo con questo termine, in senso lato, il pianoforte a uno stadio non definitivo del suo sviluppo) e di clavicembalo: in effetti del primo è accolto il principio della percussione delle corde mediante martelli (in questo caso rappresentati da tangenti di legno durissimo non rivestite), del secondo certi aspetti primitivi della meccanica. Curt Sachs riconosce nel « Tangentenflügel » anche elementi del clavicordo¹ e altrove egli dà come suo lontano antenato il « dulce melos » descritto intorno al 1440 o 1445 da Henry Arnaut di Zwolle:² opinione, però, non da tutti condivi-

¹ C. SACHS, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913 e Hildesheim-New

sa.³ I principali costruttori di questo tipo di fortepiano, che nella seconda metà del '700 ebbe vari padri e conobbe realizzazioni di diverso genere, anche composite, furono senza dubbio gli organari e cembalari Franz Jakob Späth (1714-1786) e il suo genero, e dal 1774 socio, quindi successore, Christoph Friedrich Schmahl (1739-1812). Essi operarono a Ratisbona, in Baviera; tuttavia i fortepiani a tangenti che oggi si conservano, provenienti da quell'officina, furono tutti firmati dallo Schmahl fra il 1790 e il 1800. Altri rappresentanti della famiglia Schmahl, compresi quelli del ramo attivo a Ulma, non sembra si siano dedicati a tale genere di costruzione.⁴

A parte quello di Arnaut di Zwolle, i più plausibili precedenti di questo strumento furono ideati nel 1708 e nel 1716 a Parigi rispettivamente da Cuisiné e da Jean Marius, inoltre a Dresda fra il 1717 e il 1721 da Christoph Gottlieb Schröter; inoltre nel 1759 Weltman inventò a Parigi un clavicembalo fornito, oltre che di normali saltarelli a plectro, di saltarelli percussori a « martello »;⁵ ma in tutti questi casi si trattò più di proposte isolate o sperimentali che di iniziative di portata durevole. Anche un fortepiano italiano verticale del secolo XVIII, attribuito al toscano Domenico Del Mela ed oggi conservato presso il Museo Comunale degli strumenti musicali del Castello Sforzesco a Milano, mostra nel settore acuto battenti di nudo legno durissimo; un « clavicembalo » con saltarelli percussori (anziché muniti di plectro) fu messo a punto, fra l'altro, anche a

³ Cfr. E. M. RIPIN, *Dulce melos*, « The New Grove Dictionary of Music and Musicians », London 1980, vol. 5, pp. 694-695.

⁴ Vedi H. HERRMANN, *Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihre Tangentenflügel*, Dissert., Erlangen 1928; F. J. HIRT, *Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere*, Olten 1955, *passim*. Alcuni difetti di questo volume sono segnalati nella recensione di A. BERNER, « Die Musikforschung », XI, 1955, pp. 372-377. A proposito del fortepiano a tangenti e dei suoi costruttori vedi anche R. E. M. HARDING, *The Piano-Forte. Its History traced to the Great Exhibition of 1851*, London 1933, 2nd ed., Old Woking, Surrey, 1978, p. 49 sgg.

⁵ Il Cuisiné costruì un « clavier » o « vielle » (ghironda) a martelli-tangenti; il Marius fece brevettare dall'Académie des Sciences quattro diversi modelli di « clavécins à maillets »; lo Schröter inviò tardivamente alcune lettere, corredate da disegni di due diverse meccaniche per un « clavier instrument » a martelli a L. Ch. Mizler, che le fece apparire nella « Neuoffnete Musikalische Bibliothek », III, Leipzig 1747, pp. 474-477; esse furono di nuovo pubblicate da Friedrich Wilhelm Marburg fra le sue *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 voll., Leipzig 1760-1764, III, lettere 139-141. Cfr. HIRT, *op. cit.*, p. 157; HARDING, *op. cit.*, p. 11 sgg., 17 sgg.; M. MEISEL-PH. R. BELT, *Schröter, Chr. G.*, 3, « The New Grove », *cit.*, vol. 16, pp. 748-749. Come il Marius, anche il Weltman presentò la descrizione del suo strumento all'Académie Royale des Sciences: cfr. HARDING, *op. cit.*, pp. 48, 50, 343.

