

L'eta 'farrobiana': caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)

Francesco Esposito¹

CESEM - CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

ABSTRACT

The article describes some of the peculiar features of Lisbon's musical life from 1834 to 1853. Its special amateurish 'hypertrophy' and the extreme corporativism of professional musicians, in the context of a complex coexistence of nationalist and xenophiles tendencies, are read in light of the changes resulting from the turbulent but definitive victory of liberalism and considering, as well, the central role in Lisbon's musical and theatrical activity played by the greatest capitalist and patron of the arts in the 19th century, the Count of Farrobo.

Keywords: Count of Farrobo, Liberalism, musical amateurish associations, musical corporativism, national opera.

L'articolo descrive alcune delle caratteristiche peculiari della vita musicale lisboeta dal 1834 al 1853. La sua speciale ipertrofia dilettantistica e l'estremo corporativismo dei musicisti professionisti, nel contesto di una complessa coesistenza di tendenze nazionaliste e xenofile, sono letti alla luce dei cambiamenti derivanti dalla turbolenta ma definitiva vittoria del liberalismo e considerando, inoltre, il ruolo centrale nelle attività musicali e teatrali di Lisbona svolto dal più grande capitalista e mecenate nel XIX secolo, il conte di Farrobo.

Parole Chiave: Conte di Farrobo, Liberalismo, associazioni musicali dilettantistiche, corporativismo musicale, opera nazionale.

¹ Ricercatore presso il CESEM della Faculdade de Ciências Sociais e Humanas dell'Universidade Nova de Lisboa, è attualmente borsista di post-dottorato della Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Definito ancora agli inizi degli anni '90 del secolo passato una “*verdadeira terra incognita da investigação*” (Nery - Castro, 1991, p. 113), l'Ottocento musicale portoghese è stato posto invece, negli ultimi tempi, al centro di alcune ricerche che ne hanno studiato più di un aspetto². Il maggior numero di dati disponibili e lo sviluppo di una maggiore conoscenza di questo periodo sta senza dubbio iniziando a contribuire al superamento di un pregiudizio, nato proprio alla fine dell'Ottocento, che identificava quello stesso secolo con un periodo di decadenza per le arti portoghesi, e in special modo per la musica, e che si rifletteva nell'idea, se si eccettua un ristretto numero di specialisti peraltro ancora oggi diffusa, di una sostanziale assenza di originalità nella vita musicale del paese durante il XIX secolo³.

Come accade quando si affronta un terreno di ricerca pressappoco vergine, e dunque non si hanno ancora delle visioni generali e dei punti di riferimento consolidati, inevitabilmente e legittimamente si è cercato nei lavori che studiano la vita musicale ottocentesca di altri contesti gli stimoli, gli spunti e le domande da formulare in merito a quello portoghese. Ciò, insieme all'idea diffusa che una realtà sostanzialmente provinciale sia naturalmente votata a importare e riprodurre aspetti, caratteristiche e modelli delle principali capitali europee del tempo, può esporre però al rischio di accontentarsi, in taluni casi, di riscontrare o meno in Portogallo il dato delle influenze straniere, finendo per confermare implicitamente quello stesso vecchio pregiudizio dal quale si pensava di essere oramai liberi.

Mi sembra invece che oggi si possa finalmente dire che la peculiarità della vita musicale portoghese dell'Ottocento risieda spesso proprio nella sua particolare maniera di recepire le influenze straniere e, con sorprendente rapidità, finanche le ultime novità in fatto di mode musicali; e ciò perché quest'ultime, al contatto con le problematiche di quel nuovo contesto, finiscono per assumere caratteristiche e acquisire valenze e significati profondamente diversi da quelli originari.

In riferimento alla capitale portoghese durante il regno di D. Maria II, ad esempio, mi pare si possa dire che, dietro l'apparente semplicità di una vita musicale caratterizzata dalla centralità egemonica dell'opera italiana, dalla diffusione del concertismo amatoriale e del corporativismo dei suoi musicisti – fenomeni in linea con quanto avveniva in molte altre capitali del tempo – si celi una complessità determinata spesso dalla compresenza di pulsioni e aspirazioni

² Registriamo infatti negli ultimi anni un crescente numero di ricerche di dottorato su aspetti della vita musicale portoghese dell'Ottocento mentre sono ancora relativamente poche le vere e proprie pubblicazioni su questi temi. Tra quest'ultime mi limito a segnalare il volume monografico della *Revista Portuguesa de Musicologia* (2000, n. 10) curato da Luisa Cymbron, e dedicato interamente al XIX secolo.

³ Eduardo Lourenço, in relazione ad un'idea generale di decadenza creatasi nel XIX secolo e, a sua detta, tenacemente presente ancora ai nostri giorni, affermava: “Curiosamente, o exame de consciência parricida intentado ao ‘ser nacional’ tinha lugar na altura mesma em que Portugal se religava, com algum êxito, a essa Europa, *exemplo de civilização*, cuja comparação conosco nos mergulhava em transes de melancolia cívica e cultural, tais como a obra de Eça os exemplificará para o nosso sempre” (Lourenço, 2005, p. 30). In riferimento all'ambito più specificamente musicale, invece, segnalo le riflessioni di Fernando Lopes-Graça che lamentava, sul finire del secolo passato, la sistematica denigrazione di “um dos mais activos e importantes, se não o mais activo e o mais importante, dos períodos da história da música portuguesa” (Lopes-Graça, 1989, p. 65).

di segno diverso, risultato della specifica storia di quel contesto. Si vedrà allora come la diffusa aspirazione alla 'modernità' dell'ambiente musicale lisboeta si accompagni spesso a un tenace attaccamento a codici, prerogative e, in sostanza, a una mentalità ancora saldamente radicati nell'Antico Regime; o anche come l'atteggiamento esterofilo, volto a riconoscere aprioristicamente la superiorità di musica e musicisti di altri paesi, conviva con attitudini che potremmo genericamente definire nazionalistiche corrispondenti, anche nei discorsi di natura squisitamente musicale, alla difesa *tout court* della 'portoghesità' come valore in sé.

Ma forse il caso più eclatante di questa contraddittorietà e commistione di antico e moderno si rileva in relazione alle iniziative della locale classe dei musicisti che, inizialmente spinta dal legittimo desiderio di difendere gli interessi degli orchestrali dei teatri cittadini dai ripetuti abusi degli impresari del tempo, metterà in atto una sottile quanto efficace strategia che non esiteremo a definire proto-sindacale. Al tempo stesso, però, essa continuerà indirettamente a tentare di ripristinare quel controllo monopolistico delle attività musicali in città che nel Settecento le veniva garantito da un privilegio reale, divenuto ora inammissibile nel contesto del liberalismo. In tal modo essa finirà per dar vita ad un rigido sistema autoreferenziale, anacronisticamente al di fuori delle dinamiche del mercato e dunque della concorrenza che è, per molti versi, all'origine del mancato aggiornamento della cultura musicale di molti dei suoi musicisti e dunque della stessa vita musicale della città (Esposito, 2008).

Il provincialismo del musicista portoghese 'integrato', categoria alla quale sfuggono, pagandone un caro prezzo, alcuni dei più interessanti musicisti del tempo da João Domingos Bomtempo a João Guilherme Daddi, appare spesso indotto più da quest'atteggiamento di chiusura, e dunque di insicurezza, piuttosto che, come si è soliti affermare, dall'isolamento geografico-culturale di un paese in cui, con sorprendente rapidità, arrivano le più moderne mode musicali parigine e che diviene tappa, a partire dagli anni '40 del XIX secolo, delle *tournées* dei principali concertisti del tempo.

