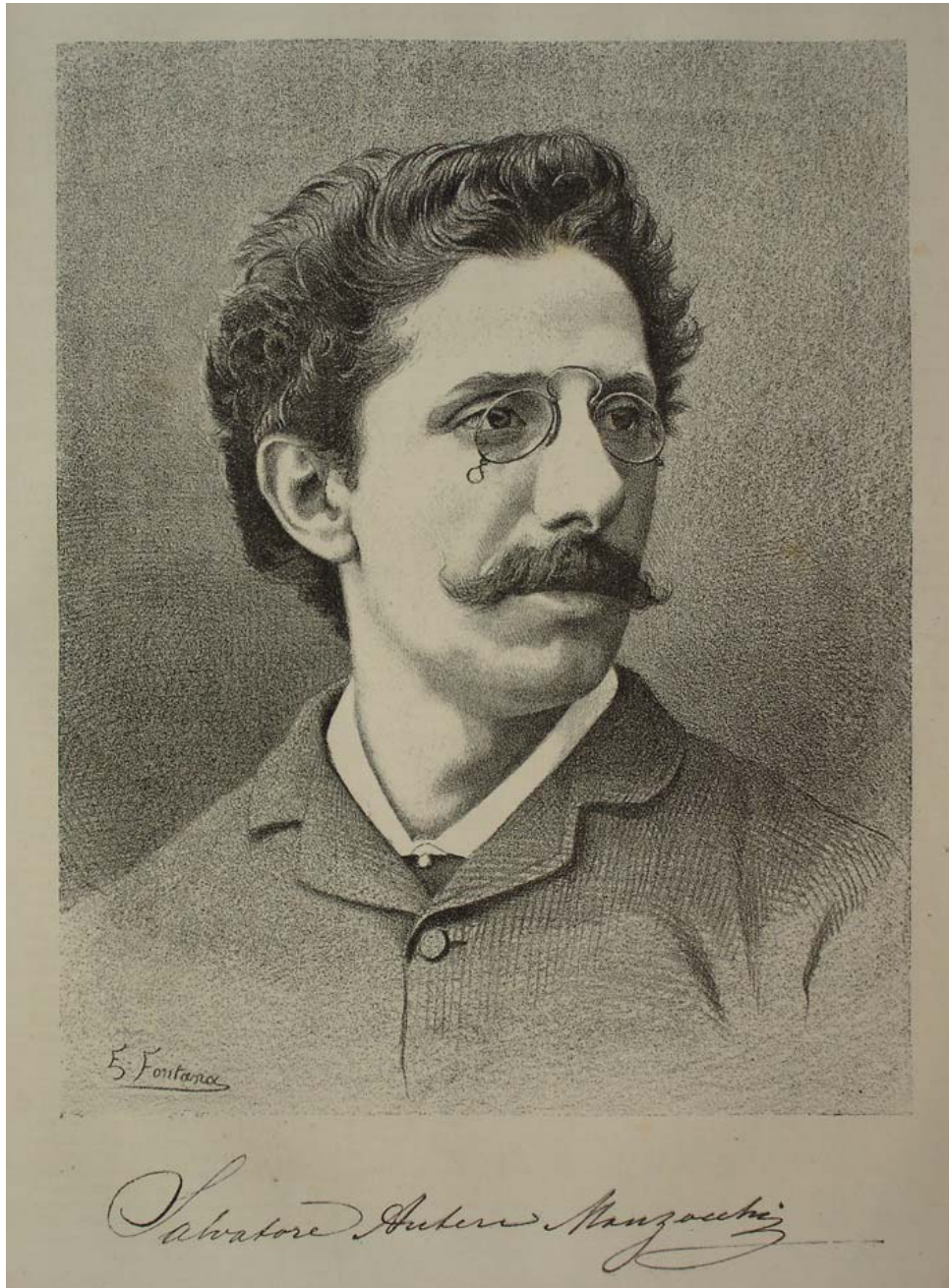


DONATELLA SACCARDI

SALVATORE AUTERI MANZOCCHI E IL CONSERVATORIO DI MUSICA DI PARMA



Ritratto di Salvatore Auteri Manzocchi (courtesy Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

Mentre il compositore e docente Salvatore Auteri Manzocchi¹ si trovava a Trieste, ricevette l'invito e l'offerta di occupare la cattedra di Canto presso il Regio Conservatorio di Parma. Nell'Archivio Storico dell'Istituto è documentata la proposta della sua nomina come titolare della suddetta cattedra da parte del senatore Giovanni Mariotti, allora Presidente del Conservatorio e già Sindaco di Parma, amico di Arrigo Boito e di Giuseppe Verdi. Il Mariotti aveva a cuore le sorti dell'Istituto e lo aveva voluto porre sotto la tutela morale di Verdi, al quale spesso si rivolgeva per avere consigli sui programmi e sulle nomine di direttori e insegnanti.

Pur mancando testimonianze relative alle motivazioni che indussero il senatore a rivolgersi ad Auteri Manzocchi, si può ipotizzare che gli fosse stato consigliato da autorevoli personalità musicali interessate a difendere e a conservare le tradizioni artistiche della musica vocale italiana.

Mariotti, come accennato, era molto vicino a Boito e a Verdi e la loro interazione in Conservatorio è documentata dal fitto scambio epistolare intercorso con entrambi. Nota è la lettera di Boito a Verdi in data 21 maggio 1889 relativa all'annuncio della firma del decreto reale per la sua nomina a Direttore Onorario del Conservatorio, al posto di Franco Faccio² gravemente ammalato: nomina voluta insistentemente da Mariotti che aveva chiesto consiglio anche a Verdi.

Era l'anno 1890 quando Boito approvò in toto la nomina di Auteri Manzocchi, da lui stimato come eccellente compositore e conoscitore dell'arte di trattare le voci, considerato in possesso di tutti quei requisiti che facevano di lui la persona più indicata a occuparsi dell'insegnamento del canto e del canto complementare per i compositori. Quest'ultimo era stato aggiunto nel 1888, dopo l'approvazione del nuovo regolamento e si presentava come una novità assoluta del Conservatorio di Parma, l'unico a inserirlo nell'offerta formativa della disciplina. La singolarità non era, del resto, casuale, dal momento che Parma era indubbiamente una città caratterizzata da un forte legame con la musica e l'opera teatrale, secondo una tradizione basata su un retroterra storico che risaliva al Ducato dei Farnese fino ad arrivare a Maria Luigia d'Austria sotto il cui governo l'arte musicale parmense aveva ricevuto un forte impulso.

