

INNOCENZO MANZETTI E LA MUSICA NUOVI STUDI SULL'AUTOMA MUSICISTA

Paolo Dalmoro*, Umberto Debiaggi*, Emanuela Lagnier*

In vista della musealizzazione dell'automa di Innocenzo Manzetti (Aosta, 17 marzo 1826 - 15 marzo 1877) presso il Centro Saint-Bénin di Aosta, promosso dall'Assessorato Istruzione e Cultura, nel corso del 2011 è stato costituito un gruppo di studio e lavoro finalizzato a ricostruire la storia e il contesto storico all'interno del quale questo eminente personaggio dell'Ottocento valdostano visse e realizzò le sue famose e sorprendenti invenzioni, tra cui appunto il suo geniale *Suonatore di flauto*.

I componenti del gruppo (Mauro Caniggia Nicolotti, Luca Poggianti, Albino Imperial, Nadia Guindani e Emanuela Lagnier) hanno messo a disposizione le loro specifiche competenze e professionalità per enucleare i tratti salienti della biografia di Manzetti, di cui merita senz'altro ricordare l'impegno civile e il fondamentale contributo nella realizzazione di opere pubbliche di grande importanza per la società del tempo, oltre al suo innegabile genio, che lo condusse alla grande intuizione del principio del telefono: tutti elementi, questi, che ne fanno un personaggio di rilievo internazionale, perfettamente integrato nel fermento culturale europeo dell'Ottocento. Parallelamente agli incarichi di studio, nel corso del 2011 è stato pure avviato l'intervento di restauro dell'*armonium*, che costituiva il naturale completamento del complesso meccanismo di funzionamento dell'automa,

almeno a partire dal 1849. L'*armonium*, mai preso in considerazione prima dagli studiosi, si trovava ancora depositato nella polverosa cassa in cui nel 1996 era stato ritrovato l'automa e versava, frammentario, in uno stato di conservazione pessimo.

Lo studio che segue, frutto delle ricerche a tutto campo condotte da Emanuela Lagnier sulla musica meccanica e sul complesso funzionamento dell'automa, creazione che Innocenzo Manzetti continuò a migliorare nel corso di tutta la sua vita, derivano in parte proprio dalle novità emerse nel corso del restauro, sapientemente condotto da un restauratore di tastiere storiche, Umberto Debiaggi.

L'automa e l'*armonium*, alla luce dei lavori condotti, paiono strettamente connessi alle complesse innovazioni tecnologiche della seconda metà del XIX secolo (la leva pneumatica, per esempio), cui Manzetti stesso contribuì attivamente, ma anche al contesto musicale dell'Aosta ottocentesca. L'attività di ricerca della Lagnier ha coinvolto un altro esperto del settore: Paolo Dalmoro, flautista esperto della prassi esecutiva del traversiere ottocentesco, risultata essere perfettamente nota anche a Manzetti.

Viviana Maria Vallet



1.-2. L'automa restaurato nel 2000.
(D. Cesare)

La vita musicale ad Aosta nell'Ottocento

Emanuela Lagnier*

Nel proporre ai visitatori di questo percorso espositivo uno spaccato riguardante la vita musicale della città di Aosta a metà Ottocento, è necessario identificare i tre luoghi principali, scenari importanti in cui agiscono i protagonisti: la cattedrale di Aosta, la collegiata dei Santi Pietro e Orso, e, soprattutto, la place Charles-Albert (l'odierna piazza Chanoux).¹

La cattedrale di Aosta ha rivestito, da secoli, anche sotto l'aspetto prettamente musicale, un ruolo di primo piano, collegato alla musica liturgica ed al rito particolare, tipico della tradizione eucologica regionale. Tale pratica ci è trasmessa da un ingente *corpus* di manoscritti in grado di documentare una prassi musicale legata al canto monodico, che assume proporzioni storiche di notevole rilievo, soprattutto nei secoli XV e XVI. Grazie alla sua più che secolare tradizione, nonostante i tentativi unificatori del Concilio di Trento, al rito valdostano venne riconosciuto il diritto alla coesistenza accanto alla tradizione romana.² Nei secoli seguenti questa consuetudine locale subì molte battute d'arresto e per molte e svariate cause di ordine storico, politico e culturale sarà soppressa definitivamente nel 1828.³ I secoli XVII e XVIII, durante i quali questa tradizione di canto appare in visibile declino, vedono invece l'affermazione della polivocalità e un fermento musicale particolari, di cui protagonista sarà la *Maîtrise des Innocents* e la Cappella musicale della cattedrale, composta ovviamente dagli allievi della *Maîtrise*, dai prebendieri musicali e dal Capitolo stesso. Dal *plain-chant*⁴ (genericamente definito "gregoriano"), che aveva caratterizzato la veste musicale dell'antica liturgia aostana, si assiste ad una progressiva introduzione del repertorio dell'epoca, ovviamente polifonico e di stile italiano, in analogia al contesto europeo.⁵

La *Maîtrise des Innocents*⁶ era dunque una sorta di seminario ove i ragazzi, provenienti da famiglie notabili di tutta la Valle, studiavano, oltre alle materie canoniche, il canto liturgico, la musica, l'organo, il cembalo, altri strumenti a corda, insomma, quanto necessario per le funzioni religiose, sempre quasi integralmente in musica, e di particolare rilievo nelle occasioni solenni.⁷ La creazione di questa istituzione, che caratterizzò per secoli la vita musicale della cattedrale aostana, si fa risalire addirittura ai tempi di san Grato, ma in effetti i documenti più antichi risalgono al XIII secolo.⁸ Essa fu invece soppressa, dopo un'attività lunghissima che perdurò per numerosi secoli di storia, nel 1802, nel quadro delle confische della rivoluzione francese.⁹

Pertanto nell'epoca in cui vediamo affiorare nella storia il personaggio principale di questa ricerca, e cioè Innocenzo Manzetti, la *Maîtrise des Innocents* non esiste più, e verosimilmente la pratica musicale in cattedrale è affidata ai canonici del Capitolo, a cantori "occasionalisti", non sempre retribuiti e ad un organista titolare.¹⁰ Il fondamentale cambiamento storico postnapoleonico determina anche sotto il profilo squisitamente musicale un cambiamento nel repertorio e nel gusto. Dalle grandi composizioni con orchestra, coro, doppio coro e solisti, le scelte musicali si orientano su musiche diverse per organico e per stile,

preferendo le composizioni vocali con accompagnamento organistico. L'organo diventa così il solo ed unico protagonista strumentale della musica "religiosa", in abbinamento e a sostegno delle voci, ma anche con un ruolo solistico. Ecco quindi che appare interessante conoscere la cronologia degli organisti che nel XIX secolo ebbero parte importante nella diffusione e nella pratica musicale sacra in Aosta.

Apprendiamo così che prima del 1807 fu organista il notaio Duc di Brusson; dal 9 maggio 1807 al 24 marzo 1815 Jean-Antoine Branche, cui seguì Jean-Marie Negro.¹¹ Nel 1832 era maestro di Cappella Jean Debernardi.¹² Altre notizie si hanno su Giovanni Perfetto Costantino Tibaldi, biellese, che diventa organista della cattedrale intorno al 1852.¹³ Questo personaggio è importante per l'oggetto della presente ricerca, in quanto è il nonno di Tancredi Tibaldi (1851-1916), storico e scrittore amico di Manzetti, autore di un testo essenziale per la messa a fuoco del nostro personaggio e della sua opera.¹⁴

Al Tibaldi succedette Jean-Pantaléon Jordaney,¹⁵ organista dal 6 giugno 1857 al 3 giugno 1868, data della sua morte. È allora richiamato in servizio provvisoriamente a partire dal 12 giugno 1868 Costantino Tibaldi, che morirà nel 1875 e sarà sostituito da Giovanni Poisetti di Sommariva che entra in carica il 22 gennaio 1875.¹⁶ Dopo di lui gli organisti saranno Léon-Pierre Manzetti (1867-1942),¹⁷ figlio di Roch-Antoine, che esercitò negli anni 1894-1898, e fu seguito nell'incarico da Pierre Thérissod tra il 1904 e il 1939.¹⁸

Anche l'organo della cattedrale di Aosta possiede una sua storia ben precisa nel corso dei secoli. Per quanto concerne il XIX secolo, apprendiamo che nel 1829 il Capitolo decise di comprare un nuovo organo dal costruttore Felice Bossi al prezzo di 13.126 franchi. La Città di Aosta venne incontro con 2000 franchi.¹⁹ Questo strumento probabilmente sostituiva quello costruito nel lontano 1710, su incarico del frate Pomposi del convento francescano di Aosta.²⁰ L'attuale strumento, del 1902, è una delle opere più importanti dell'organaro Carlo Vegezzi-Bossi, che lavorò tra il XIX e il XX secolo, adottando una tecnologia che privilegia la trazione pneumatica in un contesto fonico di grandi e complesse dimensioni.²¹

La *Maîtrise* fu ricostituita nel 1868 grazie all'opera di Père Laurent e durò fino al 1909, anno in cui fu definitivamente soppressa da mons. Tasso, che ne attribuì i fondi al Piccolo Seminario. Nel corso dei suoi 51 anni di vita la *Maîtrise* ottocentesca formò musicalmente numerosi ragazzi, tra cui 41 allievi che abbracciarono poi il sacerdozio.²²

Anche la collegiata dei Santi Pietro e Orso ebbe una sua Cappella musicale, ma i documenti in nostro possesso ne testimoniano l'esistenza a fasi alterne. Il periodo di maggior fermento rimane comunque, analogamente a quanto detto per la cattedrale, il XVII e il XVIII secolo in particolare, e anch'essa fu chiusa all'inizio del XIX secolo.²³

Ed ecco che, se l'epoca rivoluzionaria e le vicende napoleoniche segnano negativamente la storia delle istituzioni religiose, anche nella Città di Aosta la musica inizia ad assumere un ruolo essenziale nella vita pubblica cittadina: il complesso formato da strumenti a fiato, di legno e d'ottone, e dalle percussioni potenzia di molto, in questa fase storica, le sue capacità espressive e tecniche, in sintonia



3. *Carlolina d'epoca*: « L. B. 601 - Aoste - Place Charles Albert et Hôtel Couronne ». (*Archivi Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Fondo Catalogo, beni storico artistici e architettonici*)

con le nuove esigenze di un pubblico eterogeneo e popolare che ascolterà la banda in cerimonie ed esecuzioni all'aperto.²⁴ Ecco dunque il ruolo particolare che la place Charles-Albert di Aosta assume: essa è il palcoscenico dei concerti domenicali del nascente *Corps philharmonique d'Aoste*, che prende forma ufficiale nel 1832.²⁵ Ed è proprio in questo contesto che si collocano le vicende musicali della famiglia Manzetti.