La compresenza nell'ambito della vita musicale di tali aspetti antitetici e la radicalizzazione di alcuni atteggiamenti trova del resto analogie in altri settori della vita portoghese del tempo e, benché non rientri ovviamente negli obiettivi di questo lavoro, mi pare possa offrire ancora oggi, come sempre accade quando si indaga il passato, alcuni spunti di riflessione sul nostro presente.

L'età 'farrobiana'

O Signor Febeo (Savio) decidido diletante, diletante furioso, não admite em sua casa se não músicos. Filhos, creados, creadas, tudo é músico. Carolino (Sr. Furlani) joven official solicita a mão de Aristeia (M.me Mathey) filha do harmonico Febeo; as mais bellas qualidades distinguem este pretendente, porém falta-lhe a principal = não é músico = por isso nada consegue. Recorre o namorado amante a um extratagem, volta desfarçado tomando o caracter de um professor, e o Fanatico Febeo lhe concede sua filha (*O Nacional*, Lisboa, 8 luglio 1835)⁴.

⁴ Nel corso di questo articolo si è mantenuta l'ortografia originaria dei documenti citati.

Da questa breve descrizione della trama dell'opera *Il fanatico per la Musica* un lettore lisboeta del 1835 avrebbe probabilmente potuto immaginare che il personaggio di Febeo fosse stato ispirato dalla figura reale del principale mecenate e capitalista portoghese dell'Ottocento, il Conde do Farrobo, i cui fasti, nei quali aveva un grande peso la sua smisurata passione per la musica, avrebbero fornito per molto tempo abbondante materiale per cronache e aneddoti al limite del verosimile⁵. Ma forse più legittimamente si potrebbe ipotizzare il contrario, ovvero che il ricco e stravagante melomane portoghese – del resto estremamente abituato nei suoi sofisticati divertimenti teatrali a passare in prima persona dal piano della realtà a quello della finzione – abbia finito, in un'attitudine snobisticamente autoironica o fors'anche megalomanamente seria, con il far coincidere alcune sue caratteristiche con quelle del personaggio dell'opera⁶.

Al di là della sorprendente coincidenza di dati, quali il coinvolgimento nelle sue attività musicali di figli, familiari e finanche di un'orchestra formata dai suoi camerieri⁷, resta il fatto che il conte sembra essere particolarmente

⁵ Mi riferisco in particolare alla serie di biografie romanzate di questo ricchissimo e megalomane mecenate prodotta nella prima metà del XX secolo da Eduardo Noronha (Noronha, 1922; Noronha, 1945; Noronha, s.d.; Noronha s.d.) nel cui genere si iscrive anche una recente pubblicazione (Norton, 2009). Il maggior capitalista portoghese dell'800, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869) poi Conde do Farrobo, figlio del primo Barão de Quintela ovvero di colui che aveva venduto il terreno per la costruzione del Teatro de S. Carlos di Lisbona, aveva ereditato la proprietà dell'unico palco privato di quel teatro. La sua smisurata passione per le arti, e in special modo per la musica, lo vedono legato sin da giovanissimo alle vicende del principale teatro cittadino nonché promotore, nelle sue residenze, di spettacoli e concerti ai quali prendeva parte egli stesso come strumentista o cantante. Inoltre, di solida fede liberale, aveva appoggiato la Rivoluzione del 1820 venendo per questo costretto alla clandestinità al tempo del regime dittatoriale di D. Miguel. Durante la guerra civile fra *miguelisti* e liberali riuscì a dare un determinante contributo finanziario alla vittoria delle truppe di D. Pedro che, una volta conquistata la capitale, gli dimostrerà più volte pubblicamente la sua gratitudine donandogli fra l'altro il titolo di Conde do Farrobo e nominandolo 'contratador do tabaco'. Proprio la gestione del redditizio monopolio del tabacco, però, avrebbe dato luogo negli anni seguenti ad una controversia giudiziaria che sarà una delle principali cause della rovina finanziaria e fors'anche psicologica del conte (Moreau, 1981; Vieira, 1900; Cymbron, 1999; Esposito, 2008).

⁶ La tesi di una certa commistione fra il piano della realtà e quello della rappresentazione nelle vicende dell'eccentrico conte sembra trovare più di una conferma. Dall'analisi, ad esempio, del libretto dell'opera *Il sogno del Zingaro* (musica di Antonio Miró), che alla stregua di un elogio drammatico commemora il conte, si evince che questi e i suoi familiari figurano al tempo stesso come personaggi-interpreti di un'opera in cui, in definitiva, rappresentano per l'appunto se stessi, annullando di fatto ogni distanza fra i due piani (tale informazione mi è stata gentilmente fornita da Luísa Cymbron).

⁷ Sull'attività musicale della famiglia Farrobo così si esprimeva, ad esempio, un visitatore straniero nel 1838: "I nobili vivono tre quarti dell'anno nelle loro quintas, ameni casini di campagna posti nei dintorni di Lisbona. Il conte di Farrobo fa più degli altri gli onori dell'ospitalità portoghese. Amante appassionato delle belle arti, ei le protegge da Mecenate, ed alla sua liberalità deve più d'un pittore e d'uno scultore portoghese l'essere divenuto artista di vaglia andando a studiare i capolavori dei grandi maestri a Roma. La sua casa ha un ordinamento affatto singolare; vuole che tutti i famigliari sappiano suonare qualche strumento, o che imparino di musica, sotto la sua direzione; ed egli stesso prende parte ai loro concerti, veramente notevoli. Nei giardini della sua quinta, abbellita con lusso principesco, possiede un ricco serraglio di fiere; nell'autunno l'eletta di Lisbona viene a recitare il dramma o la commedia sul bel teatro che egli stesso ha fatto costrurre nel suo ameno ritiro" (Dembrowsky, 1842, vol. 2,

interessato al libretto di un'opera che doveva aver conosciuto nella versione musicata da Simon Mayer e rappresentata alcuni anni prima al Teatro de S. Carlos, il cui gradimento a Lisbona sembrerebbe dimostrato anche dall'essere stata scelta in quegli anni per alcune rappresentazioni amatoriali. Farrobo di fatti ne promuoverà una nuova versione composta e diretta da Francesco Schira, uno dei musicisti contrattati in Italia dopo la riapertura del Teatro de S. Carlos, versione che sarà eseguita nel febbraio del 1835 in una delle recite in beneficio delle vittime del *miguelismo* promosse dallo stesso conte nel suo teatro privato alle Laranjeiras e interpretata esclusivamente da dilettanti tra cui stesso Farrobo, non a caso, nel ruolo di Febeo (Esposito, 2008, p. 94).