Catania da un non meglio identificato sacerdote napoletano fra il 1767 e il 1773: ⁶ segno che l'azione a tangenti di legno era probabilmente più diffusa di quanto oggi si pensi, in base agli strumenti conservati e regolarmente catalogati; il gusto per il suono che ne derivava spinse evidentemente diversi costruttori europei ad adottare (seppure sporadicamente) quel « fratello minore » del fortepiano, un cui esemplare oggi emerge inaspettamente dall'arte cembalaria milanese.

Milano nel '700 non era certo uno dei centri più importanti d'Italia per la costruzione di cembali e strumenti affini; la prolusione del Dr. Van der Meer, contenuta in questo stesso volume, ha messo in luce quanto il capoluogo lombardo fosse sopravanzato nell'attività cembalaria da città come Firenze, Roma, Venezia. Tuttavia esisteva pur sempre una tradizione locale milanese, o più generalmente lombarda, che si inseriva armoniosamente entro il filone tipicamente italiano di quest'arte: ad essa appartiene già la preziosa spinetta, approntata nel 1577 da Annibale de' Rossi per la famiglia Trivulzio ed oggi conservata al Victoria and Albert Museum di Londra; alla stessa tradizione, seppure più aperta a influssi internazionali, fanno infine capo, dalla seconda metà del '700 in poi, i fortepiani firmati (o loro attribuiti) dal Piantanida, dal Battaglia, da Aquilinus Variensis, da Gaspare Bolla, dai fratelli Celli, da Gaetano Scappa, ecc.

Il fortepiano a tangenti del Pastore ha un'elegante cassa a coda bislunga, assottigliata e appuntita nella parte retrostante; è memore quindi della forma del clavicembalo italiano nella sua versione più tarda, quella nella quale l'angolo tra « spina » e fianco più corto è stato sostituito ormai da una curva.⁷ Del cembalo italiano questo strumento conserva anche l'esigua altezza della cassa: però l'unione tra fondo e fianchi non è più quella caratteristica del « classico » cembalo italiano, realizzata cioè mediante inchiodatura dei fianchi al fondo, bensì ripete quella del cembalo tedesco, con fondo inchiodato ai fianchi, più pratica perché consente di staccare agevolmente il fondo in caso di necessità. L'altezza complessiva della cassa è di cm

⁶ Vedi descrizione del fortepiano verticale in: N. e F. GALLINI, *Museo degli strumenti musicali. Catalogo*, Comune di Milano, Milano 1963, p. 251, n. 613; tav. CXXXIII. Per l'esemplare realizzato a Catania, cfr. HARDING, *op. cit.*, p. 50. Per alcune varianti sorte in Inghilterra dal 1759 al 1787, vedi *ibid.*, pp. 48-49.

⁷ Vedi entro questo stesso volume la prolusione del Dr. J. H. VAN DER MEER, *L'arte cembalaria in Italia*, e i relativi suggerimenti bibliografici.

26; la « spina », o fianco più lungo della cassa, destinato a stare addossato alla parete anche per assicurare stabilità all'intero « mobile », misura cm 232; il lato frontale cm 98; il fianco più corto, qui compreso tra il fronte e quello ricurvo, cm 52.

L'insieme è sostenuto da cinque gambe piramidali, a sezione quadrata, meno la gamba sottostante l'unione fra fianco più corto e fianco ricurvo, che ha sezione romboidale; esse sono fissate ai rispettivi innesti (sporgenti verso il basso ai bordi del fondo della cassa) mediante grosse viti di legno; si presentano inoltre profilate da filettature in noce, a loro volta delimitate da solchi colmati da stucco d'ebano. La cassa è sovrastata da un coperchio incernierato a una ribaltina, atta a coprire o scoprire frontalino e tastiera.

