

RECENSIONI

IL CORNO DA CACCIA. MUSICA A CORTE TRA PIEMONTE ED EUROPA (SECC. XVI-XIX),
A CURA DI RENATO MEUCCI, FIRENZE, OLSCHKI, MAGGIO 2023 [292 p.]

Con l'obiettivo di approfondire le origini e la storia del corno naturale e la sua affermazione nei diversi contesti, a partire dai cerimoniali venatori-musicali di area piemontese, francese e mitteleuropea, l'Accademia di Sant'Uberto - che da metà anni Novanta valorizza lo *spiritus loci* e il paesaggio sonoro delle residenze sabaude attraverso studi, mostre, eventi, concerti e specifici progetti musicali - il 20 e 21 febbraio 2020 ha organizzato presso il Centro Conservazione e Restauro 'La Venaria Reale' il Convegno *Musica a corte. Il corno da caccia tra Piemonte ed Europa (XVI-XIX s.)* i cui contributi, ampliati e aggiornati, costituiscono gli inediti contenuti del presente volume. Il luogo scelto non è d'altronde casuale giacché, come dimostrano i dipinti di Jan Miel presenti a Venaria, qui è documentato per la prima volta, tra 1659 e 1661, il corno da caccia a cerchio ampio, ossia il corno moderno.

Fin dalle premesse di Pietro Passerin d'Entrèves e Giorgio Marinello, rispettivamente Presidente e Vicepresidente dell'Accademia, emerge come il corno da caccia, nato in ambito venatorio, assurga dapprima a *status symbol* sociale e politico, per poi conquistare un ruolo 'idiomatico' di rilievo in orchestra, tanto nella produzione strumentale quanto in quella teatrale. Una pratica che ha visto candidare (nel 2014) e riconoscere da parte di UNESCO (il 17 dicembre 2020, solo qualche mese dopo il succitato Convegno) l'*Arte musicale dei suonatori da corno da caccia* nella Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità. Tale riconoscimento, promosso da una compartecipazione per la prima volta multinazionale (Italia, Francia, Belgio e Lussemburgo), «identifica un processo comunitario di interessante e non trascurabile analisi antropologica», come sottolinea in premessa il funzionario ministeriale 'Focal Point Nazionale Convenzione UNESCO 2003' Elena Sinibaldi [p. xxi]. Non a caso, qualche anno prima (1996), l'Accademia Sant'Uberto aveva promosso la nascita dell'*Equipaggio della Regia Venaria*, composto da giovani cornisti, per ridare vita alla pratica del corno da caccia che, dopo essere sopravvissuta nel territorio torinese fino all'inizio del XX secolo, si era interrotta nei suoi ultimi decenni.

La storia di questa prassi, trasmessa di generazione in generazione con continui adattamenti da parte delle comunità di suonatori in risposta al loro

ambiente sociale e culturale, ha posto in primo luogo la necessità di evidenziare l'iniziale e sostanziale differenza tra Francia ed Europa centrale nell'uso dei segnali, determinata da una differente modalità di caccia («a cavallo» nelle corti francesi e a Venaria Reale, «in battuta, da posta fissa» nel resto dell'Europa), che tra fine XVII e inizio XVIII secolo si è parzialmente uniformata a favore della pratica in uso in Francia, «quale fenomeno di moda ispirato alla corte del re Sole» [p. VIII]. Una premessa fondamentale, questa, per comprendere gli esordi, l'affermazione e il successivo diffondersi dell'uso del corno da caccia anche al di fuori del suo contesto originario. Quelli ora presentati sono solo alcuni dei temi eviscerati dai contributi multidisciplinari raccolti sistematicamente nel volume, che meritano essere evidenziati per l'inedito contributo offerto alla storia finora poco esplorata del corno da caccia.

L'introduzione di Renato Meucci, che oltre a questo volume è autore, insieme a Gabriele Rocchetti, di una monografia sul corno in uscita per Yale University Press, guida alla loro lettura sottolineando come l'impostazione di fondo, già alla base delle scelte tematiche del Convegno, sia stata quella di offrire un'ampia miscellanea rappresentativa della ricerca organologica, ossia dell'indagine in merito sia alla storia sia alla tecnologia dello strumento musicale in argomento. Il curatore si è posto quindi l'obiettivo, pienamente raggiunto, di confezionare un volume esso stesso rappresentativo «di come dovrebbe svolgersi tale ricerca, nell'ottica di una metodologia che si avvale di più punti di osservazione differenti [...] una sorta di metodologia organologica» [p. XXVII].