Queste singolari analogie fra il mecenate portoghese e il personaggio de *Il fanatico per la musica* offrono il pretesto per sottolineare il fatto, del resto evidente a chiunque si addentri nella vita musical-mondana lisboeta del regno di D. Maria II, che il Conde do Farrobo ne sia di gran lunga la figura centrale in quanto principale animatore – sia nella sfera privata che pubblica – di attività, iniziative, istituzioni. Basti pensare al suo ruolo come gestore indiretto, e per alcuni anni diretto, del principale teatro cittadino, il Teatro de S. Carlos, nonché del Teatro da Rua dos Condes, o anche come ispettore dei teatri o come promotore di iniziative quali la costruzione di un edificio destinato al teatro portoghese, di una sala per ospitare i diversi concerti pubblici cittadini e di un teatro destinato all'uso del locale conservatorio; inoltre Farrobo fu protettore e finanziatore dei principali musicisti portoghesi e stranieri presenti in città, sovvenzionandone le pubblicazioni che per questo gli venivano non di rado dedicate, incoraggiando talvolta la produzione di composizioni nazionali e ispirando la prima opera lirica in portoghese. Tutti elementi che, se teniamo conto della sua conoscenza delle principali mode musicali straniere grazie anche ai suoi frequenti viaggi nelle principali capitali musicali d'Europa, attestano l'importanza del suo ruolo nell'influenzare il gusto cittadino e nell'introdurvi talvolta egli stesso alcune delle principali novità musicali (Esposito, 2005).

Arbiter elegantiarum nella Lisbona ottocentesca, il conte è sinonimo di raffinata eleganza e modello non solo per la buona società che attorno a lui si concentra, ma finanche per le stesse istituzioni teatral-musicali le cui produzioni vengono spesso valutate proprio in paragone con l'eccellenza delle attività dello stesso genere realizzate nelle residenze private del ricco mecenate. È quanto sembra emergere ad esempio da un articolo apparso su *A Revolução de Setembro* a proposito del successo della prima rappresentazione de *O Domino Preto*, adattamento portoghese della celebre opera di Scribe, dove appare anche sinteticamente delineato il tipico percorso delle mode teatrali che da Parigi giungono alle attività private del conte per poi essere finalmente introdotte nel circuito teatrale pubblico lisboeta:

Todos queriam ouvir essa produção, que depois de fazer furor em Pariz, veio delectar a sociedade escolhida desta capital, que concorre ás partidas ao theatro das Laranjeiras. [...] O vestuario era semelhante ao que appareceu nas Laranjeiras, e por isso rico e appropriado (*A Revolução de Setembro*, 1 dicembre 1841).

In questo senso, dunque, va anche sottolineata la sua determinante influenza nell'ambito del costituirsi, formalizzarsi e diffondersi in città di particolari pratiche musical-mondane private o semipubbliche, quest'ultime emblematicamente esemplificate proprio dalle funzioni teatrali realizzate con sfarzo e opulenza principesche nel suo teatro privato e che vedevano spesso la presenza tra il pubblico degli stessi membri della famiglia reale. Nel regno di D. Maria II, di fatti, i concerti e le rappresentazioni teatrali realizzate da tempo nelle residenze di Farrobo (così come di alcuni tra i più eminenti personaggi locali) trovano un prolungamento nelle numerose associazioni che proliferano in quegli anni e il cui prestigio sarà molte volte sancito proprio dal ruolo di rilievo svolto dal conte, a cui non di rado ne sarà affidata la presidenza.

È il caso, ad esempio, delle due principali società musicali dilettantistiche cittadine, l'Academia Filarmónica e l'Assembleia Filarmónica, o anche della prestigiosa e ancor più elitista Sociedade Thalia, quest'ultima destinata più specificamente all'attività teatrale amatoriale, che nel contesto lisboeta del tempo avranno l'ambizione di divenire un modello di correttezza e gusto addirittura per gli artisti professionisti. Il caso della Thalia, così come in generale di molte delle attività incentrate intorno alla figura di Farrobo, è forse l'esempio estremo di un esclusivismo che sembrerebbe collegarsi e mantenere in vita antiche tradizioni aristocratiche "de um consumo ludico e ostentatório" del divertimento cui sembrano contribuire anche quei personaggi, primo fra tutti Almeida Garrett, che nella loro azione in favore delle riforme teatrali proclamavano invece ideali didattico-pedagogici e affermavano la necessità di creare le condizioni per "um consumo pedagogico e utilitário do teatro" pubblico. Si tratta – come è stato giustamente osservato – soltanto in apparenza di una contraddizione poiché proprio l'ostentazione del proprio raffinato consumo, nella Lisbona del tempo, sembrerebbe dotare di quella 'distinzione' indispensabile a legittimare quelle stesse idee nonché il proprio ruolo nella società (Santos, 1988, p. 210).

Sul piano più specifico dell'attività musicale, va notato ancora il fatto significativo che la prima società di *recreio* a contemplare ufficialmente la possibilità dell'esecuzione concertistica dei propri soci, e quindi ad aprire in un certo senso la strada alle numerose associazioni musicali dilettantistiche che animeranno la vita musicale lisboeta intorno alla metà del secolo, sia stata presieduta, non a caso, proprio da un fanatico per la musica come Farrobo nella fase in cui ne furono elaborati gli statuti; in essi si può leggere, all'articolo 23, che "os Socios curiosos poderão fazer os seus concertos de musica duas vezes por mez nos dias em que não houver baile" (Esposito, 2008, p. 98).

Benché dunque non sempre facilmente documentabile, la presenza del conte si intravede e aleggia in tutti le principali vicende musicali del regno di D. Maria II, sovrana alla quale questi era estremamente affezionato e la cui morte coinciderà proprio con l'inizio della fase discendente della fortuna del mecenate. Per tali ragioni mi sembra si possa ben definire 'età farrobiana' il periodo della vita musicale lisboeta che va dall'entrata in città delle truppe liberali del Duca da Terceira (24 luglio 1833) sino alla morte di D. Maria II (15 novembre 1853).

Modelli stranieri e istanze nazionalistiche

Come è noto il regno di D. Maria II, pur essendo uno dei periodi più travagliati della storia del Portogallo moderno, servì comunque a consolidare il regime liberale e la monarchia costituzionale permettendo anche di intraprendere, seppure in maniera discontinua e in alcuni casi contraddittoria, una serie di misure che avviarono l'affrancamento della società portoghese dalle strutture dell'Antico Regime⁸.

Per ciò che concerne la vita musicale si registra la ripresa di quelle tendenze riformatrici e modernizzatrici che erano emerse già ai tempi della Prima Rivoluzione liberale del 1820, quando però finirono per essere frustrate dal rapido involvere della situazione politica. Anche in questo caso si può parlare – come è stato giustamente osservato più in generale a proposito della sostituzione delle vecchie strutture dell'Antico Regime con quelle del nuovo stato liberale – di una 'sindrome di Penelope' capace di ridimensionare, quando non di annullare o comunque di svuotare delle loro potenzialità, alcuni progetti inizialmente molto ambiziosi (Mattoso, 1992-93, vol. V, p. 167); mi sembra questo il caso, ad esempio, del Conservatorio di Lisbona e del Teatro de D. Maria II, entrambi fondati proprio in questo periodo e inglobati nell'ambiziosa quanto sfortunata riforma teatrale di Almeida Garrett che, se da un lato non soddisfecero in pieno gli obiettivi della loro istituzione, dall'altro perdureranno al centro della vita culturale cittadina giungendo sino ai nostri giorni.

A differenza di quanto registrato in relazione ai periodi precedenti, inoltre, la turbolenza politica non sembra inibire la forte tendenza alla diffusione di sempre maggiori pratiche di socialità poiché molto spesso anch'esse, nella nuova cornice rappresentata dal liberalismo, saranno coinvolte e faranno parte di uno scontro fra fazioni in cui inizia ad avere un peso sempre più determinante la ricerca di consenso attraverso i mezzi di formazione e di influenza dell'opinione pubblica quali, ad esempio, i giornali, le diverse associazioni e i cosiddetti club, quest'ultimi quasi delle embrionali forme di partito (Santos, 1988 p. 210). Per tutto il periodo in questione, dunque, e tranne evidentemente puntuali momenti di estrema crisi, si registra una sempre maggiore diffusione di quelle pratiche di socialità mondana incentrate molto spesso attorno ad attività musico-teatrali.