La documentazione sulla storia del *Corps philharmonique d'Aoste* è vasta e ha consentito di ricostruirne le vicende, dalla sua fondazione nel 1832 alla sua organizzazione definitiva del 1840, al suo regolamento e alle varie attività promosse, tra cui anche un impegno e un rapporto assai stretto con l'ambiente religioso e la sua partecipazione a messe e cerimonie di particolare importanza (ad esempio la festa di san Grato e la relativa grande processione nelle vie di Aosta e la festa di santa Cecilia, patrona dei musicisti)²⁶ con un repertorio adatto, e quindi di genere sacro, nonché la collaborazione con la *Garde Nationale*, massimo organismo militare dell'epoca, che richiedeva al *Corps philharmonique* prestazioni musicali retribuite.²⁷ L'istituzione bandistica era sostenuta dal Comune di Aosta e da una numerosa schiera di cittadini che interveniva con congrui mezzi nei finanziamenti del complesso musicale.²⁸

Nel rileggere la cronologia dei direttori del *Corps philharmonique* la nostra attenzione si sofferma su Antoine Manzetti, maestro della banda nel 1862.²⁹ Da notare che nel 1874 il direttore è il maestro Poisetti, già citato come organista della cattedrale nel 1875.³⁰ Le vicende di questa istituzione, ovviamente complesse, risentono ed interagiscono con la vita politica e sociale del momento storico in cui si trova ad agire. Dalla loro lettura emergono chiaramente tutte le tensioni e le problematiche di cui il XIX secolo è portatore in un piccolo centro come la città di Aosta, che percepisce la sua epoca anche attraverso il cambiamento del gusto e dei generi musicali. E se, fino a fine Settecento, la storia della musica in Valle d'Aosta appare strettamente connessa alla pratica religiosa, in questo secolo essa riflette perfettamente le problematiche artistiche laiche del tempo. Dai documenti del *Corps philharmonique*, di cui nel 1847 è archivistica nientemeno che Innocent Manzetti in persona,³¹ si evince il repertorio in uso, largamente testimoniato anche dai numerosi

programmi (annunciati sui giornali d'epoca)³² che collocano al primo posto di una sorta di "hit-parade" dell'epoca l'opera italiana, i cui brani vengono arrangiati ed elaborati per il complesso a fiati, permettendo in tal modo, anche ad una comunità che ancora non possedeva un teatro con la possibilità di rappresentazione di spettacoli lirici, di conoscere, apprezzare e fruire il melodramma, allora in auge in tutta Europa.³³ opera di divulgazione popolare indispensabile senza la quale la musica dell'Ottocento non sarebbe "uscita" dalle città con grandi teatri e tradizioni radicate in tal senso.

È dunque in questo ambito che i membri della famiglia Manzetti possono essere collocati per poter comprendere gli interessi musicali ed artistici, indispensabili componenti della loro formazione culturale, che produrrà nel giovane Innocenzo quell'interesse particolare nei confronti della musica e dei suoi strumenti, riguardo ai quali nutrirà sempre una particolare curiosità di tipo tecnico-costruttivo, indispensabile per l'ideazione del suo automa musicista.

C'è tuttavia ancora un aspetto della vita musicale dell'Aosta ottocentesca che per sua natura stessa è meno documentata ed attestata dalle fonti scritte. Finora abbiamo trattato esclusivamente di una serie di repertori musicali "ufficiali", emanazione di istituzioni e di organismi precisi ed organizzati. Ma esisteva anche allora "un'altra musica", quella popolare, di tradizione orale, che lascia tracce talvolta solo generazionali. In questo ambito possiamo collocare le pratiche del canto sacro di tipo popolare,³⁴ che in Valle d'Aosta assumono una rilevanza sotto il profilo etnomusicologico, soprattutto, e l'espressione corale tradizionale che caratterizza i vari momenti della vita della comunità valdostana.

E c'è poi la musica popolare strumentale, funzionale ai vari momenti soprattutto di festa e di danza. Accanto alle orchestre di suonatori ambulanti con organetti, violini e ghironde, diffusi in tutto l'arco alpino occidentale, dalla Savoia alla Valle d'Aosta, si collocano gli strumenti meccanici, dalla lunghissima storia, più o meno documentata, ma dall'indubbio valore sociale e culturale, che nell'Ottocento godranno di un interesse crescente, legato ovviamente all'evoluzione tecnologica tipica di questo secolo in tutti i campi, non ultimo quello musicale. E infatti, gli echi di questa attività, diffusa soprattutto nelle vie e nelle piazze cittadine, alimentano tutta una serie di articoli giornalistici che con grande efficacia descrittiva ci raccontano della musica assordante degli organetti di Barberia durante le notti di festa e non solo.³⁵ E se una ricerca storica in questo ambito in Valle d'Aosta potrebbe riservare non poche sorprese ad un possibile studioso dell'argomento, le collezioni e i musei d'oltralpe rivelano realtà ed esperienze di assoluto interesse storico, etnografico ed organologico.³⁶

« *Il était bien bon horloger. Il sculptait et gravait admirablement, il arrangeait toutes sortes d'instruments de musique, harmonium, boîtes à musique, clarinettes, trompettes* ».³⁷ Questa citazione del canonico Bérard riguardante il giovane Vincent-Innocent Manzetti chiude questo breve excursus sulla musica nell'Ottocento aostano e apre due nuove vie al nostro percorso: la musica meccanica e la genesi dell'automa flautista.

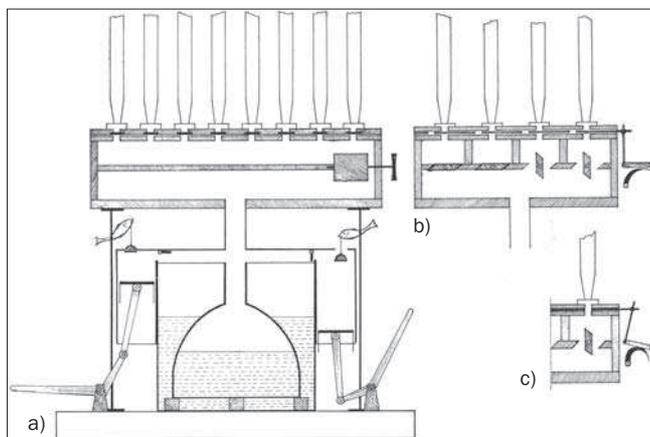
Breve viaggio nelle meraviglie della musica meccanica

Emanuela Lagnier*

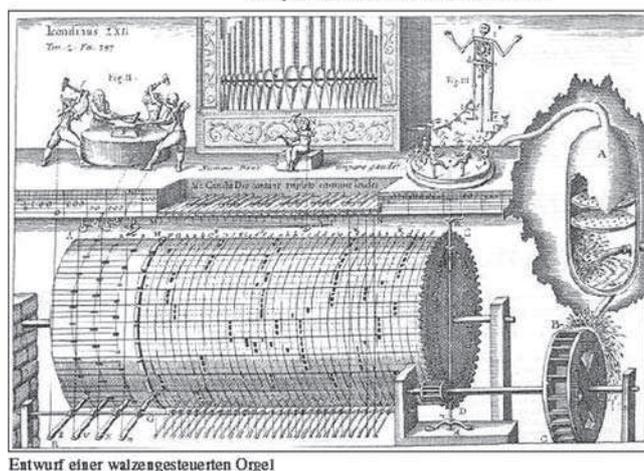
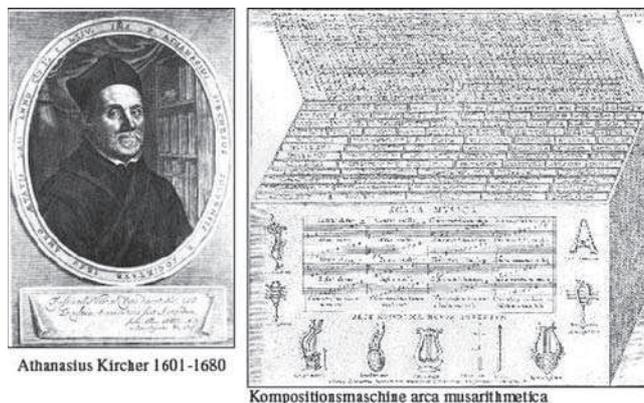
La storia degli strumenti musicali è “la” storia della musica che, se affrontata nel senso più ampio del termine, diventa storia dei miti e delle tradizioni popolari di tutta l’umanità, in breve la storia delle conquiste tecniche ed estetiche dell’uomo, dall’antichità ad oggi. Parallelamente al perfezionamento degli strumenti che l’uomo inventa per soddisfare la sua esigenza creativa nei confronti della musica, ponendosi come parte attiva della sua riproduzione, il settore definito convenzionalmente come “musica meccanica”, invece, è protagonista di sorprendenti ed affascinanti vicende che, alla luce delle attuali conquiste tecnologiche, sono meritevoli di essere sinteticamente ricordate, perché frutto di un inarrestabile percorso creativo e cognitivo, che non cessa di stupire sia lo studioso che le persone “non addette ai lavori” di fronte a tali meraviglie sonore.

Questa storia è assai lunga, perché le sue origini sono antichissime. In breve, il prezioso e complesso meccanismo di un orologio da tasca o da tavolo che al rintocco delle ore ci offre una deliziosa melodia dal timbro metallico e dal ritmo rigidamente scandito è una testimonianza di una tradizione culturale che gli esperti fanno risalire addirittura alla civiltà cinese e all’epoca alessandrina. Nel primo caso sappiamo che l’imperatore Ch’in Ahih Huang T’i possedeva un’orchestra di dodici statuette di bronzo raffiguranti suonatori di vari strumenti. Essi venivano messi in moto tirando una corda e soffiando in un tubo vuoto, posti sotto il piedistallo delle statuette.

L’organo, che per noi designa il tradizionale strumento a canne che da secoli ascoltiamo nelle chiese, associandolo simbolicamente al concetto di musica sacra per eccellenza, per la civiltà greca, ad esempio, indicava un complesso meccanismo applicato ad una serie di canne capace di farle suonare senza che l’uomo vi soffiasse dentro. Tale invenzione, di epoca ellenistica, fu attribuita a Ctesibio di Alessandria, geniale inventore greco, preceduto nel tempo da Platone (IV secolo a.C.) che sembra avesse inventato una *Klepsydra*, sorta di orologio a flauti, che scandiva le ore servendosi di canne ad aria compressa idraulicamente.