Cassa, coperchio e relativa ribalta sono interamente in legno di noce. I due fianchi esposti alla vista e la parte superiore del coperchio e della ribalta (la parte inferiore del coperchio invece è grezza, segno che esso era destinato a essere lasciato normalmente chiuso) portano una preziosa decorazione; essa è tale, che già di per sé basterebbe a rendere degno di nota questo fortepiano come pezzo d'antiquariato organologico, non trovando riscontro in alcun altro strumento italiano a tastiera coevo, del quale si abbia finora notizia. Le parti decorate sono rivestite da una impiallacciatura a intarsio, realizzata prevalentemente in legno di noce di diverse gradazioni, da un giallo luminoso al bruno scuro, e in avorio; sui fianchi dello strumento una serie di fregi a bolli chiari in noce, collegati da una filettatura d'ebano e limitati da un più consistente bordo in noce pure chiaro, incorniciano tre grottesche, o zone di carattere figurativo, che colpiscono per la vivacità del disegno, rapido e scattante, e per la varietà dei colori: vi sono rappresentate scene di caccia arcaicizzanti e tutt'altro che realistiche; in esse si muovono, fra alberi e cespugli, personaggi a piedi o montati a cavallo, d'aspetto orientale (concessione al gusto dell'epoca per le « turcherie »?) e animali di natura curiosa o fantastica: fra questi cani, asini e diversi camaleonti giganti. Tutti gli animali, cavalli compresi, e la carnagione dei cacciatori spiccano per il loro bincore, essendo ritagliati in avorio; inoltre il legno qua e là è segnato da nereggianti rifiniture in china. Dal canto suo il coperchio reca quattro zone di figurazione, dai contorni, dalle dimensioni e dal contenuto diversi, realizzate però con tecnica e materiali analoghi a quelli impiegati per i fianchi. La fascia più vicina alla ribalta, così come il grande riquadro centrale, presentano

ancora scene di caccia, con alberi e cespugli disegnati a china; invece nel riquadro successivo, che si assottiglia verso la coda dello strumento, campeggia sotto un albero un eburneo personaggio identificabile con Orfeo, seduto in atto di suonare la lira, attorniato da un uccello appollaiato sui rami e da due cani. Al suo sedile stanno appoggiati un grosso piffero od oboe rustico (non se ne distingue l'ancia doppia; una specie di bocchino, che sembra di intravedere, potrebbe essere invece un supporto dell'ancia, oppure una ghiera: a meno che lo strumento si debba intendere come una tromba decisamente troppo corta) e un liuto a sei corde; ai suoi piedi giace un cartiglio con la scritta in lettere capitali « *Auditus* ». Di questa scena il riquadro di coda infine conserva solo il paesaggio e gli animali; ma uno dei cani è sostituito da un gatto. Tutti i riquadri sono incorniciati da un fregio decorativo, ripetuto con varianti anche sul fronte della ribaltina, a bolli e cerchi intrecciati, realizzati in noce e in stucco d'ebano; più complesso di quello che profila i fianchi dello strumento, esso accoglie lungo i due bordi esterni del coperchio e della ribalta anche isolati motivi di fogliame in avorio.

La buona sorte ha voluto che sia la cassa del fortepiano, sia il coperchio, sia l'importante decorazione si trovassero in discrete condizioni di conservazione; il restauro si è quindi potuto limitare, per quanto riguardava il rivestimento esteriore, a un consolidamento dell'impiallacciatura, che si presentava alquanto sollevata, e a un ripristino dell'originaria lucidatura a tampone. Ha pure dovuto subire un riassetto la cassa, che mostrava rialzata la spalla dalla parte dei soprani; e si sono rese necessarie diverse incollature e un trattamento anti-tarło per la cassa stessa, per il coperchio, per il telaio in abete stagionato e per i ginocchietti di sostegno, anch'essi in abete, che, come nei clavicembali, all'interno dei fianchi collegano il fondo della cassa con la tavola armonica. Le gambe, realizzate in legno diverso da quello della cassa (il che, unitamente ad altri elementi stilistici, suscita qualche perplessità) non hanno richiesto interventi sostanziali.

Non altrettanto fortunate erano, prima del restauro, le condizioni della tavola, composta di fasce d'abete stagionato, stese in direzione obliqua rispetto alle corde, e di spessore variabile fra i 3 e i 4 mm; essa con le relative catene, ha dovuto essere integralmente ricostituita, sulla base dei frammenti rimasti; a ciò ha provveduto, di concerto con la casa Pedrini, la ditta Luigi Nazari di Cremona, nella persona del suo competentissimo titolare.

Relativamente ben conservate erano, nel loro complesso, le altre parti lignee dello strumento: il somiere in noce rivestito di un leggero strato d'abete, i due ponticelli (in legno duro verniciato di nero quello sul somiere, in noce quello sulla tavola), il ponte di aggancio (in noce tinto di nero) che inquadra la tavola, la lista di copertura (in noce) dei martelletti e degli smorzatori, ecc.