⁸ Si pensi, tra queste, all'emancipazione dai vincoli feudali nell'agricoltura, alla nazionalizzazione dei beni della corona, all'estinzione degli ordini religiosi, alla creazione di iniziali infrastrutture – principalmente trasporti e comunicazioni – per lo sviluppo economico del paese, ecc. Come è noto dopo la morte di D. Pedro IV (24 settembre 1834) si succedettero sino al 1836 alcuni governi conservatori che, costantemente bersagliati dall'opposizione di sinistra capeggiata inizialmente da Passos Manoel, si videro costretti con la cosiddetta *Revolução de Setembro* (1836) a cederli il potere. Ma anche la politica di quest'ultimo non riuscì a imporsi per molto tempo lasciando rapidamente il campo ad un compromesso di centro-sinistra in grado di attirarsi l'ostilità sia delle fazioni rivoluzionarie più radicali che dei gruppi conservatori. In un Portogallo dilaniato dalle lotte interne s'impose dunque la figura forte di Costa Cabral la cui politica, caratterizzata da repressione e violenza, durò in pratica dal 1840 sino alla *Revolução da Maria da Fonte* (maggio 1846). Da questo momento il paese affonderà in una vera e propria guerra civile che cesserà solo con il cosiddetto *Acto Adicional* del 1852 a partire dal quale l'assestarsi definitivo del potere nelle mani di una borghesia finalmente unificata e concentrata più sull'espansione economica del paese che sull'affermazione delle diverse ideologie, sembrerà iniziare a produrre una fase di sostanziale stabilità (Marques, 1995, p. 448).

Oltre all'incremento del numero dei teatri pubblici cittadini, nonché degli altri spazi di socialità più informale in cui comunque la musica sembra svolgere un importante elemento di attrazione, l'indice più significativo della diffusione di questo particolare tipo di pratiche sociali viene dal numero di associazioni musicali dilettantistiche, le cosiddette 'filarmonicas', documentabili in questo periodo (Esposito, 2008, p. 146). Sebbene si tratti di un fenomeno tipicamente ottocentesco e comune a gran parte del mondo occidentale va segnalato, in relazione a Lisbona, che il numero di società che in modo formalizzato proponevano concerti di dilettanti appare sorprendentemente alto sia tenendo conto delle dimensioni della capitale portoghese, sia comparandolo con quello di istituzioni dello stesso tipo presenti, ad esempio, a Parigi (Cooper, 1983) o nelle principali città italiane (Carlini, 1998; Martinotti, 1970), contesti quest'ultimi che per ciò che concerne l'ambito musicale appaiono maggiormente in relazione con la capitale portoghese di quegli anni. Soprattutto dalle cronache che ci forniscono i periodici dell'epoca, abbiamo inoltre la sensazione che il rilievo e la centralità che questi concerti di dilettanti acquisiscono nell'economia della vita concertistica lisboeta finiscano con il fargli occupare degli spazi e un'attenzione che altrove venivano destinati piuttosto all'esibizione concertistica professionistica.

Il fenomeno delle associazioni filarmoniche lisboete rientra nel generale incremento, in tutti i settori della vita sociale, dell'associazionismo, sicuramente uno dei tratti distintivi del nuovo corso politico inaugurato dalla definitiva affermazione in Portogallo del liberalismo. Con esso, di fatti, la separazione degli ambiti di competenze fra stato e cosiddetta 'società civile' sembra lasciare vuoto uno spazio che quest'ultima tenta di colmare dotandosi delle sue proprie strutture sociali, almeno formalmente indipendenti dallo stato, e nelle quali in un primo momento sembra riprodurre – a livello dell'ambito pubblico – caratteristiche, dinamiche e comportamenti che sino ad allora erano stati tipici della sfera del privato. Le società di *recreio* lisboete di questo periodo, e dunque le società filarmoniche che si sviluppano proprio nell'ambito di queste, appaiono reggersi saldamente su di una rete di rapporti interpersonali fra i partecipanti, nei ruoli molte volte intercambiabili sia di esecutori che di pubblico, che è tipica della fase che precede, in certo qual modo creandone i presupposti, l'avvento della cultura musicale di massa caratterizzata invece, come è noto, da un pubblico divenuto oramai entità impersonale (Weber, 1994, p. 177 e segg.; Weber, 1975, *passim*). Necessità di decoro e distinzione, funzioni di ostentazione e autoriconoscimento uniti ad un forte elitismo, mi pare possano considerarsi come elementi tipici di questa specifica socialità che, se nel Nord dell'Europa si era andata connotando sempre più come manifestazione dell'ascensione della borghesia, a Lisbona, così come in altri contesti meridionali, si riveste di caratteri e sottende istanze di natura estremamente eterogenea e di complessa interpretazione.

La mancanza di una diffusa coscienza di classe nei gruppi emergenti della borghesia (non a caso molto spesso divenuta proprio in quegli anni 'nuova nobiltà') fa sì, ad esempio, che essa appaia molto più interessata a ottenere riconoscimento e legittimazione partecipando alle istituzioni e ai divertimenti dell'*élite* piuttosto che a creare le sue specifiche strutture nonché dei codici comportamentali alternativi a quelli ereditati dall'*Ancient Regime* e dalle vecchie pratiche cortigiano-aristocratiche. In tal senso le associazioni musicali lisboete

non necessitano, come avveniva per esempio per le *Singakademien* tedesche, di porsi in alternativa al teatro d'opera ma al contrario, come si può vedere esaminando il loro repertorio, appaiono intimamente legate a esso, quasi delle appendici e dei prolungamenti di quello stesso spazio così centrale nella vita culturale e mondana della città.

Il presupposto per il grande incremento delle società concertistiche amatoriali è evidentemente la grande diffusione della pratica musicale dilettantistica, interpretata molto spesso, come è noto, quale fattore di distinzione e di eleganza, e in stretta relazione evidentemente anche con l'ampliamento del mercato dell'insegnamento privato nonché del commercio e dell'editoria musicale, avvantaggiata quest'ultima anche dall'introduzione in Portogallo, intorno alla metà del secolo, di nuove tecniche per la stampa musicale (Esposito, 2001, p. 44-45). Ma il passaggio dell'esibizione di questo tratto distintivo – ormai da tempo indispensabile nell'educazione dell'alta società e in particolare dei suoi rappresentanti del gentil sesso – dalle mura domestiche allo spazio dell'assemblea semi-pubblica sembra fare leva anche sulla convinzione generale della necessità di una diffusione della cultura che trova un'analogia nel grande incremento dei cosiddetti *jornais de recreio e instrução* rilevabile all'incirca nello stesso periodo. La 'popolarizzazione' della cultura che queste pubblicazioni si prefiggono, popolarizzazione ben inteso rivolta comunque ai ceti medio-alti della società, appare improntata ad istanze pedagogico-filantropiche di matrice settecentesca, sia pur in una versione semplificata secondo la formula di Alexandre Herculano di porre "mel na borda do vaso para beber o remédio" (Santos, 1988, p. 166), ed è ritenuta un elemento indispensabile per il progresso della nazione. L'opera svolta dai periodici si differenzia però profondamente da quella delle associazioni musicali per un motivo sostanziale: se nei primi l'azione di popolarizzazione della cultura, sia pure con le necessarie semplificazioni e il peso determinante del fattore moda, veniva svolta per lo più da intellettuali di professione, nel caso delle associazioni musicali essa appare completamente delegata ai dilettanti della buona società lisboeta, complice la tradizionale situazione di debolezza dei musicisti professionisti locali.