Inoltre, Boito era convinto dell'utilità della nuova cattedra e dell'assoluta esigenza che una figura come quella di Auteri, che non era solamente compositore, ma insigne maestro di canto, potesse assumere tale onore.³

A testimonianza del suo pensiero si riporta la lettera-documento scritta da Boito come risposta a un quesito richiesto dalla Corte dei Conti nel novembre 1913 per accertarsi delle giuste motivazioni in riferimento alla richiesta di pensione anticipata da parte di Auteri per gravi motivi di salute: la sua quasi completa cecità.⁴

L'onere del compito richiesto all'insegnante era notevole poiché, se all'inizio il canto complementare prevedeva solamente l'obbligo per gli allievi compositori di assistere a qualche lezione di canto principale, in seguito divenne una vera e propria lezione individuale di fisiologia vocale, di tecnica e storia della vocalità, richiedendo pertanto molto più tempo e dedizione. A riprova di ciò, nell'Archivio Storico del Conservatorio di Parma è conservato un documento non protocollato: la relazione dell'allora Direttore (probabilmente Boito poiché la data è il 1890, ma manca la firma) al Governatore in cui si parla della classe di canto complementare e della professionalità dell'Auteri nel seguirla. In esso si puntualizza che per una cattedra del genere non si

¹ Salvatore Auteri Manzocchi (Palermo, 1845-Parma, 1924) è stato un musicista italiano. Compì i suoi primi studi musicali nella città natale, con Pietro Platania (1828-1907). In seguito si trasferì a Firenze e fu allievo di Teodulo Mabellini (1817-1897). Si distinse subito per un'innata capacità di insegnare la tecnica del canto e, proprio come maestro di canto, soggiornò a lungo all'estero, passando da Parigi a Vienna, da Budapest a Londra. Tornato in Italia gli fu offerta la cattedra presso la Scuola di canto del Conservatorio di Parma, dove rimase tutta la vita.

² Franco Faccio, musicista italiano (Verona 1840-Monza 1891). Studiò al Conservatorio di Milano. Tra le sue opere più importanti si ricordano *I profughi fiamminghi* (1863) e *Amleto* (1865), due cantate patriottiche (in collaborazione con A. Boito), pezzi sinfonici, un quartetto e romanze. Raggiunse la celebrità quale direttore d'orchestra; fu il primo concertatore dell'*Otello* di G. Verdi.

³ Cfr. "Appendice" nn. 1-2.

⁴ Cfr. "Appendice" n. 3.

poteva attingere all'aiuto dei così detti "maestrini", cioè studenti degli ultimi anni che facevano da assistenti, poiché per le lezioni ai compositori si considerava necessaria la presenza di un maestro del calibro dell'Auteri con il suo bagaglio di esperienza preziosa. Si riconosce poi il grande sforzo fatto dal Maestro per seguire le due cattedre, tanto che verso il 1891-92 si suggerisce, in una relazione finale al Governatore, di diminuire le ore di Canto Complementare mantenendo l'obbligo per gli studenti di composizione di presenziare almeno a due lezioni di Canto Principale al mese.

Detto questo, per diversi anni il Maestro siciliano attese al compito affidatogli con entusiasmo e competenza anche se gli allievi compositori erano non più di due o tre per anno, come attestano i registri scolastici che vanno dal 1889 al 1903.

Interessante notare come dopo tale data non si registrino più allievi. Presumibilmente la cattedra scompare negli anni successivi dal momento che sono assenti documenti che ne accertino la continuazione: i registri di canto complementare non compaiono più. Si potrebbe ipotizzare che la ragione stesse nel peggioramento lento e continuo della vista del musicista il quale, dopo il 1905, spesso chiese lunghi periodi di aspettativa per motivi di salute; nel fatto che non era facile trovare un nuovo docente che potesse riuscire a occuparsi delle due cattedre con altrettanta efficienza (mancando la sua figura, l'insegnamento lentamente venne accantonato) e nelle nuove esigenze che andavano nascendo all'interno del corso di composizione.

Tuttavia non sappiamo la vera ragione dell'eliminazione della materia del canto complementare. Il successore di Auteri fu Giulio Silva, compositore e direttore d'orchestra, vincitore nel 1913 del concorso per la cattedra di canto ed in possesso, almeno sulla carta, di tutti i requisiti necessari all'insegnamento delle due discipline.

Molto probabilmente – si può supporre – i tempi erano cambiati e non si sentiva più l'esigenza di insegnare la tradizione vocale della musica italiana ai giovani studenti di composizione, poiché il melodramma cominciava a non essere più il fulcro su cui verteva il lavoro dei giovani compositori.

È interessante notare dai verbali di esame degli anni che vanno dal 1889 al 1915-1918 come la materia del Canto fosse sempre unita a Composizione, come le commissioni fossero le stesse e come spesso Auteri chiedesse a un collega di Composizione o di Armonia di sostituirlo nei periodi di malattia.

Emerge pertanto che l'insegnamento del canto si basava molto di più su un fattore interpretativo e di approfondimento degli studi tecnici dei trattati più in voga, piuttosto che sul lavoro empirico di imitazione che oggi spesso caratterizza la lezione fatta da un maestro cantante.

Il periodo di Parma fu importante e fecondo per l'Auteri e rappresentò un momento felice attraverso il quale ritrovare un po' di serenità lontano dalla vita difficile e travagliata del mondo teatrale.

Fu una stagione di grandi soddisfazioni. Veniva, infatti, chiamato spesso a fare parte di commissioni molto importanti come dimostrazione tangibile della profonda stima e considerazione di cui godeva nell'ambiente musicale e tra i colleghi del Conservatorio: fu nominato membro della commissione per l'Esposizione Universale di Vienna del 1892 voluta dal Direttore Gallignani, su suggerimento del Sindaco di Parma, al fine di promuovere il concorso per i giovani musicisti parmigiani da mandare a Vienna come rappresentanza dell'alta fama musicale in cui era tenuta la città di Parma e il suo Conservatorio; successivamente, all'epoca della direzione Guido Alberto Fano, gli venne affidato l'incarico di vice-direttore del Conservatorio.