In ottime condizioni era ed è infine la tastiera: anzi l'ebano, del quale sono interamente rivestiti i tasti diatonici, e l'avorio, che copre il legno di pero dei tasti cromatici, dalla fabbricazione dello strumento in poi probabilmente sono stati sfiorati da ben poche dita di esecutori. I complessivi 61 tasti coprono un'estensione di cinque ottave, da Fa₀ a Fa₅, comune, oltre che ai più evoluti clavicembali italiani,⁸ a qualche altro fortepiano milanese della fine del '700 e dell'inizio dell'800.⁹

Le corde sono appaiate per ogni suono dalla scala. Quelle appartenenti all'ottava più bassa, realizzate in ottone crudo, erano spezzate in più punti e completamente inservibili: sono state perciò sostituite. Invece a partire dal Fa₁ in poi lo strumento conserva le corde originali di acciaio; ne è stato solo tolto un leggero strato di ruggine, dove esistente. Il loro calibro e la loro lunghezza da ponte a ponte (tenuto conto che si è misurata, per ogni coppia, la corda più lunga, cioè quella sottoposta a maggiore tensione),¹⁰ è schematizzabile come segue:

	Ø	lunghezza
Fa ₀	mm 0,70	cm 188,2
Do ₁	» 0,70	» 166,6
Do ₂	» 0,54	» 109,8
Do ₃	» 0,47	» 56,8
Do ₄	» 0,40	» 28,4
Do ₅	» 0,38	» 14
Fa ₅	» 0,38	» 9,9.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Vedi ad es. un fortepiano rettangolare attribuito a Gaspare Bolla; cfr. N. e F. GALINI, *op. cit.*, p. 251, n. 614, tav. CXXXIV. Anche un fortepiano rettangolare firmato dai Fratelli Celli, di proprietà dell'Ing. Mirko Caffagni di Modena, ha la stessa estensione. Per l'ambito degli strumenti a tastiera, distribuito in senso cronologico e geografico nei vari paesi europei, vedi J. WÖRSCHING, *Die historischen Saitenklaviere und der moderne Clavichord- und Cembalo-Bau*, Mainz 1946, p. 9.

¹⁰ Ringrazio il Dr. Van der Meer, che in una sua cortese lettera del 27.4.82 mi ha suggerito questo criterio di misurazione.

La seconda corda di ogni coppia ha lo stesso diametro della prima ma, data la forma del ponticello e la disposizione delle punte su di esso, è più corta dell'altra di 2 mm.

Dalle misure di lunghezza sopra esposte risulta che in questo strumento, limitatamente ai suoni Do_3 - Do_4 , è rispettata la consuetudine, applicata di solito ai cembali italiani, di dimezzare le corde di ottava in ottava; ma qui, grazie alle variazioni di materiale, di calibro e di tensione, questo non si verifica per l'intero ambito della scala: infatti mentre nella regione più grave ogni Do risulta più lungo rispetto alla metà del suo Do inferiore, nei soprani accade il contrario, cosicché il Do_5 misura meno della metà del Do_4 , ed anche il Fa_5 è sensibilmente più corto, nei confronti del Do_5 , di quanto ci si aspetterebbe se fossero applicate rigidamente le proporzioni della scala vuoi naturale, vuoi temperata. Ci troviamo quindi di fronte a una prassi che appare ribaltata in due sensi opposti, rispetto a quella corrente in seno all'arte cembalaria italiana. Forse a questo è dovuto un certo squilibrio di volume sonoro, che si riscontra in questo strumento fra zona grave e zona medio-acuta. I bassi, nel risultato musicale, tendono a sovrastare in intensità gli altri suoni: e di qui scaturiscono interrogativi circa la destinazione pratica di questo fortepiano, circa il repertorio ad esso adattabile e circa l'esatta tecnica richiesta nel suonarlo. Tali quesiti vanno al di là del presente intento; vengono lasciati perciò per il momento irrisolti. Entro questa problematica si può comprendere comunque il motivo della ricopertura in pelle dei soli martelletti bassi, nel fortepiano di presunta fabbricazione di Domenico Del Mela, al quale si è sopra accennato.

Le caviglie fissate sul somiere del fortepiano Pastore sono in ferro battuto, a sezione rotonda, terminanti a paletta; non sono « mordenti », mancano cioè di filettature. Solo quelle dell'ottava grave, per meglio accogliere e trattare le corde ma per un intervento successivo alla primitiva costruzione, sono state forate. All'estremità opposta l'attacco alle punte di aggancio (pure costituite di ferro) è quello detto, con riferimento ai clavicembali, « alla francese »: prevede cioè un lungo avvolgimento della corda su se stessa per una quindicina di giri, là dove l'attacco « tedesco » non contempla in genere più di due o tre giri. Molto accurata è la finitura delle punte di ottone che fermano le corde sul ponticello del somiere, e discretamente regolata la loro inclinazione.