4. Organo idraulico di Ctesibio: a) sezione longitudinale, b) sezione trasversale del somiere, c) particolare della sezione trasversale con tasto abbassato. (Da G.A. AUDSLEY, *The Art of Organ-Building*, New York 1905)



5. Organo idraulico automatico.

(Da A. KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Roma 1650)

Anche la civiltà persiana ed araba, avendo assimilato numerosi elementi legati alla tecnica, alla meccanica e all’idraulica dai greci, produssero manufatti analoghi, tra cui spicca l’organo automatico descritto nel trattato dei Banu Musa (fine IX secolo d.C.) di Bagdad.

Il salto qualitativo che segnerà la storia della musica meccanica inizia con i maestri artigiani del XV secolo, che nella loro trascinante sete di conoscenza e di libertà espressiva, tipica dell’Umanesimo e del Rinascimento, riescono a creare sistemi meccanici sempre più complessi, aventi tutti alla base della loro struttura, più o meno elaborata, il cilindro fonotattico, cioè un cilindro chiodato in cui a ciascun chiodo corrispondeva una nota musicale. Il cilindro, ruotando lentamente sul proprio asse, faceva alzare le leve che comandavano il suono ordinato. Applicato all’organo, ma anche a molti altri strumenti, esso diventa l’elemento fondamentale per moltissimi automatismi, come l’organo idraulico automatico mirabilmente descritto nel celebre trattato *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher [Roma 1650]. Esso è anche l’elemento meccanico tipico dei *carillons* di campane che, sviluppandosi a partire dall’XI secolo in dimensioni e complessità, determinarono l’uso di grandi cilindri in bronzo o in ferro, sui quali venivano programmate le musiche attraverso barrette particolari. Se gli organi automatici italiani sorpredevano gli ospiti delle splendide dimore patrizie rinascimentali, le Fiandre e le città del nord Europa sono i luoghi in cui la costruzione di congegni di *carillons* per torri campanarie assume proporzioni ed importanza maggiori.

L’organo a cilindro più antico giunto fino a noi, collocato nel castello di Salisburgo, risale al 1502. Per questo

strumento, 250 anni dopo la sua costruzione (su commissione dell'arcivescovo Leonhard von Keutschak), Leopold Mozart (1719-1787), padre di Wolfgang Amadeus, elaborò un cilindro apposito. Dal XVI secolo in poi, e per i tre secoli successivi, la tecnica si perfezionò e si estese ad altri tipi di strumenti sostanzialmente diversi dall'organo, molto più complessi nel procedimento di automazione, e collocati nei contesti più disparati, ma sempre di grandissimo pregio estetico. Nel 1593 il sultano turco Mohammed II ricevette in dono dalla regina Elisabetta I un meccanismo automatico in cui erano presenti un organo, un cembalo, vari trombettieri e *singin'birds*. Quest'ultimo meccanismo altro non è che una scatoletta, dotata di un pettine in acciaio armonico e di un cilindro che, facendo vibrare le linguette del pettine, provocava un suono simile al cinguettio di un uccellino. Il meccanismo fu poi perfezionato nel 1780 dall'orologiaio Blaise Bontemps, ma dal Seicento il mondo dell'orologeria si era già, in un certo senso, impadronito dell'elemento musicale, perennemente presente nei suoi capolavori assoluti, che videro la luce negli *ateliers* dei maestri di Augsburg, capitale dell'orologeria europea in quel tempo. Anche la *Serinette*, piccolo organo a cilindro che avrebbe dovuto insegnare arie agli uccelli, è conseguenza di questo gusto particolare degli "uccellini cantanti", molto popolare e diffuso in Francia soprattutto per oltre un secolo, strumento costruito poi anche dalla celeberrima fabbrica Gavioli di Modena. Ed è proprio grazie alla diffusione e alla presen-



6. Il Shaftesbury clock, orologio da tavolo con organo e campane. (Su concessione del Museum Speelklok, Utrecht)

za capillare di questi oggetti nelle case della nobiltà, che faceva a gara nel possederli e nel mostrarli, rendendoli in tal modo parte integrante della storia sociale del tempo, che il mondo della "grande musica" incrocia i suoi destini con gli strumenti meccanici.

Superato il concetto di "giocattolo di lusso", gli autori rivolsero la loro attenzione, anche se limitatamente e occasionalmente, al *Flötenuhr*, cioè l'orologio a flauti. Il XVIII secolo è l'epoca storica in cui compositori tra i quali Haendel, Haydn, Mozart e Beethoven iniziano a scrivere musiche per questi meccanismi e alcune di queste passeranno alla storia, ben al di là dello strumento cui erano state destinate. Basti pensare alla *Fantasia in fa minore* K. 594, un capolavoro assoluto di Wolfgang Amadeus Mozart, in cui si palesa il linguaggio grave dell'ultima fase creativa del genio salisburghese. L'*Andante* K. 616, commissionato a Mozart dal conte Deym, collezionista appassionato (analogamente al principe Eszterhazy, al cui servizio fu Haydn) vide la luce sotto forma di cilindro prima che come partitura musicale vera e propria.

La supremazia della tecnica dell'orologeria, che passa ora dalla Germania alla Svizzera, trova in questa epoca ampia applicazione. I progressi tecnologici portano all'elaborazione di strategie per il miglioramento della struttura del cilindro, grazie alle ricerche del benedettino Dom Bedos de Celles e del religioso Marie-Dominique Engramelle che creano organi automatici e meccanismi dei più svariati tipi. Nel 1796 il ginevrino Antoine Favre costruisce un nuovo strumento a cilindro detto « *carillon sans timbre ni marteux* » (in cui le campane vengono sostituite da lamelle messe a guisa di pettine) che col nome di *boîte à musique*, ebbe una gamma infinita di applicazioni e di collocazioni, dalle tabacchiere ai quadri musicali, dagli orologi agli scrigni, ai cofanetti, ecc.

Impossibile in questo breve *excursus* storico citare i numerosissimi meccanismi che videro la luce tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, periodo di grande fervore creativo conseguente ai profondi cambiamenti storico-sociali dell'epoca, attraversata da movimenti di pensiero che ne determineranno le vicende storiche, artistiche e culturali.

Vale comunque la pena di ricordare, attraverso la voce di un celebre testo dell'epoca, il clavicilindro, ovvero «Strumento a tasti, della forma del Cembalo, inventato nel 1799 dal Dot. Chladni a Wittemberga. Imitando questo strumento ne' suoni acuti l'Oboe od il Violino, e ne' gravi il Fagotto, rende superflui tutti i Cembali da arco». Ed anche il cosiddetto *apollonion*, «Strumento a tasti inventato da Giovanni Völler a Darmstadt verso il fine dello scorso secolo. Non è altro che un Pianoforte con due tastiere ed un giuoco di canne d'anima di 8.,4. e di due piedi, e con un automato della grandezza di un ragazzo di otto anni, il quale suona varj concerti di Flauto» (*Dizionario e Bibliografia della Musica del dottore Pietro Lichtenthal*, vol. I, Per Antonio Fontana, Milano M.DCCC.XXVI., pp. 39, 172).

Sulla scia di un successo popolare senza precedenti, i meccanismi legati al cilindro chiodato moltiplicarono all'inizio del nuovo secolo le loro dimensioni e si trasformarono in apparati sempre più sonori e grandiosi. Dopo il *Panharmonicon* di Johann Nepomuk Maelzel (1792) nasce l'*Orchestrion*, che come suggerisce il nome, era in

grado di riprodurre sonorità di tipo “orchestrale” per l’ap-punto, e l’*Organo da fiera*, concepito per gli spazi aperti, che al macchinario di base dell’organo a canne aggiunge tutta una serie di strumenti a percussione, che ingiganti-scono il risultato sonoro e lo rendono adatto ad occasioni di intrattenimento popolare. I due nuovi strumenti furono creati rispettivamente da Michael Welte nel 1845 e da Lu-dovico Gavioli nel 1848. Ovviamente nel corso del secolo i modelli costruiti e proposti all’attenzione del pubblico sono numerosissimi e sorprendenti. Uno su tutti merita una menzione speciale: il *Componium* [Winkel 1833], che da solo meriterebbe una visita al museo degli strumenti musicali di Bruxelles. Si tratta infatti di uno strumento non soltanto capace di riprodurre i motivi contenuti sui cilindri, ma anche di crearne di nuovi, in breve, il suo complesso e geniale meccanismo è il solo in grado di creare da sé la musica!

Ma il XIX secolo ci presenta ancora un’altra stupefacente invenzione, destinata ad avere successo presso il grande pubblico, divenendo uno dei veicoli più importanti per la trasmissione e la divulgazione della musica a livello popula-re. Si tratta del pianoforte a cilindro, la cui creazione viene attribuita ad un certo Barbieri di Modena, da cui deriverebbe il nome di “organetto di Barberia”. La fortuna di questo strumento determinò la nascita dei suonatori ambulanti, che dall’Italia emigrarono in tutta Europa, creando il feno-meno sociale della “musica di strada”. Molti costruttori, tra cui Barker e Hicks, ebbero parte fondamentale nella creazione dei piani a cilindri “di ultima generazione” (in cui il chiodo del cilindro azionava un martello trattenuto da una molla che innescandosi permetteva allo stesso di far suonare le corde) che potevano essere trasportati per le strade su carro. A partire da queste nuove tecnologie si aprono in pieno Ottocento le due vie che portano alla differenziazione progressiva tra la musica colta, classica, e quella popolare, o leggera, o d’intrattenimento, ancora ben presente nell’immaginario collettivo odierno. Anche il



7. Organetto di Barberia.
(Da *Musique mécanique* 1988, si veda nota 36)

cilindro sarà oggetto di perfezionamento che condurrà all’in-troduzione della musica su cartone e carta forata (Jacquard primi decenni XIX secolo), consentendo la riproduzione praticamente illimitata nel tempo, cosa impossibile nel cilindro che è limitato dalla sua circonferenza. La tecno-logia pneumatica con rullo di carta perforata introdotta dalla Welte Company di Freiburg permise la costruzione di strumenti raffinatissimi che possono essere assimilati in tutto e per tutto a vere e proprie orchestre automatiche, aprendo gli orizzonti ad interpretazioni del ruolo della mu-sica più o meno legata al divertimento, alla fantasia ed all’idea che fosse possibile riprodurre la musica attraver-so la conservazione del suo suono: siamo quasi arrivati al grammo-fono, e di lì in poi la storia è ben nota.

Ecco perché a noi, ascoltatori del XXI secolo, così abituati ai CD, agli MP3 e ad altre diavolerie digitali, alla ricerca di una semplice musica di sottofondo, di un brano del nostro cantautore o *rocker* preferito, o, meglio, di riassaporare la grande musica degli autori di epoche che non cono-scevano ancora le rigide distinzioni tra colto e popolare, la riproposta della musica meccanica può sollecitare la nostra curiosità nei confronti di alcune tra le sue maggiori dimostrazioni di fantasia e creatività umane. A tutto que-sto però manca un capitolo importante, soprattutto per il contesto cui ci avviciniamo nel percorso di ricerca dedica-to ad un’opera speciale come l’automa di Innocenzo Man-zetti: gli automi antropomorfi, protagonisti di una storia parallela a quella degli strumenti meccanici, e non meno affascinanti rispetto alle più geniali invenzioni legate alla trasmissione della musica.