L'incremento di questo tipo di associazioni, ed in generale delle diverse pratiche mondane, veniva spesso considerato, nelle fonti giornalistiche, come indice di un processo di civilizzazione e di un progresso che ora, in un Portogallo finalmente libero dal dispotismo, si sperava potesse raggiungere i livelli delle altre nazioni europee. La diffusa convinzione dei grandi ritardi del paese sembra essere anche all'origine di una sorta di culto della 'modernità', intesa il più delle volte semplicemente come capacità di stare al passo con le principali mode del tempo, che pare pervadere molte delle iniziative legate alle società musicali dilettantistiche della città. Ma l'attenzione costante agli esempi stranieri, e per ciò che concerne l'ambito musico-teatrale all'Italia e ancor più alla Francia, si accompagna non di rado, e solo in apparente contraddizione, ad attitudini che potremmo genericamente definire 'nazionalistiche' che, nell'incoraggiare e enfatizzare le produzioni locali, se da un lato corrispondono ad una tendenza generale della cultura europea dell'Ottocento, dall'altra

appaiono anche rilevatrici di un sempre latente e conflittuale complesso della società portoghese nei confronti di altri paesi ritenuti più avanzati⁹.

O *nacionalismo* é uma afeição constante na marcha ordinaria da vida, uma disposição geral, que nos faz naturalmente sympatisar com tudo o que é do nosso paiz, e preferi-lo ao dos estrangeiros, e que nos instiga constantemente para que as nossas cousas excedam em perfeição ás dos outros [...] os Portuguezes por uma fatalidade contraria julgam barbaro quanto é portuguez, e só elegante e bom o que é estrangeiro! [...] Que desgraçadas consequencias tem produzido esta tão injusta quanto barbarisante mania! – As artes definham desanimadas, as fabricas estão em abandono, e quando pertendem extrahir alguns productos de seus amortecidos esforços, chrismam suas obras dando-lhes nomes estrangeiro? [...] Quem ha que não tenha visto chapéos feitos em Lisboa com uma legenda de fabrica ingleza! (*Diario do Governo*, 6 gennaio 1834).

Se così si esprimeva un cronista nel clima particolarmente patriottico seguito all'arrivo di D. Pedro in città, non vi è dubbio che la vita musicale ottocentesca guardi con ammirazione e dipenda in gran parte da modelli stranieri il che determina spesso, per contrasto, attitudini di tipo nazionalistico che talvolta sembrano corrispondere, anche nei discorsi di natura squisitamente musicale, al proporre la 'portoghesità' come valore in sé, talvolta tirato in ballo come *extrema ratio* a difesa dei musicisti locali.

È allora interessante notare come la stampa locale lasci emergere con maggior evidenza un siffatto atteggiamento proprio in occasione di comparazioni con prestigiosi modelli stranieri come, ad esempio, nel caso di quella fra il pianismo di Franz Liszt e il musicista di riferimento della famiglia reale portoghese, Manuel Innocêncio dos Santos. In un articolo apparso sulla *Revista Universal Lisbonense*, ad esempio, lo slittamento del discorso dal livello tecnico-artistico a quello nazionalista appare l'unico ricorso del giornalista che si sente in dovere di 'difendere' il musicista portoghese dall'eccellenza di colui che è considerato "o deus do piano" invocando come scusante la dura condizione di "quem nasceu só com o genio em terra em que o genio, nem é riqueza, nem dá honra"¹⁰. Tentativo analogo sarà intrapreso da *A Revolução de Setembro* in relazione alle prove come operista del direttore del conservatorio di Lisbona, Xavier Migoni, attraverso un ragionamento dello stesso tenore che riuscirà a far intendere che "Migone detinha capacidades técnicas superiores a

⁹ La convivenza di due pulsioni contraddittorie quali esterofilia e nazionalismo nella vita musicale del regno di D. Maria II, sembra corrispondere significativamente a quella compresenza di complesso di inferiorità e di superiorità che più in generale descrive Eduardo Lourenço tra le caratteristiche del Portogallo contemporaneo: "Questa combinazione di complesso di inferiorità e di superiorità non è mai stata fatta esplodere come si converrebbe lungo tutta la nostra vita storica ed è per questo che misteriosamente ci corrode come radice qual è di quella relazione *irrealista* che manteniamo con noi stessi. A seconda delle contingenze della situazione internazionale o mondiale, appare in superficie, l'uno o l'altro complesso, ma con più costanza entrambi allo stesso tempo, l'uno immagine inversa dell'altro" (Lourenço, 2006, p. 24).

¹⁰ *Revista Universal Lisbonense*, 29 gennaio 1845, art. 3855. La dura condizione del musicista portoghese, se da un lato corrisponde effettivamente ad una percezione diffusa nella classe dei musicisti locali, dall'altra suona, nell'articolo citato, particolarmente poco convincente visto che è applicata a Manuel Innocêncio dos Santos, tra i musicisti che potevano vantare a Lisbona una delle più solide posizioni (Vieira, vol. I, p. 281).

Verdi, mas não dispunha de iguais condições de acesso ao circuito teatral internacional” (Silva, 2006, p. 125).

Ma al di là della retorica nazionalista, del resto comune a gran parte dell’Europa ottocentesca, si devono registrare anche dei tentativi di trasferire questo sentimento del ‘nazionale’ in veri e propri progetti culturali che tentano di interessare anche il teatro musicale e che appaiono significativi della particolare congiuntura culturale della metà degli anni ‘40. Siamo di fatti in un periodo in cui l’idea della necessità di un ritorno alle radici nazionali, analogamente a quanto avveniva o era già avvenuto in altri contesti europei, appariva uno dei temi centrali dell’ambiente culturale portoghese concretizzandosi, seppur in forme diverse, nell’attività letteraria, ad esempio, di Alexandre Herculano e di Almeida Garrett; come è noto la riforma teatrale di quest’ultimo, benché significativamente non arrivi a contemplare la creazione di un genere operistico portoghese, mirava alla fondazione di un vero teatro nazionale che idealmente si ricollegasse alla tradizione autoctona di Gil Vicente.

In tal senso sembra dunque molto significativo il tentativo di creare un’opera lirica in lingua portoghese realizzato, sempre all’ombra del Conde do Farrobo, grazie alla collaborazione tra il suo musicista di riferimento, António Luís Miró, e lo stesso Alexandre Herculano. Il 28 marzo 1844, di fatti, veniva eseguito dagli illustri dilettanti dell’Academia Filarmónica “um drama lyrico, inteiramente portuguez pelo assumpto e letra, e pela composição da musica” ovvero, *Os infantes de Ceuta* (*Diario do Governo*, 1 aprile 1844). Dalle pagine de *A Illustração* Silva Leal – quando “duas peças da Opera dos Srs Herculano e Miró [...] que são bellissimas, e foram applaudidas com entusiasmo, e chamado o Compositor” furono ripetute l’anno seguente dalla compagnia italiana in uno spettacolo del Teatro de S. Carlos – ricordava appunto come:

em quasi todas as nações em que hoje ha Opera-nacional começou ella por artistas italianos. [...] Foi tambem assim que a Opera-nacional começou em França por uma pastoral de Perrin; e se o Sr Conde do Farrobo quizesse imitar o Cardeal Mazzarino faria mais um serviço ao paiz, alias mui distincto na historia da nossa civilização (*A Illustração, jornal universal*, n. 1, aprile 1845).