La maggior parte dell'interesse rivestito da questo strumento si

incentra tuttavia nella meccanica, che è il suo elemento più caratterizzante. Si osservi a questo proposito la fig. 1; in essa si vede come l'estremità retrostante del tasto (il quale nel suo complesso costituisce leva di primo grado) termini, come nel clavicembalo e nel clavicordo, in una linguetta che va a parare contro una guida, scanalata verticalmente. Il tasto sostiene non un saltarello, bensì un punto di spinta fisso; quest'ultimo a sua volta sorregge una seconda leva, sulla quale poggia la tangente o percussore d'ebano massiccio; tale leva è sovrastata poco più indietro da un'asticciola verticale, portatrice dello smorzatore, il cui prolungamento inferiore, passando attraverso una incavatura praticata nella leva, scende a sfiorare il tasto. Abbassando l'estremità anteriore del tasto, l'innalzarsi dell'altra estremità provoca, tramite il sollevamento della seconda leva, un salto in alto della tangente, la quale percuote le due corde che le corrispondono e poi ricade senza rumore, grazie all'impellatura che le sta alla base; contemporaneamente viene sollevato lo smorzatore (munito inferiormente di due strati di feltro), il quale lascia così libera la corda di vibrare, finché il tasto non torni alla posizione di riposo. Tangenti e smorzatori scorrono verticalmente, imprigionati entro le guide delle rispettive « rastrelliere », e sono normalmente nascosti dalla lista di copertura, alla quale spetta altresì il compito di frenare il balzo in alto degli smorzatori.

Nella Tav. II si scorge l'azione di percussione del martelletto-tangente d'ebano coordinata col sollevarsi dello smorzatore; uno degli smorzatori manca, perché le corde corrispondenti sono, in quel punto, puramente riempitive e non fanno che raddoppiare, « fuori tasto », il Do_3 . Nella Tav. II, così come nella fig. 1, è visibile

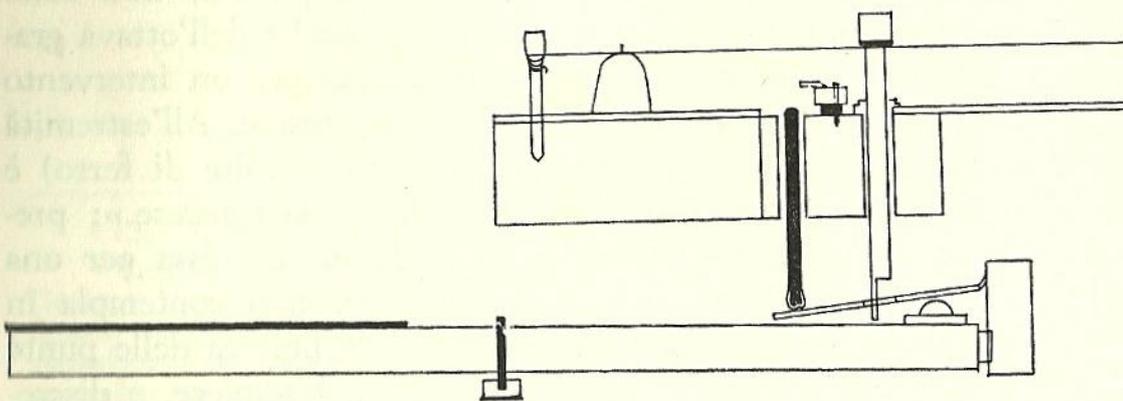


Fig. 1 – Fortepiano a tangenti di Baldassare Pastore, Milano, 1799.
Schema della meccanica (disegno di Marco Fracassi).

inoltre uno dei dispositivi di registro, che arricchiscono le possibilità timbriche dello strumento. Si tratta precisamente di una serie di linguette rettangolari di panno montate su una lista orizzontale di legno di faggio, collegata a sua volta con un manico poggiante sull'estremità destra del somiere; facendo scorrere verso destra il fondo di quest'ultimo, si causa l'avanzamento dell'intera lista, grazie a un gioco di perni a vite, che si affacciano in posizione eccentrica da finestrelle rettangolari scavate nella lista stessa (una di queste è visibile, sulla destra, nella Tav. II: in tal modo le linguette vanno a inserirsi fra la tangente e le corde. È questo un registro denominato « piano » o « pianissimo », molto in uso nei fortepiani, anche a tangenti, e ancora prescritto da Schubert.