Ritornando al mondo antico, Apollonio di Perga (III secolo a.C.) risulta aver creato forse il primo “suonatore di flauto” del-la storia, un meccanismo in grado di emettere una deci-na di note, prodotte aprendo e chiudendo i fori attraverso comandi meccanici. Ma la fortuna degli automi inizia nel XVIII secolo, epoca in cui i maestri artigiani che in Europa costruivano bambole automatiche che suonavano, canta-vano e ballavano non si contano.

«Si tratta di meccanismi complicatissimi, che potremmo comparare ai moderni *computer* programmabili. Spesso, infatti, è possibile riprogettare i movimenti dell’androide in modo da fargli scrivere, ad esempio, una frase diversa; oppure fargli disegnare un soggetto diverso; o, infine, far-gli eseguire un motivo diverso».

Tra tutti i costruttori di automi musicali spiccano Pierre Jacquet-Droz (1721-1790) e il figlio Henry-Louis. Sono i creatori degli automi che incantarono collezionisti, esperti e letterati, attratti da “l’uomo-macchina” e dai risvolti filosofici inequivocabili a esso connessi. Il *Pastor-ello* di Pierre Jacquet-Droz è un suonatore di flauto pos-to alla sommità di una sontuosa pendola in stile Luigi XV, che zuffola al ritmo dell’orologio, attorniato da figurine che appaiono e scompaiono in sincronia con il movimen-to dell’orologio. È di Droz anche *La Musicienne* (1774) che suona un piccolo strumento a tasto, capolavoro di esteti-ca e di precisione assoluta. Un altro genio della creazione di automi fu Jacques Vaucanson (1709-1782), convinto, come molti studiosi dell’epoca, della possibilità di com-prendere meccanicisticamente la realtà e il corpo umano. Egli elabora infatti un automa suonatore di flauto, dalle dimensioni di un uomo naturale, vestito da selvaggio, che

e seguiva 11 arie muovendo le dita e “modulando” l’aria che usciva dalla bocca. Il successo di tale meccanismo sarà seguito da un altro prodigio: un’anatra che mangiava il grano e lo espelleva... dopo averlo trasformato biologicamente! Un altro celeberrimo automa fu *La suonatrice di salterio* (1780), creata in collaborazione con Roetgen e Kin Tzing. L’automa appartenuto a Maria Antonietta eseguiva, battendo i martelletti sulle corde dello strumento, 8 arie dell’*Armida* di Gluck. Nel 1810 chi varcava la soglia del castello di Coppet, dimora di Madame de Staël si trovava dinanzi a due magnifici custodi, due automi suonatori di tromba e tamburo, dalla straordinaria meccanica, ora esposti e simbolo del Musée Baud à l’Auberson, paesetto vicino a Neuchâtel, nei pressi del quale si trova Sainte-Croix, capitale svizzera della musica meccanica, dove l’artigianato prima, e una vera e propria industria poi, diventerà centro di produzione di meccanismi musicali di respiro e fama mondiali.

Ecco dunque che appare evidente, se non scontato, che il contesto legato alla musica meccanica non potesse essere sconosciuto al nostro inventore che, forse non casualmente, si rivolge al soggetto del suonatore di flauto, l’automa per eccellenza nella vasta tipologia storica che abbiamo citato. Certo, il suo suonatore di flauto sarà diverso, ma si inserirà perfettamente in questo contesto, con una propria identità creativa che appare in pieno accordo con gli ideali estetici e filosofici romantici.³⁸

L’automa di Innocenzo Manzetti e la sua musica Emanuela Lagnier*

Prima di affrontare in chiave essenzialmente musicologica l’opera prima del nostro geniale inventore, si rende necessaria una doverosa premessa: non essendo stato possibile consultare i documenti originali conservati nel Fondo Manzetti (di proprietà privata) le fonti prese in esame si limitano a quelle conservate presso gli archivi e le biblioteche locali, di libero accesso, insieme alla bibliografia essenziale allegata. Inoltre occorre segnalare che agli inizi del 2000, l’automa di Manzetti fu sottoposto ad uno studio approfondito dal restauratore tedesco Matthias Naeschke, il quale però nonostante le innegabili qualità tecniche, non analizzò la parte più importante dell’automa, cioè l’*armonium*. Si rendeva pertanto necessario promuovere nuovi studi sull’opera, questa volta coinvolgendo esperti nel campo musicologico e organologico.

Di fronte a noi oggi l’automa manzettiano si presenta in modo così incompleto da risultare quasi impossibile, a chi lo vede per la prima volta, afferrare non solo il suo aspetto originale, ma soprattutto comprenderne le potenzialità musicali.³⁹ E sì, poiché l’oggetto prima di tutto appartiene al mondo della musica, e per la precisione, all’ambito organologico della vasta categoria degli strumenti “meccanici”. Purtroppo le vicissitudini storiche, il disinteresse e l’abbandono cui è stato lasciato per troppo tempo, sono ben evidenti nella sua struttura attuale, solo parzialmente restaurata in modo conservativo, dopo lunghi anni di totale oblio.⁴⁰

Come già sappiamo, Innocenzo Manzetti aveva ricevuto una solida preparazione musicale e, dalla vasta documentazione sulla sua vita, risulta che fu molto attratto dal lato “meccanico” della musica, che era parte della sua

esistenza, così come di quella di tutta la sua famiglia, di cui abbiamo già ricordato il contesto musicale in cui essa si collocava nell’Aosta ottocentesca.⁴¹ Non è quindi casuale il fatto che il giovane inventore abbia rivolto la sua attenzione, per la sua prima “opera”, proprio ad un meccanismo musicale.

Lo spettatore di oggi osserva un oggetto inanimato e silente, che fatica a contestualizzare. Noi possiamo invece, grazie ad alcune preziose documentazioni storiche, immaginare l’impressione e le sensazioni di chi l’automa lo aveva visto ed ascoltato direttamente. Tali fonti, da interpretare e da collocare nel giusto contesto, ci conducono in un percorso immaginativo assolutamente unico e affascinante. Tra le tante, ne prendiamo in esame in questa sede alcune, le più significative ed efficaci sotto il profilo musicale. La prima importante descrizione dell’automa è opera di Tancredi Tibaldi,⁴² brillante scrittore e spirito versatile che, nel suo testo su Innocenzo Manzetti, cita alcune fonti dirette ed elabora alcune ipotesi sul suo funzionamento. Ascoltiamo il racconto del capitano Laurent Pléod, riportato dal Tibaldi, *Le génie inventif et la puissance de l’imitation*: « *Par une belle journée de l’automne 1849 je me promenais à la rue supérieure des Prêtres [ora Saint-Joconde] quand j’entendis des sons de flûte; il y avait de la ressemblance avec la voix humaine, mais ce n’était pas tout à fait la même voix. J’élève mes regards et j’aperçois un jeune monsieur à la fenêtre. Voulez-vous monter, me dit-il d’une voix bienveillante, vous verrez mon automate qui essaie des airs. Quoi! Une machine sous la forme d’un homme qui joue de la flûte! [...] L’automate est d’une grandeur naturelle, il tient dans sa main la flûte appuyée contre les lèvres et est assis sur une chaise qui renferme les ressorts et les machines qui font mouvoir*



8. L’automa collegato all’armonium in una foto storica, 1860 circa. (Proprietà eredi Noussan)

les doigts et les lèvres. [...] Le mécanisme consiste en un cylindre tournant, sur lequel sont fixés solidement des arêtes en fer, communiquant le mouvement à 16 leviers qui à leur tour par le moyen de chaînes qui parcourent la longueur des bras et aboutissent à ces leviers, transmettent le mouvement du cylindre aux doigts appuyés par de souples ressorts sur les trous et les clefs de la flûte qui avance ou recule selon les notes. [...] Le cylindre contient 12 airs aussi difficiles que ceux qu'un bon flûteur peut produire avec son instrument ».⁴³

Da questa descrizione, alquanto precisa per una persona che non mostrava particolari competenze musicali, si evince tutta una serie di considerazioni. L'automa di Manzetti, nel 1849, altro non era che un esemplare assimilabile ai vari altri modelli, diffusissimi all'epoca in tutta Europa, basati sul meccanismo del cilindro fonotattico rotante - già descritto nella parte dedicata alla musica meccanica in generale -⁴⁴ che Manzetti bene conosceva in quanto una parte della sua intensa attività lavorativa consisteva proprio nella riparazione di strumenti meccanici (*serinettes*, organetti di Barberia, tastiere meccaniche, ecc.) oltre alla costruzione di strumenti a fiato e a corda. Ma il cilindro fonotattico contenuto nell'automa, contrariamente a quanto avviene negli strumenti meccanici funzionanti con questo principio, è ben diverso: i fermi in ferro non rappresentano le note della melodia, bensì le posizioni delle mani dell'automa sul flauto. Un virtuosismo tecnologico e sonoro del tutto originale ed avanzato!

È evidente che la decifrazione del cilindro permetterebbe l'identificazione del "repertorio" che questo automa era in grado di eseguire con il suo flauto e, di conseguenza, approfondire l'aspetto di Manzetti più legato alla musica del suo tempo. Un secondo cilindro, inserito nel petto dell'automa, conteneva verosimilmente i meccanismi che permettevano l'azionamento dei movimenti delle braccia, della testa e del viso. Purtroppo questo cilindro non ci è pervenuto, e pertanto possiamo solo immaginare, dalle descrizioni dell'epoca, tutti i movimenti che l'automa eseguiva prima, durante e dopo la sua "esibizione".⁴⁵

Il flauto dell'automa

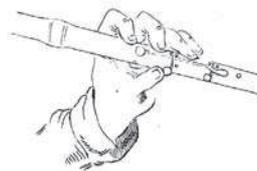
Paolo Dalmoro*

Uno dei quesiti che l'osservatore si può porre di fronte al prodigio tecnico di Manzetti è perché egli abbia scelto di rappresentare proprio un suonatore di flauto. Escludendo il semplice intento emulativo del suo celebre precursore Jacques Vaucanson, già ideatore nel Settecento di un analogo automa flautista,⁴⁶ possiamo affermare che il flauto era, in modo particolare tra gli anni '30 e '60 del secolo XIX, uno strumento molto diffuso in Europa, oggi potremmo dire "alla moda", nei salotti della media e alta borghesia, in altri termini un "fatto di costume" che potrebbe aver ispirato Manzetti a rappresentare una situazione comune nella società dell'epoca. Una cosa è certa: Manzetti conosceva bene lo strumento. Dall'osservazione attenta dei ritratti fotografici storici dell'automa,⁴⁷ in mancanza di ulteriore documentazione e, soprattutto, dello strumento originale, possiamo asserire, con una certa sicurezza, che esso fosse un modello francese a 5 chiavi. Questo tipo di strumento, molto distante per concezione da quello moderno, fu portato alla sua massima perfezione

POSITION DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE

Je pose la flûte sur la 3^{me} phalange de l'index de la main gauche, j'arrondis un peu les doigts en les plaçant sur les trous; j'appuie le pouce sur la palette de la clef de Si b et je tiens le petit doigt au dessus de la clef de Sol sans la toucher.