La realizzazione de *Os infantes de Ceuta* appare di estremo interesse se si pensa che è il primo tentativo di realizzare un’opera lirica in lingua portoghese, così come è senza dubbio significativo il fatto che questa fosse commissionata proprio da una locale associazione di concerto dilettantistica: in essa, di fatti, oltre che essere condiviso quel sentimento patriottico-nazionalista riscontrabile in generale nella società portoghese del tempo, potevano essere superate le tradizionali difficoltà di accesso al Teatro de S. Carlos per i compositori locali e la reticenza delle compagnie italiane a cantare opere difficilmente esportabili in altri teatri quali quelle di compositori portoghesi, peggio ancora se in lingua portoghese.

Se probabilmente queste stesse difficoltà non permisero di continuare l’esperienza iniziata con *Os infantes de Ceuta*, si può comunque ipotizzare che proprio la realizzazione di quest’opera abbia incentivato la produzione di una serie numerosissima di lavori che per anni sarebbero stati identificati con il teatro musicale in lingua portoghese. L’esperienza del lavoro di Miró e Herculano, di fatti, non ebbe un seguito immediato nell’ambito dell’opera seria

quanto piuttosto in quello dell'opera comica, a cui si dedicarono molti dei principali musicisti locali impegnati come compositori nei teatri secondari della capitale.

Proprio l'incremento di quest'ultimi spazi pubblici nel regno di D. Maria II, se da un lato concorre a confermare la forte richiesta di occasioni di socialità già segnalata sul versante privato e semi-pubblico, dall'altro costituirà una nuova possibilità per la realizzazione dell'attività concertistica, seppur sempre subordinata a quella teatrale. Fermo restando l'indiscusso primato del teatro d'opera nella vita musicale cittadina, la struttura organizzativa dei teatri pubblici cittadini appare più disponibile rispetto al passato ad aprirsi gradualmente all'istituto concerto, consentendo un più facile accesso ai musicisti che vogliano realizzarvi *academias* tra cui anche un maggior numero di concertisti stranieri, talvolta estremamente prestigiosi come nel caso di Liszt, che cominciano a comparire con maggiore frequenza sulle scene della capitale portoghese.

Ipertrofia dilettantistica e corporativismo dei musicisti locali

L'attività delle associazioni dilettantistiche, in alcuni momenti frenetica, sarebbe sufficiente da sola per smentire la tradizionale tesi di una sostanziale irrilevanza della pratica concertistica nella vita musicale lisboeta dell'Ottocento. Una tesi questa che pare fondarsi più su di una valutazione qualitativa che quantitativa dell'attività musicale e alla cui elaborazione contribuisce in modo determinante un pregiudizio negativo, sia nei confronti di un tipo di esibizione frettolosamente liquidata come secondaria in quanto amatoriale, sia rispetto a un repertorio concertistico difficilmente corrispondente a quei canoni estetici che, specialmente nell'ambito della musica strumentale, si imposero generalmente in Europa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Ma la speciale ipertrofia del concertismo dilettantistico dell'età farrobiana acquista un significato del tutto particolare laddove essa sembra essere il riflesso della tradizionale precarietà del musicista professionista locale e dunque della sua difficoltà di imporsi al centro delle attenzioni del pubblico. Ciò è connesso con la specifica situazione del contesto lisboeta in cui da decenni si registrava il predominio incontrastato di un genere quale l'opera italiana che quasi fisiologicamente riservava il massimo del prestigio e della visibilità ai membri delle compagnie italiane che si alternavano sul palco del Teatro de S. Carlos relegando nell'oscurità, al di là delle competenze e del valore, qualsiasi elemento locale. Inoltre nella capitale portoghese mancò, durante molto tempo, un'istituzione in grado di fornire un insegnamento specialistico della musica in senso moderno che dotasse i musicisti locali di quella sicurezza nella proprie competenze tecnico-culturali necessaria per competere con i musicisti stranieri. Quest'ultimi, come testimonia in particolare la documentazione relativa alle organizzazioni dei musicisti della capitale, sono avvertiti come una minaccia costante e contro di loro il professionista locale cerca di sfruttare al massimo quel diffuso sentimento protezionistico e nazionalistico a cui si è accennato in precedenza; fatto questo abbastanza singolare se si pensa – come rivelano inequivocabilmente nomi come Bomtempo, Canongia, Cossoul, Giordani, Migoni, ecc. – che la categoria dei musicisti lisboeti era composta, nella stragrande maggioranza, da discendenti di famiglie straniere.

La precarietà del musicista locale si era andata aggravando nei primi decenni del secolo a causa della difficile congiuntura politica (invasioni napoleoniche e abbandono del paese da parte della famiglia reale, Prima Rivoluzione liberale, dittatura miguelista e guerra civile) che aveva fatto venir meno i tradizionali mezzi di sussistenza costituiti dal servizio reale, dall'impiego presso le orchestre dei teatri cittadini, dall'insegnamento nel seminario patriarcale già minacciato più volte di estinzione e, soprattutto, dalle funzioni sacre e profane realizzate da privati, chiese e congregazioni.

Con il regno di D. Maria II la situazione era senza dubbio migliorata grazie al proliferare proprio di questo tipo di funzioni in cui era richiesta la musica e che rappresentavano, oltre all'attività come strumentisti nei diversi teatri cittadini, un'importante fonte di reddito per i musicisti della capitale. Per queste attività essi erano indispensabili anche se il servizio in un ambito caratterizzato da così spiccata mondanità li rendeva, il più delle volte, praticamente 'invisibili' visto che in esso i veri protagonisti finivano per essere inevitabilmente gli illustri dilettanti della buona società, segnalati ad esempio dalle sempre più numerose cronache giornalistiche (Esposito, 2008, in particolare p. 139 e segg.).

Sin dall'epoca di D. José I la difesa degli interessi della classe dei musicisti lisboeti era stata presa in carico dall'Irmandade de S. Cecília, la confraternita che li riuniva e che, oltre ad adoperarsi in difesa e soccorso dei suoi iscritti bisognosi, cercava di esercitare un controllo monopolistico delle attività musicali in città. Ciò era possibile grazie ad un privilegio reale concesso sin dal 1760 e che imponeva l'appartenenza alla confraternita a chiunque avesse voluto esercitare una qualsiasi attività musicale 'lucrativa' in città; l'azione benefico-caritatevole era finanziata attraverso il pagamento di una tassa, il cosiddetto "testão da Santa", che i musicisti erano tenuti a versare ogni qualvolta avessero suonato in una funzione musicale, sia sacra che profana, funzione che ovviamente potevano realizzare solo se in possesso di una "patente de directores" che l'Irmandade stessa concedeva (E. Vieira, vol. I, p. 68 e segg.)¹¹.