Un secondo registro manuale è manovrabile a sinistra: esso fa sì che un'altra lista di legno, più sottile e guarnita da una spazzolina di setola, alzandosi vada a porsi contro le corde a ridosso del ponte sul somiere. Tale registro, del tipo « arpa » o « liuto », detto generalmente « sordino », si riscontra in fortepiani inglesi e tedeschi a tavolo rettangolare, e inoltre in quelli a forma d'arpa di Johann Matthäus Schmahl di Ulma; mediante la sua azione il suono risulta più opaco, essendo scoraggiata la vibrazione delle corde nelle loro usuali componenti armoniche. Tale registro fu brevettato, fra l'altro, da Sébastien Érard nel 1808 e venne ancora impiegato in alcune composizioni di Schubert e di Thalberg.¹¹

Oltre questi due registri manuali, il nostro fortepiano ne accoglie altri assai più comuni. Uno di essi è destinato a far alzare gli smorzatori (per ottenere il cosiddetto « forte ») nel solo settore medio-acuto, dal Do diesis₃ in poi: esso è manovrato da un manico di ottone con pomello, da tirarsi in avanti, posto a destra della tastiera; un identico manico esistente a sinistra, probabilmente predisposto per azionare nello stesso modo gli smorzatori del settore medio-grave, è invece inattivo. Sotto la cassa esistono inoltre due ginocchiere: premendo verso l'alto quella di destra si ottiene di nuovo il cosiddetto « forte », dato però in questo caso dal sollevamento simultaneo di

¹¹ Preziose indicazioni riguardanti questi registri mi sono state fornite dal Dr. Van der Meer nella già citata lettera. Cfr. inoltre HARDING, *op. cit.*, pp. 44, 48, 70-71, 72, 73, 126-127, 148, 149, 430. Anche il Weltman nel 1759 aveva previsto il « pianissimo » (ma nella versione con linguette di pelle, pure assai diffusa nel '700) per il suo clavicembalo con saltarelli a plectro e saltarelli a martello; egli però l'aveva denominato « sourdines ». Cfr. *ibid.*, pp. 48, 72, 343.

tutti gli smorzatori; invece azionando alla stessa maniera quello di sinistra, grazie all'azione di una molla, la rastrelliera delle tangenti si apostava verso destra, facendo sì che esse battano una sola corda ciascuna: si tratta appunto del registro detto « una corda » o « piano ».

Le varie parti della meccanica si trovano nel loro complesso in condizioni discrete o addirittura buone. Le tangenti sono in perfetto stato; persino le loro impellature, così come i feltri degli smorzatori (salvo un paio) e i panni del registro di « pianissimo », una volta debitamente puliti e spazzolati, si sono rivelati recuperabili. Esistevano altresì tutti gli smorzatori, benché giacenti in ordine sparso: ma il fatto provvidenziale che essi fossero numerati ha favorito la loro sistemazione progressiva. Causa di una certa difficoltà si è dimostrata, nel corso del restauro, l'eccessiva lentezza del ritorno degli smorzatori; ma un'attenta e calibrata revisione ha fatto sì che essi rispondessero sempre più prontamente alla funzione loro assegnata. Un altro ostacolo è presentato dalla tenuta dell'accordatura, che si rivela piuttosto scarsa, soprattutto nel settore acuto. Va dato atto in ogni modo all'autore del restauro, il giovane organaro, organista e clavicembalista Marco Fracassi, membro della famiglia Pedrini, di aver condotto e di condurre, assistito dalla sorella Paola, tutte le iniziative necessarie al ripristino del fortepiano Pastore, nelle sue parti esterne ed interne, con competenza e con il massimo rispetto per le sue fattezze originarie;¹² né muore, in seguito a questo restauro compiuto con intento storico-filologico, la speranza che si possano udire uscire dallo strumento di Baldassare Pastore le note di qualche facile pezzo musicale del suo tempo, adatto alle sue peculiarità meccaniche e al suo timbro delicato, lievemente ronzante ma dolce, inadatto comunque a subire notevoli variazioni di tocco.