Inoltre, nel periodo in cui Auteri diviene titolare della classe di canto al Conservatorio di Parma crescono le domande di ammissione e si decide di aumentare il numero di studenti nelle classi di canto, tanto che dal 1890 Auteri avrà dagli otto ai dieci alunni come dimostrano i registri conservati nell'Archivio Storico.

Per quanto riguarda il canto complementare, gli alunni variano sempre da uno a quattro e tra essi leggiamo nomi importanti, quali Amilcare Zanella e Ildebrando Pizzetti, del quale Auteri fece eseguire, da Teresina Guelfi, la sua migliore allieva, alcune liriche durante un saggio al Teatro Regio di Parma nel 1901, ricevendo un encomio dal direttore Giovanni Tebaldini che lo ringraziò

per la bravura e la professionalità dell'allieva che era stata oggetto di entusiastici applausi. Questi complimenti risultano in una lettera del maestro Tebaldini, datata Parma 26 giugno 1901: unica testimonianza epistolare fra i due, conservata nell'Archivio Storico del Conservatorio.⁵

Nel Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno (faldone "Odissea Parmense"), invece, sono conservate alcune lettere dell'Auteri a Tebaldini (dal 1899 al 1901 più una del 1913). Alcune sono di servizio, in altre l'Auteri lamenta critiche e risentimenti nei suoi confronti.⁶ Nell'ultima gli chiede una testimonianza di appoggio per ottenere dal Ministero la pensione per causa di servizio.⁷

Da molte relazioni che si leggono nei documenti d'archivio si evince poi l'esigenza di redigere un programma per il nuovo corso di canto complementare e la necessità di scrivere un trattato che ne tracciasse il percorso e spesso si fa riferimento all'ipotesi che l'Auteri stesse lavorando assiduamente alla stesura di un Trattato.

La sua figura fu sicuramente di riferimento per i maestri di canto negli altri Conservatori d'Italia, come si può dedurre da alcune lettere, conservate nell'Archivio, in cui si chiedeva consiglio all'Auteri su quali programmi si dovessero seguire per l'insegnamento del Canto.

Spesso Auteri stesso scriveva le risposte, poi protocollate, agli insigni colleghi che svelavano il percorso che il Maestro seguiva per 'costruire' le voci e gli artisti. Analizzando i suoi registri di classe e i verbali di esame, sia di revisione (come veniva chiamato allora l'esame di promozione) sia di licenza, riusciamo a individuare il percorso adottato dall'Auteri nell'insegnamento delle due cattedre.

Per quanto riguarda il canto principale segue un metodo molto tradizionale basato, nei primi anni, su vocalizzi di autori come Bona, Panofka, Concone, Crescentini, Bordogni, che accompagnano l'allievo nei vari passaggi gradualmente per l'impostazione della voce con esercizi specifici sulle note tenute, i portamenti, le agilità, le messe di voce, privilegiando l'emissione della vocale "a" come la migliore per iniziare l'impostazione della voce, come suggerivano i trattati di canto più famosi, dal Tosi al Mancini e al Garcia secondo la migliore tradizione vocale sette-ottocentesca italiana.

Questa impostazione, unita a esercizi di cambio di vocali su di una stessa nota, che servivano a esercitarsi su di una articolazione perfetta che potesse aiutare la voce a svilupparsi, continuava per i primi due anni, mentre al terzo si cominciava con arie facili tratte dal repertorio di *Arie Antiche Italiane*, per approdare verso la fine del terzo anno e nel quarto ad arie più complesse degli operisti più famosi italiani, come Rossini, Donizetti, poche volte Bellini, mentre Verdi veniva fatto studiare agli allievi che avevano le votazioni più alte, probabilmente considerati dotati della preparazione tecnica adatta ad affrontare un tipo di repertorio che sicuramente era molto complesso (similmente a quanto potrebbe accadere ai giorni nostri se un insegnante di canto dovesse assegnare a un allievo arie di un compositore contemporaneo).

In accordo con la sua linea di pensiero, notiamo come la scelta di Auteri ruoti principalmente sugli autori italiani, includendo dal panorama soltanto alcuni stranieri come Mozart, Meyerbeer o Massenet, quest'ultimo da pochi anni conosciuto in Italia.

È interessante l'analisi del verbale d'esame di Licenza di Canto dell'anno scolastico 1899-1900 delle alunne Amelia Canuti e Dafne Zacconi, entrambe soprano, che avevano seguito i quattro anni del corso di canto con il maestro Auteri.

Come abbiamo già detto, l'esame finale di canto era molto simile all'attuale canto didattico, per cui vi era una prima prova in cui il candidato cantava due arie, una dal repertorio classico sino a Bellini e l'altra dal repertorio moderno: la Canuti cantò, dalla *Dinorah* di Meyerbeer, "Ombra leggera", e da *I Puritani* di Bellini, "Qui la voce sua soave", da cui si deduce che fosse un soprano

⁵ Cfr. "Appendice" n. 5.

⁶ Cfr. "Appendice" n. 6.

⁷ Cfr. "Appendice" n. 4.

leggero; mentre la Zacconi, probabilmente un lirico-spinto, cantò da *Le Nozze di Figaro* di Mozart l'Aria della Contessa "Dove sono i bei momenti". e dall'*Aida* di Verdi, "Ritorna vincitor".

La seconda prova verteva sui vocalizzi così detti "d'artista" e la terza sull'interpretazione con accompagnamento di un pezzo dato dalla commissione, previo studio di tre ore in clausura.

Le votazioni per le varie prove si dividevano a seconda dei parametri dettati dal programma ministeriale, relativi a intonazione, musicalità, precisione ed interpretazione.

Per la Canuti fu sorteggiata l'aria de *La Wally* e per la Zacconi quella dell'*Erodiade*: scelte interessanti se le paragoniamo ai giorni nostri, dal momento che sia Catalani sia Massenet erano contemporanei di Auteri.