Nel regno di D. Maria II però, tale privilegio monopolistico si era reso di fatto inconciliabile con la cultura liberale che aveva tra i suoi punti centrali proprio quella della libera concorrenza. L'associazionismo, dunque, che già aveva fornito una risposta alle esigenze di nuove pratiche di socialità mondana nelle quali si inscrivono anche le società di concerto dilettantistiche, si presenta anche nel caso dei musicisti professionisti come lo strumento più efficace per la difesa dei propri interessi corporativi permettendo la creazione del Montepio Filarmónico, istituzione attraverso cui realizzare un'efficace azione mutualistico-previdenziale, dell'Associação Música 24 de Junho, preposta alla difesa degli interessi dei musicisti delle orchestre cittadine, ed infine dell'Academia Melpomenense, società di concerti gestita dalla classe dei

¹¹ In relazione ai modelli italiani della lisboeta Irmandade de Santa Cecília, sembra evidente che essi vadano ricercati nell'ambito dello Stato Pontificio nel cui territorio, tra le tante, emersero in special modo l'Accademia di Santa Cecilia di Roma e l'Accademia Filarmonica di Bologna. Quest'ultima corporazione di musicisti professionistici, ad esempio, fondata sin dal 1666 con la finalità di salvaguardare il prestigio e la professionalità dei suoi adepti, esercitò per molti anni il controllo sull'attività musicale nelle chiese bolognesi presentando in questo speciali analogie con la corporazione lisboeta dell'Irmandade de S. Cecília (Esposito, 2008, p. 25).

musicisti locali con l'obiettivo di renderli maggiormente protagonisti nella vita concertistica della città. In analogia con quanto accade per altre iniziative intraprese in questo periodo in Portogallo, anche per quelle scaturite nell'ambito dell'Irmandade de S. Cecília si deve però segnalare il carattere fortemente contraddittorio che sembra contraddistinguerle laddove esse, se da un lato si presentano come fortemente innovatrici, dall'altra mirano a perseguire gli stessi antichi privilegi e, soprattutto, sottintendono e incentivano una mentalità ancora profondamente legata all'Antigo Regime.

Il Montepio Filarmónico, ad esempio, era un'istituzione in piena sintonia con la cultura liberale e di così evidente utilità che in breve tempo vi aderì la maggioranza dei musicisti presenti in città. A questi ultimi però veniva imposto, come si può leggere nel regolamento dell'istituzione, il divieto di suonare in qualsiasi tipo di funzione con musicisti non appartenenti allo stesso Montepio il che, nella sostanza, equivaleva a tentare di reintrodurre, e in molti momenti con pieno successo, quello stesso principio del controllo monopolistico dell'attività musicale in città anticamente sancito da un privilegio reale (Esposito, 2008, p. 195 e segg.).

Analogamente l'Associação Música 24 de Junho nasceva inizialmente dal legittimo intento di difendere i musicisti impegnati nell'orchestra del Teatro de S. Carlos dagli abusi che ripetutamente venivano compiuti nei loro confronti dagli impresari. Non era raro che questi ultimi, in momenti di crisi o al fallimento della loro gestione, mancassero di retribuire i membri dell'orchestra i quali non avevano nessuno strumento per far valere i propri diritti. Ciò accadeva in particolare perché il teatro italiano della capitale, pur assolvendo alle tradizionali funzioni di rappresentanza e legittimazione simbolica del potere tipiche di un teatro di stato, era però di fatto un teatro privato in cui il governo aveva poche possibilità di intervenire efficacemente.

Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe le prime azioni dell'associazione degli orchestrali, quando essa ancora agiva segretamente come loggia massonica, non mirarono a ottenere dagli impresari garanzie contrattuali in merito alle loro retribuzioni ma, al contrario, tentarono proprio di sottrarre i musicisti dell'orchestra dalla stipula di qualsivoglia scrittura individuale. Le ragioni di tale strategia si possono comprendere tenendo conto del fatto che il servizio presso l'orchestra del principale teatro cittadino era sicuramente, per relativa stabilità e prestigio, uno dei lavori più ambiti dai professionisti lisboeti e di fatti era svolto dai principali musicisti della capitale. Al tempo stesso però, nell'età farrobiana, le occasioni di guadagno si erano moltiplicate grazie al trionfo di quel tipo di socialità mondana costituita da attività private e semi-pubbliche incentrate intorno alla musica: la firma di contratti con gli impresari avrebbe di fatto impedito quella quasi completa libertà di movimento che permetteva ai membri dell'orchestra di prestare il loro servizio, magari facendosi sostituire all'ultimo momento da un collega o da un alunno, in una miriade di funzioni musicali che rappresentavano un'irrinunciabile fonte di guadagno.

Messa però alle strette da impresari e governo l'Associação Música 24 de Junho, guidata da João Alberto Rodrigues Costa, riuscì a trovare in breve un sottile *escamotage* per ottenere, in pratica, vantaggi sia per quanto concerne le garanzie delle retribuzioni, sia per quanto riguarda il mantenimento di una sostanziale autonomia sottraendo di fatto i musicisti dell'orchestra a controlli

esterni sul loro operato. Essa riusciva infatti a imporre agli impresari la contrattazione collettiva che aveva l'indubbio vantaggio di rendere molto più forte la categoria poiché, come accadde in alcuni momenti, questa poteva bloccare l'intera attività del teatro. Allo stesso tempo otteneva che ricadesse sui vertici della stessa associazione degli orchestrali non solo la scelta degli elementi da inserire nell'organico del teatro, ma anche la 'fiscalização', ovvero il controllo sul loro operato. Benché fortemente contrastata dagli impresari e da parte dell'opinione pubblica, l'associazione riuscì ad imporsi per tutto il regno di D. Maria II, estendendo il suo controllo a tutte le orchestre cittadine e a tutte le principali istituzioni musicali della città. I suoi vertici, riuniti in un consiglio segreto di evidente stampo massonico e caratterizzati da un forte autoritarismo, esercitavano di fatti un potere straordinario gestendo in definitiva tutti i principali incarichi musicali della città (*ibidem*).

Anche in questo caso, dunque, un elemento in sintonia con altri contesti occidentali, ovvero il corporativismo dei musicisti delle orchestre teatrali, nel contesto della Lisbona farrobiana subisce un processo di estremizzazione e di radicalizzazione che lo renderà assolutamente peculiare e che avrà non poco peso anche sull'evoluzione della vita musicale cittadina. Il sistema generato dalla classe dei musicisti lisboeti, infatti, nato dalla lotta per rendere più stabile e sicuro il lavoro dei professionisti locali, finirà però per creare un sistema autoreferenziale e autogestito, costruito su di una rigida gerarchia di natura extra-musicale, nel quale si perseguirà il conseguimento dei massimi privilegi per gli affiliati e la sistematica esclusione dell'altro; un sistema che tenterà di sottrarsi in ogni modo alle dinamiche del mercato e della libera concorrenza e, in altre parole, alla possibilità di un vero confronto disincentivando anche, avvertendola quasi come una minaccia, l'emergere di qualsiasi individualità.

Tutto ciò ha un'evidente ricaduta sul piano della pratica musicale laddove basti pensare, ad esempio, che i musicisti che per competenze e mentalità sembrano maggiormente esprimere quell'individualismo tipico del moderno concertista ottocentesco vengono frequentemente tenuti ai margini di tutte le principali istituzioni musicali cittadine. Si spiegano così, non a caso, anche i ritardi che nell'ambito della vita musicale lisboeta si registrano nello specifico settore del pianismo (Esposito, 2010), per molti aspetti emblema della nuova mentalità concertistica ottocentesca, o anche il perdurare del successo in città di un genere quale quello della sinfonia concertante, altrove già divenuto quasi anacronistico (Esposito, 2008, p. 318 e segg.). Le caratteristiche di questo genere, che permette ad alcuni dei più prestigiosi musicisti dell'*ensemble* di brillare (in una forma sufficiente per segnalarsi e avere un ritorno in termini di prestigio e fors'anche di lezioni e *encomendas* musicali) senza comunque determinare una vera e propria contrapposizione o competizione musicale con il gruppo (quale quella generalmente espressa dal moderno concerto solistico) mi pare corrispondere perfettamente alla mentalità espressa dalla classe dei musicisti lisboeti del tempo tanto da apparire quasi una metafora musicale della sua struttura fortemente corporativistica e gerarchizzata, nonché della sua forte stanzialità.