Ma chi era Baldassare Pastore che, sulla base di questa sua creazione, si può giudicare indubbiamente un fattore diligente e fantasioso? Il suo nome è assente da tutti gli indici di cembalari, e di costruttori di strumenti in generale, finora compilati. Anche la *Nomocheliurgografia* del Valdrighi, consultata gentilmente dietro mia richiesta fino all'inedita « Sesta aggiunta » dalla Dott. Marta Lucchi,¹³ è rimasta muta circa questa personalità.

¹² Ringrazio anzi il M^o Fracassi per il consistente contributo di delucidazioni, misurazioni, disegni e fotografie che egli ha offerto per il presente studio.

¹³ Vedi entro questo stesso volume M. LUCCHI. *Un manoscritto inedito di L. F.*

In ogni modo questo strumento ci è prezioso anche perché ci aiuta a definire meglio la posizione storica del Pastori; grazie alla data scritta dall'ignoto compratore, possiamo infatti stabilire almeno che il Pastori, già attivo a Milano, secondo quanto risulta dal fortepiano a tangenti, nel 1799, lo era ancora nel 1807. Egli visse dunque gli anni turbolenti della Repubblica Cisalpina, ricostituita nel 1800 dopo l'effimera rioccupazione di Milano da parte delle truppe austro-russe nel 1799; assistette inoltre alla fondazione della Repubblica Italiana (1802) e del Regno Italico (1805). Ma se egli anche prima del 1796 e dopo il 1814 visse e lavorò a Milano o in Lombardia, o se solo fu partecipe di un'eredità ormai secolare, dovette essere familiare con l'atmosfera politica e culturale favorita dalla dominazione austriaca. Tuttavia è difficile discernere fino in fondo quanto le vicende pubbliche possano avere influito sulla sua eclettica attività di fabbricante di « cembali d'ogni qualità »; a dire il vero gli unici riflessi constatabili sui suoi due fortepiani a noi noti sono d'origine bavarese e austriaca: almeno per quanto si riferisce alle rispettive meccaniche. Abitudini artigianali italiane (forse con qualche influsso decorativo olandese, almeno sul fortepiano del 1799?) si ravvisano invece nella struttura e nell'aspetto esteriore dei due strumenti.

Il Pastori teneva laboratorio, come dice l'etichetta del secondo fortepiano, nella Contrada della Cerva, in una piazza denominata « S. Stefano in Borgogna », forse identificabile con l'attuale piazza S. Stefano, forse invece un tempo ubicata all'incrocio fra le odierne via Cerva e via Borgogna. Quindi diversamente, poniamo, dal fattore di salteri e fortepiani Antonio Battaglia, che ancora nel 1778 lavorava « nella stretta del Mangano dirimpetto a S. Maria Segreta vicino al Cordusio », ¹⁵ il Pastori creò presumibilmente i suoi strumenti in una zona non molto discosta da quella Contrada Larga (oggi via Larga), che fra il 1615 circa e il 1790 circa fu popolata da alcune delle principali famiglie di fattori milanesi di violini, quali i Grancino, i Testore, i Lavazza. ¹⁶

¹⁵ Cfr. N. e F. GALLINI, *op. cit.*, pp. 143, 252, nn. 308, 309, 615.

¹⁶ Cfr. E. DE GUARINONI, *Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio « G. Verdi » di Milano*, Milano 1908; M. MANDANICI, *La liuteria milanese nel XVIII secolo* e M. MANDANICI - M. PISATI, *I Grancino, i Testore, Giovanni Battista Guadagnini, Carlo Ferdinando Landolfi, Pietro Giovanni Mantegazza*, in: *La liuteria milanese nel XVIII secolo. Mostra organizzata nel Museo annesso alla Biblioteca del*