Era singolare anche la scelta liederistica del brano da eseguire a prima vista con il "trasporto", come quarta prova, che nel caso specifico era un Lied di Schumann, perché ci fa intendere la necessità di una lettura più approfondita che non fosse solamente quella delle semplici note. Terminava l'esame la prova di cultura con autori importanti della scuola vocale italiana.

Lo stesso Auteri, già proiettato nel futuro, come metodo di insegnamento, chiese al Ministero la possibilità di eliminare l'accompagnamento nella prova delle tre ore e il trasporto in quella della prima vista poiché asseriva che gli allievi cantanti spesso non possedevano una base di studio armonico alle spalle e che queste prove potevano creare dei problemi soprattutto agli elementi di grande valore che rischiavano di non riuscire a diplomarsi.

Dal suo suggerimento probabilmente nascerà la volontà di creare un programma di esame, che è rimasto approssimativamente simile sino ai giorni nostri, dove si distingue la preparazione dell'allievo che preferisce avviarsi alla carriera artistica e quello che sceglie la strada dell'insegnamento.

Analizzando, invece, le prove d'esame della sessione di ottobre del 1902 di canto complementare, veniamo a scoprire che si trattava di un esame per la maggior parte teorico, dedicato alla formazione dell'organo vocale e alle sue funzioni, come compreso nei temi d'esame che leggiamo alla fine del "Trattato di canto" di Auteri, diventati i programmi ufficiali del corso, a riprova del fatto che il suo trattato fosse stato pensato come guida per questo nuovo insegnamento.

Leggendo i programmi attuati nelle lezioni giornaliere, riportati sul registro di classe, è palese come Auteri affrontasse lo studio del canto complementare da un punto di vista teorico, rifacendosi spesso ai trattati sopracitati del Garcia figlio e del Lablache, che in un certo qual modo si compendiano l'uno con l'altro, pensando anche che sono stati pubblicati nel 1847 il primo e nel 1846 il secondo.

I due autori venivano tra loro accostati poiché in questo modo si evidenziava quella legge della compensazione universale che dava ad uno la voce e all'altro la mente, ma anche perché si metteva in luce, nell'analizzare gli stessi problemi, la diversa angolazione e profondità dei due testi nati nello stesso periodo e nello stesso ambiente culturale.

Luigi Lablache fu probabilmente il basso più famoso dell'Ottocento e insegnante di canto alla corte di Inghilterra, ragioni per cui rappresentava una visione empirica del canto, alla parvenza più superficiale, da esperto sul campo, risultando però carente dal punto di vista della conoscenza fisiologica della materia. Puntava, infatti, sull'aspetto pratico, proponendo regole e consigli per imparare a studiare l'arte del canto, offrendo inoltre un vasto panorama di esempi per quanto possibile concreti per dare agli allievi semplici direttive di esercitazione.

Manuel Garcia, invece, tentò di costituire un corpus didattico organizzato e funzionale, soffermandosi da un lato sulla terminologia usata dalle scuole tradizionali e dall'altro sulla reale applicazione di essa, alla luce delle nuove acquisizioni in campo fisico-tecnologico per dotarla di fondamenti oggettivi validi.

Sicuramente i numerosi esercizi, presenti in entrambi gli scritti, erano studiati e approfonditi al fine di insegnare i tipi di vocalizzazione possibili che servivano a impostare una voce e a darle quella duttilità e capacità espressiva necessarie per affrontare il repertorio al fine di creare una giusta base di conoscenza per i giovani compositori che dovevano scrivere per le voci.

Probabilmente, viste altre citazioni nei registri e nel “Trattato”, Auteri era a conoscenza dei vari metodi di insegnamento dell’epoca e, se ci riferiamo alle ultime pagine del suo testo, si può constatare come il Maestro fosse maggiormente in sintonia con i dettami di Enrico Delle Sedie⁸ e di Lilli Lehmann,⁹ entrambi di epoca più tarda e interessati a una riaffermazione dei principi della scuola belcantistica italiana in un momento storico dove quest’ultima entrava in contrasto con le tecniche declamatorie nordiche. Entrambi i maestri sottolineavano l’importanza dell’appoggio e, soprattutto, della naturalezza nel canto che si traduceva nell’emissione morbida, nel cantare sul fiato con la sensazione di galleggiamento della voce e nell’uguaglianza dei registri e delle vocali con un atteggiamento della bocca mai troppo irrigidito in posizioni precostituite. Quindi un lavoro minuzioso e molto graduale che assecondasse la natura dell’allievo, su esercizi di messe di voce e cambi di vocale su una stessa nota, uniti alla ricerca di un numero maggiore di sfumature per poter esprimere al meglio i sentimenti narrati dal testo drammatico.

Non dimentichiamo che gli ultimi due erano cantanti molto famosi e insieme noti insegnanti. La loro visione era propria di coloro che avevano sperimentato sul palcoscenico ciò che poi avrebbero insegnato: caratteristiche fondamentali per Auteri che era, probabilmente, molto in sintonia con le loro idee, affascinato dalla loro personalità e interessato a una visione diversa della didattica rispetto a chi, come lui, operava dall’altra parte della barricata.

Dopo gli anni 1908 e 1909 per Auteri saranno sempre più frequenti le richieste di aspettativa annuale per malattia, come quella del 1909 quando venne incaricato per la supplenza il maestro Sebastiano Breda. Tuttavia la sofferenza per l’avanzata cecità non impedì all’Auteri di continuare a comporre, come testimoniano le numerose liriche da camera di questo periodo tra cui le già citate *Sette Liriche per canto e pianoforte* con parole di Annie Vivanti,¹⁰ pubblicate a Firenze nel 1925 con dedica “A donna Albertina Barbieri”. Sono liriche dove riaffiora la linea melodica che tanto profondamente caratterizzava la sua scrittura e che ancora una volta entrava con intensità nelle più nascoste pieghe dell’anima.

Come docente forgiò diversi cantanti famosi che calcarono le scene e divennero poi insigni insegnanti di canto. Ne è l’esempio Fiorello Giraud,¹¹ tenore che studiò con Auteri nei primi anni in cui il Maestro arrivò a Parma e che nel 1920 ebbe la cattedra che era stata del suo professore.