L'ultima istituzione a cui darà vita la classe dei musicisti locali nell'età farrobiana è l'Academia Melpomenense (27 febbraio 1846 – 11 giugno 1861, dal 1853 con la denominazione di Academia Real dos Professores de Musica), società di concerto direttamente gestita dai professionisti locali nata con lo

scopo di renderli maggiormente protagonisti della vita concertistica cittadina, incentivandone al tempo stesso le qualità artistiche quasi che a qualcuno degli ideatori sia apparso chiaro che il principale strumento per contrastare la tradizionale precarietà e subalternità del musicista portoghese fosse quello di renderne visibile l'eccellenza professionale e il talento. Ma non è difficile scorgere, accanto a questo proposito, anche quello di perpetuare la consueta azione di controllo sulle attività musicali cittadine tradizionalmente esercitata dall'Irmandade de S. Cecília, controllo che si cercava di estendere adesso anche a quella importante fetta di mercato rappresentata dalle cosiddette filarmoniche; allo stesso modo il tentativo di far ricadere l'attenzione sui musicisti professionisti si accompagna da subito alla necessità, di natura non solo pratica ma anche estetico-culturale, di inserire le attività dell'associazione a pieno titolo nel circuito mondano-amatoriale, assecondandone in definitiva natura e caratteristiche con la conseguenza di rimanere dipendenti dalle esigenze di quello stesso dilettantismo dal quale ci si voleva distinguere.

La storia della Melpomenense mostra difatti chiaramente che l'attività concertistica lisboeta non può ancora prescindere da elementi di forte caratterizzazione mondana e dall'appoggio dei musicisti dilettanti i quali, a loro volta, abituati già da tempo ad essere protagonisti delle *performances* musicali, difficilmente si sarebbero lasciati relegare nell'anonimo e poco visibile ruolo di pubblico pagante.

Va però detto, in generale, che la forte stanzialità e – dato in parte conseguente – lo spiccato corporativismo dei musicisti professionisti lisboeti, una certa loro 'invisibilità' dovuta al peso delle star delle compagnie italiane e dei locali dilettanti si accompagnano pure, a causa dei mutamenti in corso nella società del tempo, al consolidarsi della loro funzione di *medium* nel processo di strutturazione di un sempre più ampio mercato musicale fatto di funzioni private e pubbliche e di un graduale ma imperioso aumento delle attività musicali legate all'insegnamento e all'editoria musicale: il musicista lisboeta dell'Ottocento, dunque, dietro un'apparente semplicità, rivela spesso i tratti complessi e contraddittori di un artista di transizione, in bilico fra passato e futuro e diviso tra pulsioni e aspirazioni talvolta di segno diverso che, ad uno sguardo moderno, potrebbero apparire addirittura antitetiche.

Bibliografia

- CARLINI, Antonio (a cura di). "Accademie e società filarmoniche: organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento". Atti del Convegno di studi nel bicentenario della Società filarmonica di Trento, Trento 1-3 dicembre 1995, *Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane*, 1, Trento, 1998.
- COOPER, Jeffrey. *The rise of instrumental music and concert series in Paris 1828-1871*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.
- CYMBRON, Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues. *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*. Tesi di dottorato in Scienze Musicali, Universidade Nova, Lisbona, 1999 [testo dattiloscritto].

- DEMBROWSKY, Carlo. *Due anni nella Spagna e nel Portogallo in tempo della guerra civile 1838-40* (2 vv.). Milano, tipografia Pirotta, 1842.
- ESPOSITO, Francesco. "O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX". *Catálogo da exposição Verdi em Portugal: 1843-2001*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa – Teatro Nacional de S. Carlos, 2001 (41-58).
- ESPOSITO, Francesco. "Nos antípodas do «Hercule-musicien»: Berlioz de L'enfance du Christ" (saggio inserito nel programma di sala del concerto del 22 dicembre 2005). Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos, 2005.
- ESPOSITO, Francesco. *La vita concertistica lisboeta dell'Ottocento: 1822-1853*, tesi di dottorato in Scienze Musicali. Universidade Nova, Lisbona, 2008 (in corso di stampa).
- ESPOSITO, Francesco. "Liszt al rovescio: la difficile relazione del pianismo portoghese della prima metà del XIX secolo con i modelli stranieri", *Quaderni dell'Istituto Liszt*, Bologna, 2010 (in stampa).
- LOPES-GRAÇA, Fernando. *A Música Portuguesa e os seus problemas*. Lisboa, Caminho, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa, Gradiva, 2005.
- MARQUES, António Henrique de Oliveira. *Breve história de Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1995.
- MARTINOTTI, Sergio. *Ottocento strumentale italiano*. Bologna, Forni, 1970.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*. Lisbona, Estampa, vol. V, 1992-1993.
- MOREAU, Mário. *Cantores de ópera portugueses*. Lisbona, Livraria Bertrand, 1981.
- NERY, Rui Vieira – CASTRO, Paulo Ferreira DE, *História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- NORONHA, Eduardo de. *O Conde de Farrobo e sua época*. Lisboa, João Romano Torres & C^a, [s. d.].
- NORONHA, Eduardo de. *Estroinas e estroinices: ruína e morte do Conde de Farrobo*. Lisboa, João Romano Torres, 1922.
- NORONHA, Eduardo de. *O Conde de Farrobo: memórias da sua vida e do seu tempo*. Lisboa, Romano Torres, 1945.
- NORONHA, Eduardo de. *Milionário artista: romance histórico*. Lisboa, João Romano Torres [s. d.].
- NORTON, José. "O Milionário de Lisboa". Lisboa, Dom Quixote/Leya, 2009. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 10, Lisboa, 2000.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisbona, Presença, 1988.
- SILVA, João Luís Meireles Santos Leitão da. *O diário A Revolução de Setembro (1840-1857): Música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX* (tesi di Mestrado). Universidade Nova, Lisbona, 2006 [testo dattiloscritto].
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal* (2 vv.). Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.
- WEBER, William. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London. Paris and Vienna between 1830 and 1848*. London, Croom Helm, 1975.

WEBER, William. "Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, N. 1/2, 1994 (174-190).

Francesco Esposito

È borsista della Fundação para a Ciência e a Tecnologia per svolgere, presso il Centro de Estética e Sociologia Musical di Lisbona, una ricerca post-dottorale sul concertismo europeo dell'Ottocento. Oltre ai temi legati alla vita musicale portoghese (è in corso la pubblicazione della sua tesi di dottorato), si occupa della tradizione pianistica napoletana e di *design* acustico. Autore di diversi articoli su questi temi e collaboratore dei principali dizionari internazionali di musica, ha insegnato sia in Italia che in Portogallo dove è stato più volte invitato a tenere conferenze e seminari sulla vita musicale ottocentesca.
Contatto: frasp@hotmai.com