8^e EXEMPLE.



POSITION DE LA MAIN DROITE.

Les doigts toujours un peu arrondis et placés sur les trous sans les pencher à gauche; le pouce dessous la flûte entre le 1^{er} et le 2^{me} doigt; le poignet très peu cambré.

9^e EXEMPLE.



9. Posizioni delle dita della mano sinistra e della mano destra secondo il metodo Tulous.

(Da TULOU 1835, si veda nota 48)

costruttiva dal celebre flautista nonché costruttore parigino Jean-Louis Tulou (1786-1865), padre della scuola flautistica ottocentesca d'oltralpe.⁴⁸ Questo strumento era anche molto diffuso nel nord Italia dove veniva regolarmente costruito da artigiani quali Maldura e Rampone (ancora attivi a Milano alla fine del secolo) e detto per l'appunto "modello Tulou", molto apprezzato per la sua bellezza, per le qualità timbriche e sonore e per l'intonazione corretta. Tali flauti erano spesso costruiti in legni pregiati quali il palissandro (*bois de rose*) e l'ebano. Dalla fine del Settecento il flauto venne progressivamente perfezionato con l'adozione di piccole leve, dette chiavi, che consentivano all'esecutore di suonare con minor difficoltà di intonazione in più tonalità. I flauti barocchi detti "traversieri" (o ancora precedentemente quelli rinascimentali) erano limitati nell'esecuzione di tonalità distanti (ovvero con più alterazioni in chiave) da quella sulla quale era concepito lo strumento (quasi sempre RE maggiore); ciò, oltre a rappresentare un limite, poneva il musicista di fronte a numerose difficoltà esecutive, a volte insormontabili anche da valenti virtuosi. L'adozione delle chiavi risolse in parte i problemi, correggendo l'intonazione di note per la natura dello strumento poco sonore o intonate. Le chiavi servivano per emettere correttamente tutte le note estranee alla tonalità di RE maggiore ossia il DO, il RE *diesis*, il FA naturale e il SI bemolle (e tutte le note omologhe naturalmente). Le chiavi erano in sostanza delle "leve" di metallo, anche prezioso, con le quali, come fossero prolungamenti delle dita, l'esecutore apriva o chiudeva i fori corrispondenti alle note. Questo sistema, detto semplice, permetteva allo strumento di suonare, con una buona intonazione, pressoché in tutte le tonalità, anche se l'utilizzo delle chiavi era complesso e presentava ancora difficoltà di digitazione.



10. *Imboccatura facilitata.*
(P. Dalmoro)

Manzetti con il suo automa utilizzò molto propriamente lo strumento. L'osservazione ci induce infatti a credere che egli conoscesse e forse praticasse molto bene il flauto traverso. L'automa era in grado di digitare correttamente sul flauto le posizioni anche meno usuali, per poter riprodurre brani in diverse tonalità. La prova della competenza flautistica dell'inventore è l'uso pertinente della così detta "chiave lunga del FA", azionata dal dito mignolo della mano sinistra onde evitare, per l'emissione della stessa nota, la posizione detta "a forchetta", con l'uso simultaneo dell'indice e dell'anulare, troppo complessa da rendersi meccanicamente e soprattutto poco sonora e intonata. Altro aspetto interessante e degno di nota è relativo all'insufflazione, ovvero la giusta modalità di immettere il fiato nello strumento per produrre il suono. Tale aspetto rappresenta una delle caratteristiche specifiche del flauto traverso che in mancanza di una imboccatura, come ad esempio il flauto dolce o gli strumenti ad ancia, richiede una corretta posizione delle labbra ovviamente difficile, con gli strumenti dell'epoca, da ricreare su un automa antropomorfo. Tale difficoltà venne superata da Manzetti con l'utilizzo di un'imboccatura aggiuntiva, all'epoca utilizzata dai dilettanti che, anche senza una corretta impostazione delle labbra permetteva, seppur con limitazioni, di suonare bene lo strumento.

L'effetto "mediatico" dell'automa di Manzetti

Emanuela Lagnier*

Proseguendo nella lettura del testo di Tibaldi, che evoca gli sforzi creativi del giovane Innocenzo Manzetti nei confronti della sua "creatura" animata e sonora,⁴⁹ apprendiamo che l'automa subì negli anni seguenti un'ulteriore fase costruttiva di perfezionamento che, coincidendo sostanzialmente con altre descrizioni dell'automa, altro non è che il modello di fronte al quale ora noi ci troviamo, per quanto non più funzionante e privo di molte parti essenziali. A distanza di circa sedici anni, infatti, alcune cronache raccontano del tentativo di modificare sostanzialmente il modello precedente di automa, collegandolo ad un *armonium*, in modo da rendere possibile mediante la trasmissione pneumatica il collegamento con l'automa e di conseguenza la possibilità di fare eseguire al flautista qualsiasi brano suonato sulla tastiera dell'*armonium*.

Il racconto del Tibaldi sulla nuova fase di vita dell'automa è alquanto colorata ed efficace. Apprendiamo così

che: «Se per le strette, le fughe, i trilli, l'esecuzione era un tantino stentata imperfetta, gli adagi, gli andanti, le ca-balette, le melodie sortivano un ottimo effetto»;⁵⁰ cioè il meccanismo funzionava al meglio in brani di andamento moderato (*Adagio*, *Andante*) in cui erano assenti gli abbellimenti che necessitavano di una tecnica perfetta (trilli), di difficile trasposizione su di un meccanismo antropomorfo. E come non soffermarsi sull'effetto che esso produsse nell'immaginario dello scrittore: «Nel vedere muoversi gli infiniti congegni di quello scheletro, alzarsi le valvole, scattare le molle, gonfiarsi le vene, dilatarsi i polmoni, girare il capo, roteare gli occhi vitrei come se essi avessero preteso leggere una pagina musicale a noi invisibile, ripercuotersi le dita sul tubetto di legno, animarsi in una parola quell'essere inanimato, fui invaso da un intraducibile senso di terrore, di quel terrore che incute l'arcano, l'ignoto, l'increato, il sublime».⁵¹

Il senso di sgomento e di meraviglioso stupore narrati da Tibaldi ci rimanda inequivocabilmente a climi ed atmosfere che presentano il tema dell'automa, e cioè della creatura opera dell'uomo-demiurgo che tanta importanza ebbe in ambito romantico, al punto da costituire uno dei soggetti preferiti dalla speculazione filosofica da un lato, e da narratori e romanzieri dall'altra. Come non pensare infatti a celebri personaggi tipici della letteratura romantica come la creatura di Mary Shelley o, su piani diversi ovviamente, al *Magister Coppelius* del celebre balletto?⁵²

Un'altra cronaca di un giornale del 1865, fornisce una nuova descrizione dell'automa: «ed appena il Manzetti corre colle dita sulla tastiera suonando qualunque pezzo musicale piaccia agli astanti d'indicare, l'automa ripete il cantabile col flauto e segue il pianista (sic), sia questo Manzetti od altra persona qualunque, e ne accompagna (sic) la musica con una precisione che sembra magia. E la meraviglia sempre si accresce, quando, nel variare della musica, nel moltiplicarsi delle combinazioni di dita, di labbra, di colpi di lingua, di forza e dolcezza di soffio dell'automa flautista, si pensa come mai tante e sì variate combinazioni possano trasmettersi con tanta rapidità e precisione dall'*armonium* all'automa per mezzo d'un sol tubo di sì piccol diametro, e di null'altro pieno che d'aria compressa».⁵³ Tale descrizione, più complessa della precedente tende a soffermarsi sulle caratteristiche tecniche della produzione e trasmissione del suono nell'automa, ma accentua l'enfasi della narrazione con dettagli di tipo musicale che ci "fotografano" il flautista nel momento della sua *performance* artistica, questa volta non più da solista ma in duo con il suo creatore o altri musicisti.⁵⁴ Se in tale descrizione sono tuttavia presenti numerose imprecisioni che lasciano supporre nel suo autore una limitata conoscenza del linguaggio della musica, l'effetto provocato sul pubblico che ebbe modo di ascoltare l'originale macchina musicale è del tutto efficace e colorito.

Ancora un'altra fonte, del 1878, racconta: «Sullo scorcio del mese di luglio dell'anno 1863 trovandomi di passaggio per la città di Aosta, venni invitato con altre persone di recarmi a visitare *l'uomo artificiale*, meccanismo costruito da un certo Manzetti. [...] L'automa consisteva dello scheletro completo, ma artificiale, di un uomo di statura comune; questo si alzava in piedi, oppur sedeva a volontà, poi portava alle labbra un flauto che in distinte note ripeteva

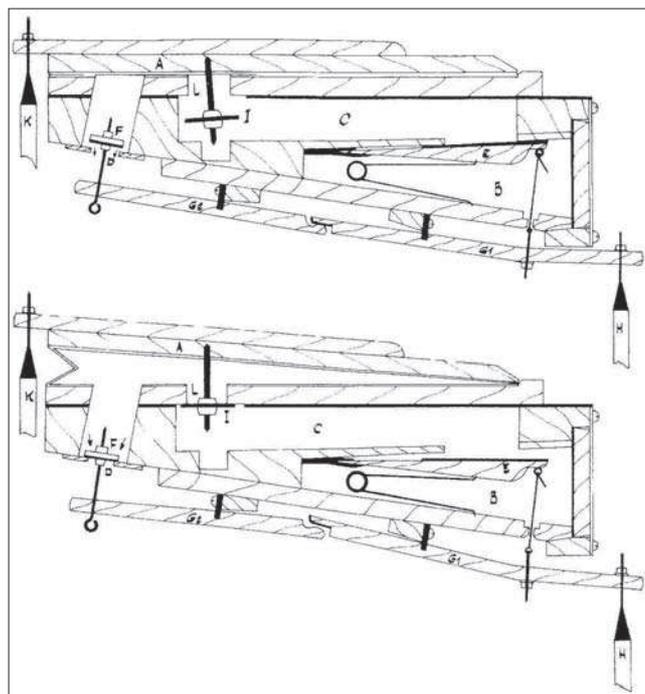
la musica che il Manzetti stesso suonava in nostra presenza sopra un *armonium* di sua invenzione, dal mantice del quale si dipartiva un piccolo tubo di gomma comunicante moto ed alito a questo corpo inanimato. La lingua artificiale, non che le dita delle mani moventesi a tempo e precisione sulle chiavette del flauto, ne facevano uscire le note di accompagnamento giustamente modulate. [...] Era con noi la signora contessa di Castiglione, che, entusiasta da sì sorprendente invenzione, non cessava di dirgli: *Mais bonhomme que vous êtes! Il faut vous faire connaître, mon ami*.⁵⁵ Questa fonte d'epoca, in cui compare addirittura un personaggio storico di grandissima importanza e notorietà come la contessa di Castiglione⁵⁶ ci offre la possibilità, oltre alla nota di costume, di approfondire la percezione che il pubblico ebbe di questo "ultimo modello" creato da Manzetti, in cui il vero protagonista sembra essere non tanto l'automa quanto l'*armonium*.