⁸ Enrico Delle Sedie, baritono italiano (Livorno, 1824-La Garenne-Colombes, 1907). Di umili origini, studio canto con Cesario Galeffi e nel 1851 esordì a Firenze nel *Nabucco* di Verdi. Non era dotato di una bellissima voce, ma aveva compiuto ottimi studi di recitazione e di arte drammatica. La sua importante carriera lo vide protagonista a Vienna, San Pietroburgo, Berlino, Londra, e nel 1861 al teatro italiano di Parigi. Fattosi conoscere agli ambienti musicali parigini, con il sostegno di autorevoli amici, in particolare di Verdi, divenne professore di canto presso il prestigioso Conservatorio di Parigi. Nell’ultimo periodo dell’esistenza fu insegnante privato di canto.

⁹ Lilli Lehmann, soprano tedesco (Würzburg 1848-Berlino 1929). Studiò con la madre, Maria Theresia Löw. Cantò a Berlino, Bayreuth e nelle principali città. Nel 1905 si esibiva ancora a Salisburgo. Aveva sposato il tenore P. Kalisch. Fu anche insegnante e lasciò scritti autobiografici, critici e metodologici.

¹⁰ Annie Vivanti, scrittrice (Londra 1868-Torino 1942). Di padre italiano e di madre tedesca, studiò canto in Italia ed esordì nel teatro a New York; nel 1902 sposò John Chartres, patriota irlandese. Abbandonato il teatro, viaggiò in Europa, Africa e America, propugnando la creazione dello Stato libero d’Irlanda. La sua attività letteraria, iniziata col volume di poesie *Lyrice* (1890), che ebbe l’eccezionale ventura di una prefazione di Carducci, si venne orientando soprattutto verso la narrativa; ma i suoi romanzi e raccolte di racconti (*I divoratori*, 1911; *Circe*, 1912; *Vae victis*, 1917; *Naja tripudians*, 1921; *Mea culpa*, 1927; ecc.), sotto la trama avventurosa e le forti tinte passionali, rivelano sempre un fondo lirico-autobiografico, di una delicata sensibilità romantica; così che i risultati artisticamente più felici sono da ricercare piuttosto nei suoi libri di impressioni e di ricordi come *Zingaresca* (1918) e *Gioia!* (1921). Quest’ultimo contiene belle pagine su Carducci, che nutrì per lei un caldo affetto.

¹¹ Fiorello Giraud nacque a Parma nel 1870, figlio del tenore Lodovico e di Maria Givoni. Studiò al Conservatorio di Parma con Salvatore Auteri Manzocchi, poi a Milano con Enrico Barbacini. A 21 anni debuttò a Vercelli e cantò nella prima assoluta dei *Pagliacci* di Leoncavallo a Milano, diretta da Toscanini. Si esibì nei maggiori teatri in Italia e all’estero. Nel 1920 fu nominato docente di canto al Conservatorio di Parma dove restò in servizio fino alla scomparsa avvenuta nel 1928.

APPENDICE

1.



DIREZIONE

TEBALDINI GIOVANNI — *Direttore*
(R. Decreto 9 Dicembre 1897).

MONTAGNA ORESTE — *Vice-Segretario tecnico.*
(R. Decreto 22 Gennaio 1893).

PERSONALE INSEGNANTE.

DACCI GIUSTO, professore di Composizione.
(R. Decreto 26 Gennaio 1862).

RIGHI TELESFORO, *idem.*
(R. Decreto 8 Ottobre 1875).

AUTERI MANZOCCHI SALVATORE, professore di
Canto.
(R. Decreto 11 Luglio 1889).

GALLIERA ARNALDO, professore di Organo.
(R. Decreto 16 Marzo 1897).

FICCARELLI STANISLAO, professore di Pianoforte
(incaricato della classe di Musica da camera).
(R. Decreto 20 Marzo 1870).

RUA PIA INES, insegnante di Arpa.
(R. Decreto 19 Marzo 1896).

Pagina dell'Annuario del R. Conservatorio di Parma 1898-99 con i nomi di alcuni docenti dell'Istituto tra cui quello di Salvatore Auteri Manzocchi

— 56 —

CONCERTI DIVERSI
NEI QUALI EBBERO PARTE
GLI ALLIEVI DEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA

Venerdì 6, Sabato 7, (1) Domenica 8, Gennaio 1899
al Teatro Regio.

- 1.° **Perosi D. Lorenzo.** *La Resurrezione di Lazaro*
« Oratorio » in due parti per soli coro
ed orchestra.
- 2.° **Bazzini Antonio.** *Ouverture* per orchestra alla tragedia
« *Saul* » di V. ALFIERI.
Nell'orchestra Alunni, N. 20. Nel coro Alunni, N. 65.

(1) Concerti XXIV e XXV della SOCIETÀ.

Domenica 16 Aprile 1899 nel Teatro del R. Convitto
Nazionale « Maria Luigia ». - Recita a beneficio dell'Ospedale
dei bambini col concorso degli allievi del R. Conservatorio.

Negli *Intermezzi*:

- 1.° **Beethoven L.** 1.° *Tempo della Sinfonia N. 1* per orchestra.
Dirige l'alunno Campanini G.
 - 2.° **Fischer A.** *Czardàs* (op. 10) per violoncello e pianoforte.
Rognoni M. - Cacciali U.
 - 3.° **Beethoven L.** { *a) Sonatina in sol magg.* } per pianoforte.
 { *b) Presto alla Tedesca* }
 Anelli Maria.
 - 4.° **Auteri Manzocchi S.** { *a) Avessi l'ali - Canzone* } per canto,
 { *b) Sul mare - Melodia* } violoncello e
 Canuti A. - Rognoni M. pianoforte
-

Pagina dell'Annuario del R. Conservatorio di Parma 1898-99 con il programma di
un concerto in cui compaiono composizioni di Auteri Manzocchi interpretate dagli
allievi dello stesso Conservatorio

3.

Lettera-documento di Arrigo Boito in risposta ai quesiti della Corte dei Conti

Domanda I: Se l'insegnamento di cui era incaricato il Prof. Auteri e da lui impartito con largo svolgimento rispondesse nel tempo alle ordinarie esigenze proprie ed intrinseche dell'insegnamento stesso, ovvero ed in quale misura ed alcunché di speciale eccedente i limiti dei programmi generalmente stabiliti per le materie insegnate dall'Auteri.