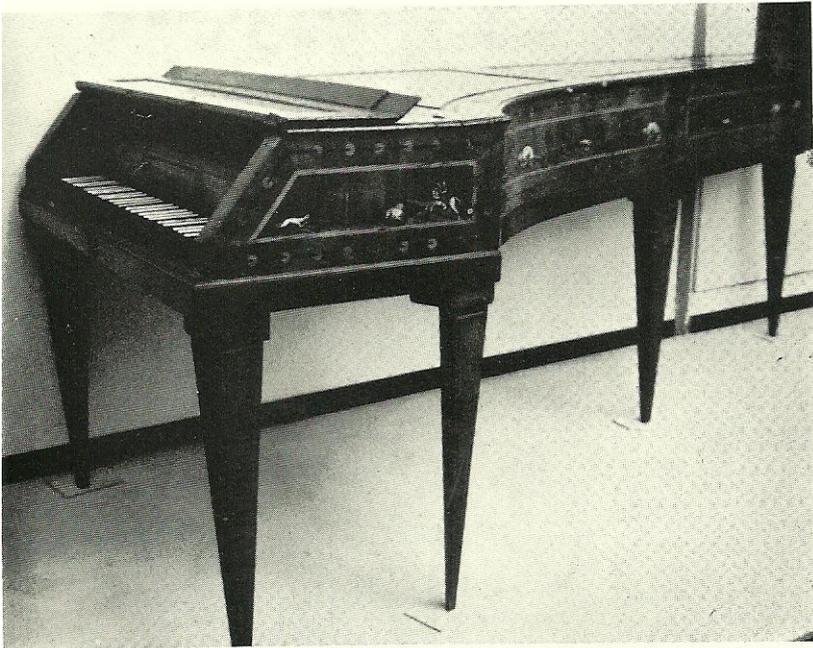
È da notarsi come la dicitura « cembali », apposta sul secondo degli strumenti Pastori qui considerati, sia da intendersi in realtà come « fortepiani »; infatti risulta che, esaurita nel corso dell'ultimo ventennio del '700 l'attività del fiorentino Vincenzo Sodi,¹⁷ il clavicembalo propriamente detto non sia stato più fabbricato in Italia, ed abbia ceduto il passo al nuovo arrivato, appunto il pianoforte o fortepiano; è probabile però che entro il termine « cembali » fossero comprese anche spinette (come quella, conservata presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, che fu usata dal giovane Verdi) e « virginaloni », sul tipo di quelli costruiti negli anni 1830 dal bergamasco Alessandro Riva,¹⁸ ancora diffusi allora in Lombardia.

Certo sarebbe auspicabile spingere a fondo una ricerca, riguardante non solo il Pastori (o Pastore), ma anche tutti gli altri cembalari milanesi, o lombardi d'orbita milanese, rintracciabili entro il '700 e ai primi dell'800, e studiarne le opere finora note, mettendole in relazione con l'analoga produzione cembalaria italiana ed europea. Fin d'ora è lecito indovinare vari e interessanti i frutti che nascerebbero da una simile indagine.

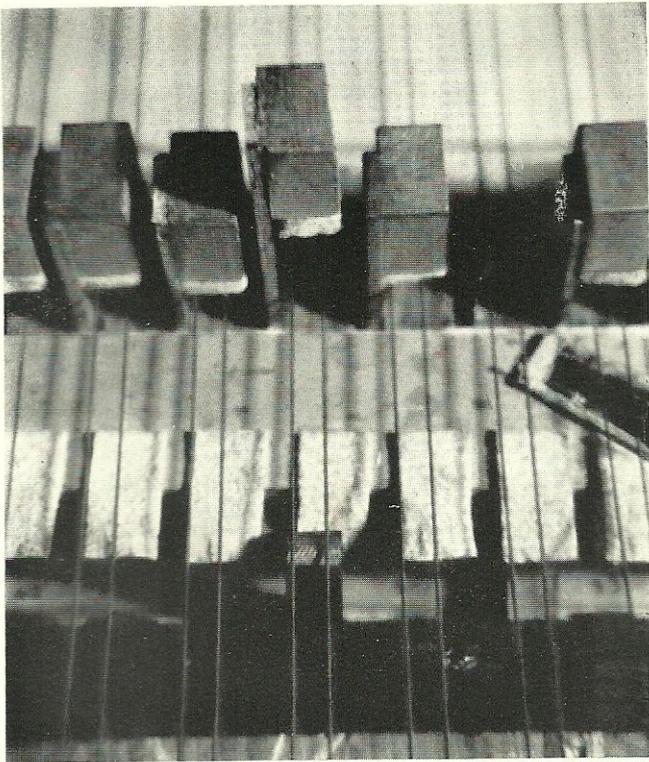
Conservatorio, coordinamento di AGOSTINA ZECCA LATERZA e GUIDO SALVETTI, Milano 1982.

¹⁷ Cfr. J. H. VAN DER MEER, *Prolusione* cit.

¹⁸ Vedi *ibid.*



Tav. I – Fortepiano a tangenti di Baldassare Pastore, Milano, 1799.



Tav. II – Fortepiano a tangenti di Baldassare Pastore, Milano, 1799. Particolare della meccanica.