L'armonium di Manzetti

Umberto Debiaggi*

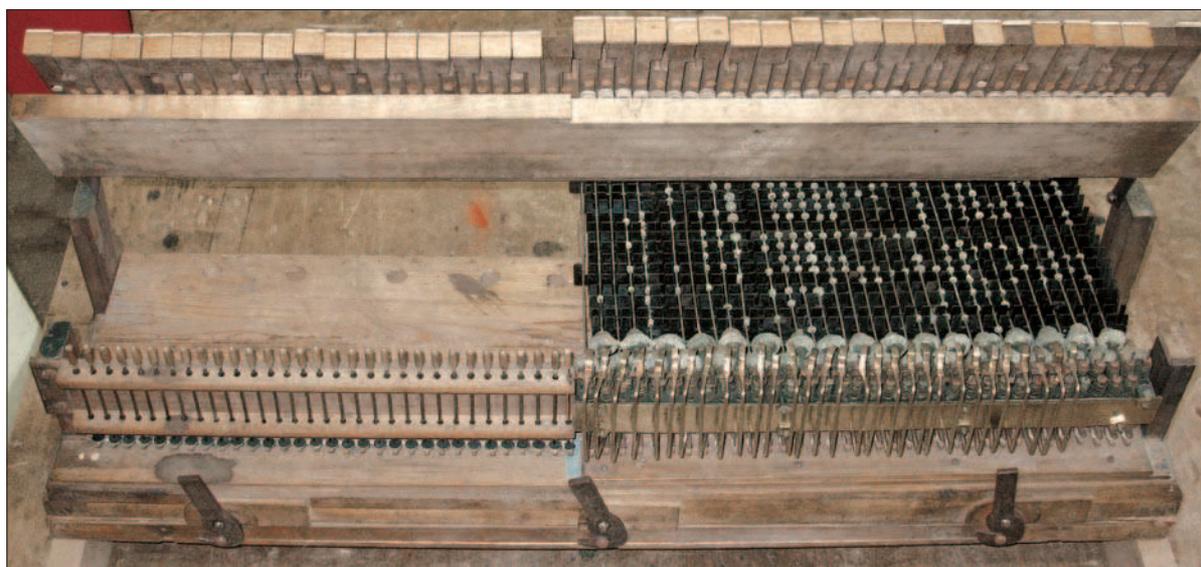
Solo grazie ai recenti studi, si è potuto svelare con chiarezza il funzionamento dell'automa, poiché, come abbiamo letto, le testimonianze dell'epoca in nostro possesso risultano troppo vaghe poiché anch'esse frutto di considerazioni di persone prive delle necessarie competenze costruttive in ambito organologico. Questa geniale macchina inventata da Manzetti, infatti, può essere interpretata e compresa esclusivamente da professionisti e tecnici specializzati in questo campo. Soltanto dopo un'attenta e scrupolosa analisi si è potuto infatti comprenderne il reale funzionamento.

Nel periodo tardo romantico vi fu una trasformazione nell'organo da chiesa con l'invenzione della rivoluzionaria leva Barker. Infatti, Charles Spackman Barker (1806-1879)⁵⁷ è considerato il padre della moderna meccanica dell'organo perché superò il confine - ritenuto invalicabile - dell'antico sistema di trasmissione. Egli fece, tra il 1832 e il 1835, la scoperta della leva pneumatica, primo passo per eliminare le difficoltà che la trazione meccani-

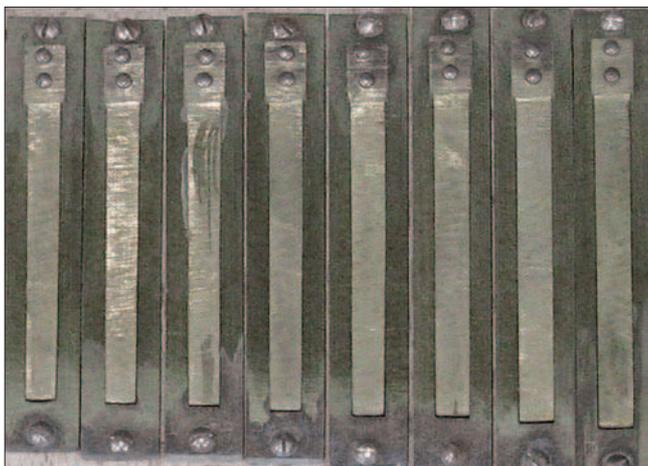


12. Principio di funzionamento della leva pneumatica Barker. (Da "Yearbook of the Alamire Foundation", 1994)

ca aveva accumulato, e seme fecondo di nuove invenzioni.⁵⁸ Di questa rivoluzionaria concezione ne beneficiarono l'Inghilterra, la Germania e soprattutto la Francia, dove il genio di Aristide Cavallé-Coll seppe trarre il profitto più immediato e convincente.⁵⁹ Accolse la leva pneumatica e l'adattò al grande organo di Saint-Denis a Parigi nel 1841. Come testimoniano le fonti storiche, il Manzetti, grazie al finanziamento elargito dal Comune di Aosta, poté visitare a Londra nel 1851 l'Esposizione Universale.⁶⁰ In quel contesto ebbe modo di incontrare ed osservare autori e opere di rilievo quali per esempio Charles Spackman Barker inventore della rivoluzionaria leva Barker. Fonti attendibili testimoniano la presenza di Barker all'Esposizione Universale nelle vesti di Direttore Lavori della ditta francese Daublaine-Callinet.



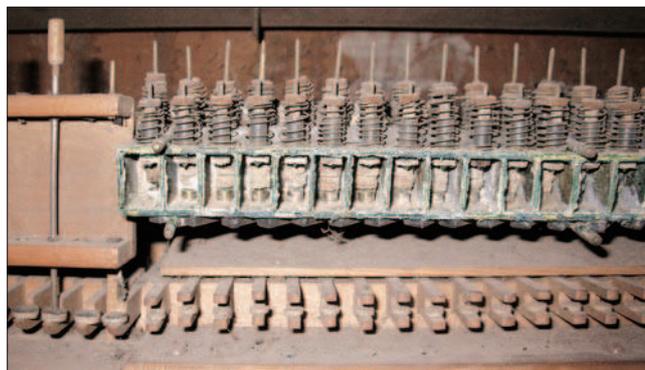
11. L'armonium dopo il restauro. (U. Debiaggi)



13. *Dettaglio di ancia libera su armonium.*
(U. Debiaggi)

Nell'analizzare attentamente l'apparato pneumatico dell'*armonium* ci troviamo di fronte a un sistema concettualmente identico. Possiamo quindi azzardare l'ipotesi che Manzetti fu precursore in Italia di tale principio di trasmissione realizzando questo apparato che, attraverso l'*armonium* opportunamente modificato, comanda l'automa nei suoi gesti, in quanto la prima testimonianza relativa all'applicazione della leva Barker in Italia è stata sull'organo del duomo di Orvieto solo nel 1857.⁶¹

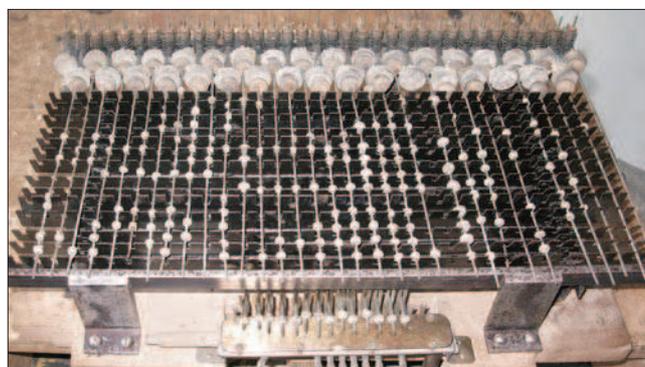
Come già descritto nella scheda tecnica, l'*armonium* è uno strumento a tastiera ad ance libere, la cui invenzione è attribuita a Gabriel-Joseph Grenié (brevetto 1810 ca.). È realizzato secondo il concetto di ance libere concepito da Kirschnik a San Pietroburgo nel 1780.⁶² Questa specifica struttura di *armonium* presenta una geniale particolarità che è l'essenza ulteriormente evoluta dell'automa. Essa consiste in un apparato posto al di sopra della zona medio-acuta del somiere e più precisamente nella parte relativa all'estensione RE32 - D066 che ha funzione di comando a distanza dell'automa suonatore di flauto, per mezzo di un complesso sistema pneumatico/meccanico. Questa estensione risulta infatti equivalente a quella del traversiere impugnato dall'automa. Il tasto nella sua discesa fa compiere simultaneamente la consueta apertura del ventilabro⁶³ dell'*armonium* (così da poter comunque funzionare come *armonium* indipendente), nonché l'apertura di una valvola pneumatica (leva Barker) che fa gonfiare a sua volta il mantice a campana (corrispondente alla nota premuta). Il mantice, gonfiandosi, spinge una catenacciatura costituita da un pomolo in legno semisferico, solidale ad una barra filettata, lunga circa 30 cm, sulla quale sono avvitate e opportunamente posizionate delle rosette in cuoio. Questa barra filettata scorrendo provoca (per mezzo delle rosette in cuoio) la rotazione di alcune delle 14 rastrelliere in ferro verniciato di nero. Le rastrelliere compiendo la rotazione mettono in trazione altri piccoli catenacci in ottone collegati ad altrettante valvole pneumatiche che infine immettono l'aria attraverso i 17 piccoli tubi in ottone, posti sul retro dell'*armonium*. Questi erano collegati, attraverso altrettanti tubi flessibili, all'automa, ed esattamente nella parte sottostante il cilindro fonotattico, dove ulteriori 17 piccoli tubi in ottone ricevevano l'aria insufflata dall'*armonium*. Questi ultimi tubi terminavano



14. *Valvole pneumatiche prima del restauro.*
(U. Debiaggi)