Risposta: Il maestro Auteri nel R. Conservatorio di Parma insegnava in due scuole ben distinte l'una dall'altra e destinate a due diverse categorie di alunni. Nell'una insegnava la pratica del canto agli alunni cantanti, nell'altra istruiva gli allievi di composizione nella conoscenza delle voci e nell'arte della musica vocale. Questo nuovo insegnamento eccedeva i limiti dei programmi adottati nei Conservatori.

Domanda II: Se la duplicità dell'insegnamento affidato al detto professore e cioè il canto e il corso speciale per gli allievi componisti, fosse normale e ordinario per tutti gli incaricati di tali materie in modo da costituire non una eccezione bensì una necessità organica comune si che l'un insegnamento costituisca il complemento naturale dell'altro.

Risposta: Per rispondere chiaramente al secondo quesito devo spiegare il concetto da cui è derivata, nel detto Conservatorio, l'istituzione del nuovo e specialissimo insegnamento affidato al M.^o Auteri. Da anni si deplorava la decadenza della musica vocale. I giovani alunni compositori incominciavano a trascurare lo studio. Le teorie ultramontane penetravano nelle scuole, la bella tradizione della musica italiana, principalmente basata sulle voci, dopo tre secoli di gloria, cadeva nell'oblio. Si volle porre un riparo a questo innaturale deviamiento di studi e si pensò di istituire una scuola ove s'insegnasse, agli allievi compositori, l'arte di trattare le voci. Per mandare ad effetto questo pensiero era necessario un insegnante che fosse esperto compositore, libero da influenze straniere e, nello stesso tempo, conoscitore perfetto dell'arte del canto. L'autore della *Dolores* rispondeva appunto a tali esigenze. Così fu eletto il Maestro, così fu fondata la scuola. Questa scuola era un fatto isolato che non aveva riscontro negli altri Conservatori. Le due scuole del M.^o Auteri, benché esteticamente affini, non servivano di complemento l'una all'altra perché erano destinate, come dissi, a due diverse schiere d'alunni; bensì l'insegnamento rivolto agli alunni di composizione serviva di importantissimo complemento alla classe di composizione.

Domanda III: Se l'affaticamento cui l'Auteri si sarebbe assoggettato fosse o meno attribuibile ad impegni di carattere singolare e per lui assolutamente eccezionale.

Risposta: Non capisco.

Domanda IV: Se la compilazione di un particolare metodo di insegnamento per gli allievi componisti alla quale il prof. Auteri avrebbe atteso, data la mancanza di un qualsiasi trattato in proposito, sia stata espressamente ordinata per disposizione dei succedutivi direttori del Conservatorio non risultando ciò dai certificati proposti dall'interessato a prova dell'eccezionale sovraccarico da lui sopportato.

Risposta: per trattar degnamente la nuova materia affidata al M.^o Auteri bisognava ricorrere ai meravigliosi modelli del passato dalla seconda metà del XVI^o secolo in poi. Tre secoli di storia di musica vocale, fiorita in Italia, dovevano essere ravvivati dal Maestro nella sua scuola mediante l'esempio pratico e le deduzioni teoriche conseguenti. Quindi s'intende che tale insegnamento, fatto coscienziosamente, dovesse essere oggetto di studio accurato e di pazienti ricerche. Se il M.^o Auteri sia stato incaricato di coordinare in un trattato la somma di tali ricerche non so, perché cessai di occuparmi del Conservatorio di Parma troppo presto per vedere avviata la scuola in questione.

Posso però asserire che la compilazione di un compendio delle osservazioni fatte e degli esempi raccolti dovesse imporsi.

Domanda V: Se il suddetto metodo che si afferma compilato dall'Auteri esista realmente e, nel caso affermativo, in esso sia stato rilasciato al Conservatorio per servire ulteriormente all'insegnante ovvero se fu ritenuto dall'autore per essere eventualmente pubblicato nel suo interesse.

Risposta: La mia ingerenza nel Conservatorio di Parma incomincia dalla data del decreto della mia nomina a Direttore Onorario (13 giugno 1890) continua durante la malattia del Direttore effettivo Maestro Franco Faccio; cessa poco dopo la sua morte, nell'anno scolastico 1891. Ignoro quindi tutto ciò che ha rapporto col trattato, o metodo che sia, di cui è parola nel quesito V.

Domanda VI: Se la lettura e l'illustrazione dei vecchi spartiti di autori pregiati, nella quale si vorrebbe riconoscere una causa non secondaria del sovraccarico cui sarebbe stato sottoposto l'organismo dell'Auteri, abbia costituito per lui una eccezione. Uno sforzo straordinario oltre il suo compito ordinario insito nell'ufficio affidatogli, ovvero una semplice e doverosa complicazione dell'ufficio medesimo.

Risposta: Io non ebbi mai l'occasione di praticare intimamente l'insigne Maestro Auteri, ignoravo quindi le sue condizioni fisiche come le ignoro oggi. Certo è che le stampe musicali su legno del XVII° e del XVIII° secolo, con caratteri mobili, a note romboidali e senza basso realizzato, possono mettere a dura prova (abusandone) l'occhio e la mente del lettore. Se il Maestro Auteri spinse sino a quelle fonti le sue indagini per arricchire, coi documenti della più pura Italianità, la materia che doveva insegnare agli alunni, merita lode.

Arrigo Boito

P.s. Rileggendo mi sono accorto di non aver sempre risposto a tono. Ad ogni modo ho detto tutto ciò che so intorno alla questione che interessa la Corte dei Conti.

(A.B. Belle Arti 11419 13 nov. 1913)

4.

Trascrizione di una lettera dell'Auteri Manzocchi a Giovanni Tebaldini

Parma 25 ottobre 1913¹

Illustre M° Tebaldini

Ella forse saprà che per grave indebolimento visivo prodotto da Cataratta, ho già da tempo dovuto chiedere il collocamento a riposo al Conservatorio di Parma senza aver potuto raggiungere gli anni di servizio che la legge prescrive per avere diritto a pensione –

Dal Pro-memoria che le sarà inviato dal Ministero Ella potrà rilevare in quali termini sia ora la mia causa alle Sezioni Riunite della Corte dei Conti, affinché mi sia accordata la pensione privilegiata che la legge concede nei casi di malattia contratta per ragioni di servizio – La suprema autorità sanitaria e molti altri illustri professori Oculisti hanno formalmente dichiarato appunto che la mia infermità fu prodotta ed aggravata da un affaticamento visivo per ragioni di servizio.

I passati Direttori del Conservatorio di Parma Boito, Gallignani, Zanella, e Zuelli hanno in questo senso prodotto certificati e dichiarazioni esaurienti e favorevolissime alla mia tesi –

Le sarò infinitamente grato se Ella pure, dopo aver preso nozione del Pro-Memoria Ministeriale[,] vorrà aggiungere la sua buona parola a quella degli altri miei Direttori e colleghi, che

tutti, a dir vero, si sono interessati del mio caso penosissimo, e della trista condizione nella quale mi ha posto l'infermità da cui fui colpito, e ciò dopo 20 anni di coscienzioso lavoro al Conservatorio, lavoro lodato con calde parole da tutti i miei superiori gerarchici.

Io conosco troppo l'alta nobiltà del suo cuore e della sua mente e non dubito che Ella pure voglia nel caso attuale concedermi la sua preziosa benevolenza.

Gradisca intanto l'espressione sincera della mia più alta e devota stima –

Devot^{mo}
Salvatore Auteri Manzocchi

¹ Lettera facc. 4. Originale nel Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno, faldone "Odissea Parmense", busta "Auteri Manzocchi".

5.

Trascrizione di una lettera di Tebaldini ad Auteri Manzocchi

Parma 26 Giugno 1901¹

Esimio Maestro

Mi faccio in dovere di porgerLe i miei

ringraziamenti per la parte da Lei gentilmente sostenuta in occasione dell'ultimo Saggio Scolastico datosi nella Sala del Ridotto del Teatro Regio² e[,] nello attestarLe la mia soddisfazione per l'efficace suo contributo alla esecuzione delle due composizioni degli alunni Pizzetti³ e Campanini[,]⁴ mi compiaccio con [l']Esimia Signorina M.^a Teresina Ghelfi [e] per le approvazioni prodigateLe dal pubblico intelligente di quella sera nel mentre La prego di credermi con ogni riguardo di Lei Dev^{mo}

Gio Tebaldini

¹ Brutta copia di lettera, facc, 1 e mezzo. Originale presso Archivio storico del Conservatorio di Musica di Parma. In alto, sulla sinistra, figura lo stemma del Conservatorio e sotto la scritta "R. CONSERVATORIO DI MUSICA | PARMA". La calligrafia fino a "soddisfazione" non è di Tebaldini, ma forse di un segretario dell'Istituto, come pure nelle parole "Esimia Signorina M.^a Teresina Ghelfi".

² Vedi Programma riportato nella relazione del Professor Gian Paolo Minardi che segue.

³ Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880-Roma, 1968) studiò al Conservatorio di Musica della città natale, sotto la direzione di Giuseppe Galignani e, dal 1897, del Tebaldini. Dal 1908 insegnò composizione nel medesimo Conservatorio e successivamente armonia e contrappunto all'Istituto Musicale di Firenze che diresse dal 1917. Nel 1924 fu nominato direttore del Conservatorio di Milano. Nel 1936 occupò la cattedra di perfezionamento di composizione nel Conservatorio di S. Cecilia a Roma. Riconosciuto come uno dei massimi compositori del Novecento, ha prodotto importanti opere anche su suoi testi. Ebbe un fecondo sodalizio con Gabriele D'Annunzio e, fino alla scomparsa, fu in affettuosa corrispondenza con Tebaldini del quale era stato l'allievo prediletto. La Biblioteca Palatina conserva un cospicuo lascito, tra cui molta corrispondenza indirizzataagli dal suo Direttore.

³ Gustavo Campanini (Parma, 1879-Carrara, 1962) studiò composizione al Conservatorio di Parma con il professor Righi, diplomandosi nel 1903. Nell'ottobre 1900, alternandosi con Pizzetti, diresse al Teatro Comunale di Busseto l'Orchestra del Conservatorio che Tebaldini aveva condotto in visita da Verdi. Nel febbraio del 1901 fu tra i quattro allievi che Tebaldini aveva portato alla traslazione della salma di Verdi nella Casa di Riposo di Milano riservata ai musicisti. In quell'occasione fu presentato da Tebaldini a Toscanini. Nel 1904 concertò la prima dell'*Edipo Re* dell'amico Pizzetti e lavorò come maestro sostituto al Teatro Reinach di Parma. Nel stagione 1906-'07 diresse al Teatro de Il Cairo 25 opere del grande repertorio con 56 rappresentazioni. Si dedicò all'insegnamento come direttore e docente della Scuola di Musica di Carrara. Compose l'opera teatrale *La torre di Nest*, ouvertures e suites per orchestra, cantate per coro e orchestra, musica da camera.

6.

Altre lettere di Tebaldini ad Auteri Manzocchi

Milano 24 7bre 901¹

Egregio Sig^r Direttore – La ringrazio delle sue affettuose parole; ho letto con amarezza l'articolo dell'Idea;² tanto più mi riesce doloroso questo incidente in quanto che io sono amico dell'una e dell'altra parte, e la contesa fra due amici è sempre cosa dolorosissima – Mi rallegro immensamente della notizia che Ella mi da [!] – Evviva la sua nuova arrivata³ che spero di conoscere presto a Parma – Le mie cose vanno di male in peggio – e a questo proposito, caro Direttore, la prego di dispensarmi da ogni incarico di esame – In questo momento sono talmente preoccupato e sconvolto, che non è possibile che io m'adoperi in una occupazione come quella che Ella mi indica –

È già molto, se coi bocconi amari che inghiotto, la mia testa è ancora a posto.

Io resisterò finché potrò – e poi chissà come finiranno le cose – Mi scusi anche lei queste confidenze e gradisca una stretta di mano Dal Suo Aff. Auteri

¹Lettera, facc. 3 e mezzo. Originale nel Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno, faldone “Odissea Parmense”, busta “Auteri Manzocchi”.