15. *Mantici a campana durante il restauro.*
(U. Debiaggi)



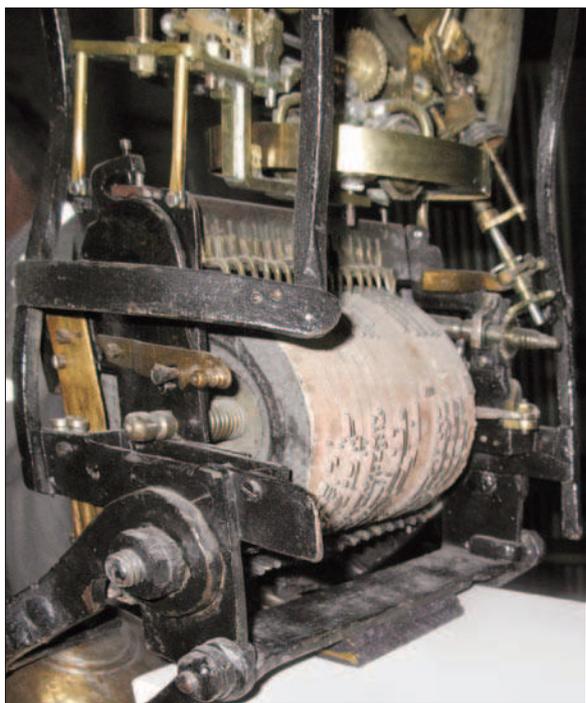
16. *Pomolo in legno e barra filettata dopo il restauro.*
(U. Debiaggi)



17. *Rastrelliere rimontate su apparato.*
(U. Debiaggi)



18. Vista dei 17 piccoli tubi in ottone durante il restauro.
(U. Debiaggi)



19. Collegamento dei tubi flessibili all'automa, con cilindro fonotattico montato. (U. Debiaggi)



20. Leve a bilanciere.
(U. Debiaggi)

con altrettanti mantici a campana, i quali gonfiandosi facevano muovere delle piccole leve a bilanciere che a loro volta impartivano i comandi destinati ai vari gesti delle dita dell'automa. Come descritto anche dal restauratore dell'automa «gli attuali componenti dell'automa indicano che furono perseguiti o realizzati, uno di seguito all'altro, almeno due sistemi diversi di costruzione». ⁶⁴ È infatti curioso osservare come queste leve a bilanciere, mosse dai mantici a campana, sono posizionate esattamente sotto ai 17 comandi impartiti dai tasti del cilindro fonotattico. Palese testimonianza della modifica successiva al funzionamento dell'automa che sfrutta le precedenti leve azionate dal cilindro fonotattico (senza vincolarne la sua funzionalità). Questo sistema di trasmissione, che offre un geniale risultato meccanico, sacrifica però sul piano musicale l'immediatezza del tocco, come testimonia il racconto del Tibaldi. ⁶⁵

La musica dell'automa

Emanuela Lagnier*

Occorre ora affrontare l'argomento musicale per eccellenza, che, come abbiamo visto dai cenni tecnici sul funzionamento dell'automa, è di fondamentale importanza sotto il profilo storico-musicale. Come già detto, il *milieu* culturale che determina la formazione culturale di Vincenzo Innocenzo è quello dell'Aosta ottocentesca e delle sue istituzioni musicali. ⁶⁶ Il repertorio musicale che costituisce lo sfondo sonoro della creazione dell'automa è pertanto la musica in voga in Italia e in Francia nei primi decenni dell'Ottocento, in una parola: il melodramma. Anche la cosiddetta musica "da salotto" praticata nelle famiglie borghesi in forma amatoriale era per lo più costituita da trascrizioni strumentali o vocali dei brani più celebri delle opere liriche di successo. La scelta del brano esemplificativo a corredo dell'animazione video è quindi caduta su quel preciso genere e, in particolare, su di un'opera che Innocenzo certamente conosceva bene, in quanto facente parte dell'archivio del *Corps philharmonique d'Aoste*, di cui Innocenzo era nel 1847 l'archivista: ⁶⁷ la cavatina dell'opera *Gabriella di Vergy* di Saverio Mercadante (1795-1870) ⁶⁸ *Ombra che a me d'intorno* (atto II, scena III), ⁶⁹ si presta infatti ad esemplificare perfettamente una verosimile *performance* dell'automa, nella fase di funzionamento in cui esso era collegato all'*armonium*. La tonalità dell'aria, la sua relativa facilità d'esecuzione, l'assenza di particolari ornamentazioni che, come la cronaca ci riferisce, risultavano di difficile esecuzione, ⁷⁰ il suo andamento (*Andante*) e l'elegante melodia sono gli elementi presi in considerazione nella fase di ricostruzione del possibile repertorio che Manzetti avrebbe potuto proporre, in duo con l'automa, agli ospiti in visita al suo laboratorio meccanico. Un repertorio che poteva spaziare dalle arie d'opera ai cantici religiosi, dalle danze alle parafrasi dei melodrammi, alle romanze, insomma, una vasta miscellanea della musica dell'epoca, che verosimilmente Manzetti conosceva benissimo e amava, unendo in tal modo all'interesse tecnologico il dato artistico che è uno dei tratti fondamentali del suo automa. In effetti, la genialità del suo autore sarebbe non completa se non la si prendesse in esame come somma di due fortissime componenti intellettuali: da un lato il costante

interesse per le nuove tecnologie che in quell'epoca si affermano creando un impulso determinante alle conquiste del futuro e, dall'altro, la passione culturale, che in Manzetti privilegia la musica, come linguaggio artistico atto a suscitare immediate e potenti impressioni e emozioni, perfettamente esemplificativo della tensione che caratterizza l'arte romantica. In tal senso il genio poetico di Manzetti attua, con la tecnologia più avanzata all'epoca e con il suo estro, una creatura che appartiene più che mai al mondo romantico ed ai suoi vagheggiamenti fantastici.

Abstract

This study which concerns the creation of a museum dedicated to the automaton of Innocenzo Manzetti (1826-1877), shows his first results regarding the musical survey around the ingenious first work of the inventor of Aosta Valley. The "Suonatore di flauto" (The flute player) by Innocenzo Manzetti is a mechanical piece of work of important historical value which in his different technological and artistic elements represents in a very effective way the creativity of the artist, the absolute great character who starts his creative career with an unique musical anthropomorphic device.

The historical researches have given importance to this work and the latest studies, which are still in progress, have analysed in depth some musical aspects helping to highlight on several scientific and artistic skills of an absolute genius who sets himself in the nineteenth's century cultural turmoil.

- 1) M. CUAZ (a cura di), *Aosta. Progetto per una storia della città*, Quart 1987, in particolare cfr. pp. 319-339; L. COLLIARD, *Vecchia Aosta*, Aosta 1986.
- 2) MLEA, collection de sources liturgiques et hagiographiques, par les soins des Archives Historiques Régionales, 1974-1992, 14 voll.
- 3) R. AMIET, *Repertorium liturgicum Augustanum. Les témoins de la liturgie du diocèse d'Aoste*, in MLEA, I, 1974, p. 65.
- 4) *Plain-chant*, ovvero *cantus planus*, è la locuzione usata a partire dal XIII secolo per definire il canto monodico, ritmicamente libero, agevole alla declamazione e strettamente connesso alla espressione naturale della preghiera, in adesione perfetta allo spirito della liturgia. In questo senso il canto gregoriano è il *cantus planus* per eccellenza.
- 5) G. CHATRIAN, *Il Fondo musicale della Biblioteca capitolare di Aosta*, Torino 1985.
- 6) J.-M. HENRY, *Note sur la Maîtrise de la Cathédrale d'Aoste*, Aoste 1919; CHATRIAN 1985; R. AMIET, L. COLLIARD, *L'Ordinaire de la Cathédrale d'Aoste*, in MLEA, IV, 1978; P.-P. DUC, *Culte de St. Grat, évêque et patron du diocèse d'Aoste*, 8 fascicules, Turin-Aoste 1892-1897; *Le journal de la Grande Sacristie de la Cathédrale d'Aoste de 1730 à 1784*, in "Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains", par les soins des Archives Historiques Régionales, III, 1969-1976.
- 7) J.-A. DUC, *Histoire de l'Église d'Aoste*, vol. VII, Châtel-St-Denis 1912, facsimile dell'ed., Aoste 1995, p. 271. Archives du Chapitre de la Collégiale Saint-Ours (ACSO), 22m.
- 8) HENRY 1919, pp. 1-2.
- 9) J.-A. DUC, *Histoire de l'Église d'Aoste*, vol. IX, St-Maurice 1914, facsimile dell'ed., Aoste 1997, p. 219; HENRY 1919, p. 6.
- 10) Archives du Chapitre d'Aoste (ACCAO)1823.07.19: *Le Chapitre délibère au sujet des prétentions du chantre Pierre-Emmanuel Boson*. In questo documento si stabilisce che i *chantres* non saranno più pagati e che il canonico Thédy in qualità di *maître de fabrique* dovrà porre sigilli ai libri di canto e alle parti che si trovano alla tribuna e che dovrà renderne conto, comprese le chiavi della tribuna (AC, CT COVA 01 L 03 D_011.8).
- 11) CHATRIAN 1985, p. 23, nota 80; AC, 1810-1842: *Mandat et quit-tance relatifs au payement de l'abbé Jean-Antoine Branche, organiste* (AC, CT COVA 01 L 02 D_039). Cfr. anche (AC, CCCS 03 D_039.84.6).2.
- 12) AC, 1832. 02.18: *Le Chapitre délibère une augmentation du traitement du maitre de chapelle Pierre Debernardi* (AC, v. CT COVA 01 L 02 D_032).