²Il quotidiano parmense di area socialista «L'Idea» in *Cronaca Cittadina - Pro-Conservatorio* del **21 settembre 1901** pubblicava una lettera del Prof. Telesforo Righi contro la direzione Tebaldini che ebbe risonanza tra i cittadini e tra i frequentanti del Conservatorio. Ad essa Pizzetti **replicò**

³Auteri allude alla nascita di Brigida, quinta figlia di Tebaldini, avvenuta a Tavernola Bergamasca il 21 settembre 1901.

Milano 26 7bre 1901¹

Carissimo Maestro Le sono infinitamente grato delle Sue affettuose parole d'incoraggiamento e di conforto, nei gravi dissapori che mi amareggiano in questi momenti di durissima prova.

Ci vuol coraggio e forse molto più energia di quello che io mi abbia - Vedremo come finirà - Non le narro dettagli che sarebbero lunghi, e poco confortanti –

Con vero interesse d'amicizia, appena sarò a Parma, mi adopererò come Ella desidera, affinché cessino completamente fra Lei e il M^o Righi² queste rappresaglie, sempre incresciose e deplorabili. Non scrivo a Righi, perché per iscritto si deve troppo dilungarsi in dettagli penosi, e si finisce per non raggiungere mai lo scopo prefisso –

Farò quanto Ella dice per i miei esami di canto e con piena fiducia firmerò i verbali concernenti il concorso di Marsala –

Florio³ che spontaneamente mi è venuto incontro in altro tempo, ora col suo assoluto e inqualificabile disinteresse (per usare la più blanda parola) aggrava enormemente la mia posizione offrendo campo ai miei detrattori a un'infinità di commenti tutti a me sfavorevoli –

Il Suo aiuto non chiesto, né sperato, si volge ora tutto e completamente in mio sfavore, e mi danneggia gravemente.

Gradisca e faccia gradire anche all'Egregia sua Signora i miei più cordiali saluti e mi creda con stima ed amicizia

Suo aff S Auteri

¹ Lettera, facc. 4 . Originale nel Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno, faldone “Odissea Parmense”, busta “Auteri Manzocchi”.

² Righi Telesforo (Brescello, 1842-Parma, 1930), dopo aver compiuto studi con Dacci e Rossi alla Regia Scuola di Musica di Parma, nel 1866 si diplomò in pianoforte e composizione. Docente supplente nella stessa scuola, ottenne la nomina definitiva nel 1875. Insegnò a Parma negli anni in cui Tebaldini era Direttore del Conservatorio (1897-1902) e fino al collocamento a riposo (1908). Compose opere giocose e melodrammi.

[lettera senza data e luogo]¹

Carissimo Maestro,

Quanto ella mi scrive non mi stupisce punto, abituato come sono da lunghi anni a sentirmi assalire alle spalle da chi, anche oltre ogni mio merito, mi porta, palesemente, in palma di mano – Ella mi dice che l’invidia ha attentato con parole assai espressive alla posizione che io occupo al Conservatorio – non mi stupisce neppure, benché non credo però che il valore dell’assalto sia tale, e talmente serio, da scalzarmi anche presso chi potrebbe farmi mandare a spasso, come Ella mi scrive. Non stupisco di nulla, perché il veleno della diffamazione a cui sono abituato, oramai non mi uccide più –

A parte però questo argomento – io mi trovo in questo momento nella impossibilità di abbandonare i miei affari qui a Milano, se non a costo di rovinarmi davvero –

Dopo l’inatteso, inqualificabile, inspiegabile abbandono di Florio, è nata una circostanza che mi offre il modo di rappresentare la mia nuova opera in questo Carnevale alla Fenice di Venezia. Nel caso e nella posizione in cui mi trovo io, questa circostanza può avere un’importanza seria e decisiva per tutto il resto della mia vita e anche sull’avvenire dei miei figli – non le dico i particolari che sarebbero troppo lunghi, le dico solo che per non mandare a gambe all’aria ogni cosa, io ora debbo rimaner qui finché non saranno fatte le scritture dei miei artisti, o non sarà pronto tutto il materiale occorrente all’esecuzione della mia opera. [...]

Che fare dunque – nella mia posizione? Chiedere un permesso, tante volte anzi sempre accordato ai professori e Direttori che si sono trovati nel caso di fare eseguire un importante lavoro, e se questo permesso (il che non credo, perché sarebbe, un caso speciale) mi si negasse, io dovrei dimandare un’aspettativa per gravissime ragioni di famiglia, e lasciarmi decimare lo stipendio –

Vede bene dunque, caro Direttore, che io mi trovo nell’assoluta impossibilità di fare quanto Ella mi dice – perché attraverso un momento, che può decidere di tutta la mia esistenza avvenire, e io non ho testa, non ho cuore, non ho energia che per vincere questa battaglia a cui mi espongo ardito e fiducioso –

[...] Alla guerra! – Alla guerra! – Forse se perdo ci lascio la vita, ma la lascio sulla breccia, come un soldato d’onore –

Le debbo dunque nel caso speciale in cui mi trovo ritornare la preghiera, e chiederle di appoggiare presso il Ministero la domanda che farò pervenire. Un’opera non si scrive ogni quindici giorni e so che mai venne negato all’autore il tempo e il modo di assistere la sua creatura –

Nella fiducia che Ella voglia aiutare questa mia legittima domanda, le auguro con tutto il cuore di trovar modo di accomodare le sue cose² affinché le sia resa piena giustizia da chi è in diritto e in facoltà di farlo – Saluti affettuosi

Dal Suo devot^{mo}
S Auteri

¹ Lettera facc. 8. Originale nel Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno, faldone “Odissea Parmense”, busta “Auteri Manzocchi”.

² Dall’espressione dell’Auteri “sul modo di accomodare le cose” si intuisce che allude ai problemi di Tebaldini con i suoi detrattori parmensi e con alcuni dei docenti del Conservatorio che non condividevano le innovazioni che egli stava apportando in Conservatorio e nell’indirizzo che stava dando alla didattica, quindi dovrebbe essere una missiva scritta intorno al 1901.