- 13) Cfr. Bibliothèque du Chapitre, Cod. 92, *Journal de la Cathédrale*, 1784-1792, *Faits divers*, pp. 47, 159.
- 14) T. TIBALDI, *Innocenzo Manzetti di Aosta, appunti e spigolature*, Torino 1897; L. COLLIARD, *La Culture Valdôtaine au cours des siècles. Précis bio-bibliographique et morceaux choisis*, Aoste 1976, pp. 464-468.
- 15) P.-É. DUC, *Le clergé d'Aoste de 1800 à 1870*, Aoste 1870, p. 111; CHATRIAN 1985, pp. 23-24.
- 16) Cfr. nota 13.
- 17) A.-M. CAREGGIO, *Le clergé valdôtain de 1900 à 1984. Notices biographiques*, Aoste 1985, p. 139.
- 18) Cfr. nota 13. Pierre Thérissod era laico.
- 19) J.-A. DUC [1914] 1997, p. 440.
- 20) J.-A. DUC, *Histoire de l'Église d'Aoste*, vol. VIII, Châtel-St-Denis 1913, facsimile dell'ed., Aoste 1996, p. 79.
- 21) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. La cattedrale di Aosta*, vol. I, Aosta 1975, pp. 116-117 (parte curata da W. Petazzoni); E. BASSI, *Organi della Valle d'Aosta*, in "Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta", vol. 2, 1991, pp. 21-32.
- 22) HENRY 1919, p. 6; P. FÉLIX, *Les enfants de St François au Val d'Aoste. Les capucins*, Aoste 1958, pp. 348-352.
- 23) HENRY 1919, p. 7; ACSO, *Délibérations du Chapitre de l'insigne Collégiale Saint-Ours, XVII-XVIII secolo* (ricerca in corso).
- 24) E. LAGNIER, *La voix de l'harmonie/Le vie dell'armonia, pour une histoire du Corps philharmonique d'Aoste*, Aosta 1993, prefazione di R. Leydi, pp. XI-XIII; M. ANESA, *Musica in piazza*, Bergamo 1988.
- 25) LAGNIER 1993, p. 3.
- 26) LAGNIER 1993, pp. 3-26; "Feuille d'Annonces d'Aoste", 23 aprile 1867; "Feuille d'Annonces d'Aoste", 24 novembre 1869.
- 27) Archivio Storico Regionale (AHR), Fondo Civico, vol. 53, non datato.
- 28) AHR, Fondo Civico, vol. 53, 16 novembre 1844.
- 29) LAGNIER 1993, p. 241.
- 30) Si veda nota 16.
- 31) LAGNIER 1993, pp. 27-28; AHR, Fondo Civico, vol. 53, 7 luglio 1847.
- 32) "Feuille d'Annonces d'Aoste", mercoledì 24 novembre 1869:
« Fête de Sainte Cécile
Le Corps philharmonique de cette Ville, Célébrera dimanche prochain la fête de Sainte Cécile. Programme de la fête [...] A une heure de l'après-midi, le Corps philharmonique se réunira sur la place Charles-Albert où il exécutera les pièces suivantes:
1 Marche N.N.
2 Mazurka Brahma Dall'Argine
3 Il Trovatore (Il balen del suo sorriso) Verdi
4 Valse Souvenir de Gressoney Cutticia Av.
5 Polka La Follia Margaria »
- 33) LAGNIER 1993, pp. 202-208; C. ALPESTRE, *Attori, spettatori e luoghi dello spettacolo dalla metà dell'Ottocento alla Prima guerra mondiale*, in CUAZ 1987, pp. 471-483; R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione, viva la banda*, in "Storia dell'opera italiana, teorie e tecniche, immagini e fantasmi", vol. 6, 1988, pp. 243-339.
- 34) E. LAGNIER, *Il "Faux-bourdon" in Valle d'Aosta*, Bologna 1989; eadem, *L'inno Gaude Flore nella tradizione musicale della Valle d'Aosta*, in *Le chant populaire*, Actes de la Conférence annuelle sur l'activité scientifique du Centre d'Études francoprovençales "René Willien" (Saint-Nicolas, 21-22 décembre 1996), Aoste 1997, pp. 93-101.
- 35) CUAZ 1987, p. 335.
- 36) *Musiques mécaniques*, catalogue de l'exposition (Chambéry, Musée savoisien, 1^{er} décembre 1988 - 1^{er} mars 1989), Chambéry 1988.
- 37) Biblioteca del Seminario Maggiore di Aosta, Fonds Gal-Duc, I, 61. s.d. (deuxième moitié du XIX^e siècle): *Notes, documents divers, articles, coupures de journaux et correspondance du chanoine Edouard Bérard concernant Innocent Manzetti et ses découvertes*, (67 documents, dont 29 imprimés et 3 opuscules imprimés), Doc. 1.
- 38) Bibliografia essenziale sull'argomento: A. BUCHNER, *Mechanical musical instruments*, London 1955; A. CHAPUIS, *Histoire de la boîte à musique et de la musique mécanique*, Lausanne 1955; H. JÜTTERMANN, *Mechanische Musikinstrumente: Einführung in Technik und Geschichte*, Frankfurt 1987; C. VON GLEICH, *Automatic Musical Instruments*, Haags 1989; *Musiques mécaniques* 1988; S. WENDEL, *Le macchine parlanti*, Legnano 1990; G. BIZZI, *L'intelligenza artificiale nella musica, dall'automazione meccanica alla musica elettronica verso la computer music del 2000*, Bolzano 1995; P. BELLAMY, A. CUNLIFE, R. ISON, *The Nicole Factor in Mechanical Music*, Horsham 2006; J. WISS, M. HÖSLI, J.-C. PIGUET, *L'atelier de Dr Wyss, le génie technique et musical de la fabrication de la boîte à musique, Sainte-Croix 2010; Création et restauration d'automates*, in *Au pays des boîtes à musiques et des automates*,

Sainte-Croix s.d.; E. TOMASELLI, *Piccolo mondo antico*, in "Amadeus" n. 257, aprile 2010, pp. 48-50; E. TOMASELLI, *Il tempo disinvolto*, in "Amadeus", n. 261, agosto 2011, pp. 40-42; www.ammi-italia.com, sito internet di AMMI (Associazione Italiana Musica Meccanica).

39) Aosta, Magazzini via Monte Vodice, nn. 023 M, 028 M, 029 M.

40) M. NAESCHKE, *Il Suonatore di flauto di I. Manzetti (1848)*, relazione di restauro, Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Aosta 1996-2001.

41) Cfr. *infra*, E. LAGNIER, *La vita musicale ad Aosta nell'Ottocento*, pp. 240-241.

42) COLLIARD 1976, pp. 464-468.

43) T. TIBALDI, *L'inventore del telefono Innocenzo Manzetti di Aosta*, Torino 1897, pp. 17-19.

44) Cfr. *infra*, E. LAGNIER, *Breve viaggio nelle meraviglie della musica meccanica*, pp. 242-245.

45) NAESCHKE 1996-2001.

46) *Le mécanisme du Flûteur Automate. Présenté à Messieurs de l'Académie Royale des Sciences. Par M. Vaucanson, Auteur de cette Machine*, Paris 1738.

47) Esistono due immagini fotografiche dell'automa di Innocenzo Manzetti, la prima data presumibilmente intorno agli anni 1849-1850 (proprietà M. Caniggia Nicolotti, L. Poggianti), la seconda è verosimilmente databile intorno agli anni 1865-1870 (proprietà E. Noussan). Di tali immagini non è stato possibile esaminare le lastre originali. Esiste anche la fotografia del progetto originale: Aosta, Magazzini via Monte Vodice, n. 023 M; Aosta, Magazzini via Monte Vodice, n. 029 M, archiviata con il materiale cartaceo-cassetiera stampe Magazzini via Monte Vodice - scatola 8 (neg. n. 13818 B.21-23).

48) J.-L. TULLOU, *Méthode de Flûte*, Paris 1835.

49) TIBALDI 1897, pp. 22-24.

50) TIBALDI 1897, p. 22.

51) TIBALDI 1897, p. 23.

52) Nell'ambito della sterminata bibliografia su questo tema tipicamente romantico assume una particolare attenzione la produzione letteraria di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg, 1776 - Berlino, 1822), una delle figure più notevoli e poliedriche del romanticismo tedesco (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1977, pp. 841-860).

53) *Manzetti ed il suo automa* (dal dritto), in "Rossini, giornale artistico teatrale", 20 agosto 1865.

54) *L'uomo automa e il telegrafo musicante*, in "L'Arpa, giornale letterario, artistico, teatrale", anno XII, n. 49, 24 luglio 1865.

55) V.F., *Brevi cenni su Innocenzo Manzetti inventore del telefono*, in "Gazzetta piemontese", 15 febbraio 1878, 12 febbraio 1878.

56) Virginia Oldoini, nata marchesa Oldoini divenne per nozze contessa Virginia di Castiglione (Firenze, 23 marzo 1837 - Parigi, 28 novembre 1899). Introdotta alla corte dei Savoia, sarà protagonista, per il fascino e l'intraprendenza, delle note vicende connesse alla storia del Risorgimento ed in particolare all'alleanza franco-piemontese.

57) Nato nel 1806 a Bath (Somerset, Inghilterra) Charles Spackman Barker morì nel 1879 a Maidstone (Kent, Inghilterra).

58) C. MORETTI, *L'Organo italiano*, Milano 1978, p. 186.

59) L'organaro francese Aristide Cavallé-Coll (Montpellier, 1811 - Parigi, 1899) fu molto attivo in Francia, Belgio e Olanda; a Parigi costruì l'organo di Notre-Dame e quello di Sainte-Clotilde, inaugurato da César Franck nel 1859. Preparò anche un progetto per l'organo di San Pietro. È autore di numerosi scritti sull'arte organaria, cui diede un contributo essenziale, sperimentando sugli strumenti da lui costruiti numerose innovazioni tecnologiche.

60) M. CANIGGIA NICOLOTTI, L. POGGIANTI, *Il laboratorio delle meraviglie, dall'automa al telefono Manzetti*, Aosta 2008, pp. 11-12.

61) "Gazzetta Musicale di Milano", n. 44, 1891, pp. 713-714; MORETTI 1978, p. 189.

62) S. WENDEL, *Le Macchine parlanti*, Milano 1990, p. 89; H. DOKTORSKI, *A Short History of the Free-Reed Instruments in Classical Music*, USA 1998.

63) Il ventilabro è una valvola posta nel sommiere che apre o chiude il passaggio dell'aria, a seconda che il tasto sia abbassato o no.

64) Cfr. nota 40.

65) TIBALDI 1897, p. 22.

66) Cfr. nota 41.

67) AHR, Fondo civico, vol. 53, 1847.

68) Saverio Mercadante (Altamura, 1795 - Napoli, 1871), allievo di Nicola Antonio Zingarelli a Napoli, nel 1833 fu nominato maestro di cappella del duomo di Novara. Nel 1840 assunse la direzione del Conservatorio di Napoli. Fu uno dei compositori d'opera più popolari del suo tempo, in

Italia ed in Europa. Musicista elegante e misurato dotato di verve melodica grande capacità di caratterizzazione drammatica, si pone nell'ambito del melodramma italiano tra Rossini e Verdi, con una tendenza neoclassica. Oltre ai lavori teatrali, scrisse balletti, musica sinfonica, una ventina di messe e musica sacra e da camera.

69) *Gabriella di Vergy: melodramma in due atti di Antonio Profumo (1788-185?)*, Milano Teatro Carcano 1836, <http://opac.braidense.it/vufind/Record/MUS0002294>.

70) Cfr. nota 26.

*Collaboratori esterni: Paolo Dalmoro, flautista - Umberto Debiaggi, restauratore di tastiere storiche - Emanuela Lagnier, musicologa, ricercatrice.