Punto di partenza imprescindibile per raccontare questa 'particolare storia' è stato spiegare, nel luogo stesso dove lo strumento a cerchio ampio compare per la prima volta, cosa si intenda per *corno da caccia* e affrontare i necessari chiarimenti terminologici: *tromba da caccia*, *französisches Waldhorn*, *tromba circolare*, *trompe de chasse*, *cor de chasse*, *Jagdhorn*, *hunting horn*, ma anche *clarino* sono altri termini con cui nelle fonti originarie si trova indicato lo strumento in questione, in alcuni casi ben prima di quel 1680 al quale per tradizione ne è attribuito l'esordio, ossia dell'anno in cui il conte boemo Franz Anton von Sporck intraprese il suo *gran tour* giovanile durante il quale avrebbe 'scoperto' lo strumento a Versailles, importandone l'uso e la costruzione al suo rientro in Boemia, da dove si diffuse presso la corte asburgica e, da lì a poco, in tutta l'area tedesca. L'arduo compito di dipanare la matassa terminologica e di individuare a quale strumento facciano riferimento le prime fonti è svolto da Christian Ahrens [*Corni da caccia (Waldhören) at the Electoral Court of Saxony*, p. 1-22]. Basandosi su nuove fonti relative alla corte elettorale di Dresda e rivedendo parte della musica composta e suonata in quel contesto, Ahrens offre una risposta al perché l'accoglienza musicale dello strumento si sia verificata presso tale corte e non, per esempio, a Vienna, a Praga o ancora a Versailles.

Un documento del 1735 scoperto recentemente, presenta inoltre la petizione che alcuni suonatori rivolsero all'elettore di Sassonia, facendo riferimento a un mandato ormai perduto del 1697 col quale si consentiva loro di utilizzare i *Waldhörner* non solo per i «segnali da caccia», ma per ogni tipo di musica legata a contesti di festa (danze, serenate, *Tafelmusik*) dimostrando, nel contempo, di possedere particolari abilità esecutive, dal momento in cui i loro strumenti venivano impiegati in un ambito musicale diverso da quello di trombe e timpani.

Un ulteriore contributo alla chiarificazione terminologica è dato da un'altra delle sfide 'insidiose' dell'indagine organologica: l'esame delle fonti iconografiche. Difatti, salvo rari casi, la principale finalità degli artisti non è quella di proporre una riproduzione fedele della realtà, quanto piuttosto manifestare la propria bravura e il valore estetico nel ritrarla; prestando la dovuta attenzione Florence Gétreau [*Les peintures de Jan Miel (1659-1661) dans la Sala di Diana à la Venaria Reale: contexte, modèle(s), impact*, p. 225-53] prende puntualmente in esame l'intero ciclo dei dipinti che il pittore fiammingo Jan Miel realizzò per la Sala di Diana presso Venaria Reale (1659-1661), dimostrando tra l'altro come *corno da caccia* e *tromba da caccia* siano rintracciabili in ambito venatorio fin dal Rinascimento sia in Francia sia alla corte sabauda, e come negli scritti di argomento venatorio e nei testi musicali i termini *corno* e *tromba* siano sinonimi addirittura interscambiabili, appartenenti a una medesima storia. Già le prime biografie disponibili su Miel (G. B. Passeri 1772, e F. Balducci 1681-1728) evidenziavano come egli avesse una particolare facilità a trattare soggetti popolari e, con particolare precisione, i musicisti con i loro strumenti; la dovizia con la quale riproduce anche i più piccoli dettagli delle scene e degli apparati per la caccia al cervo, rispondenti alle descrizioni riportate nei coevi trattati sul tema, rendono più che attendibile l'intero ciclo delle tavole realizzate in Venaria Reale. Doverosamente appurata l'affidabilità di tale fonte iconografica, l'autrice è dunque in grado di attestare come uno strumento riprodotto nel ciclo pittorico della Sala di Diana corrisponda al modello che Marin Mersenne, nella sua *Harmonie universelle* (1636), identifica essere «la trompe la plus usitée» e di dimostrare come un modello più grande possa essere quello noto col nome di *tromba ritorta*, cui lo strumento conservato oggi a Copenaghen e costruito a Norimberga da Hieronimus Starck nel 1667 corrisponde perfettamente. L'oculata indagine condotta dall'autrice getta quindi nuova luce sul precoce uso di questi strumenti presso la corte sabauda (dove il modello a cerchio ampio poté essere inizialmente fornito da costruttori locali, come ipotizza Meucci nel suo saggio), largamente imputabile ai particolari legami politici e commerciali tra essa e le vicine corti d'oltralpe.

Il tema di Diana, entrato a far parte direttamente o indirettamente in diverse opere settecentesche, è indagato anche da Livio Marcaletti [*Hunting*

Horns and Venatorial Scenes in Viennese Baroque Opera, p. 23-38], che insieme a Gabriele Rocchetti [*Corno vel Clarino: corni o trombe, ovvero 'corni alla maniera di trombe'*, p. 39-57] hanno affrontato l'indagine sul corno da caccia dal punto di vista delle fonti musicali manoscritte e a stampa. Il contributo di Marcaletti sottolinea come la passione per l'arte venatoria, coltivata dalle famiglie imperiali viennesi fin dal XV secolo, abbia favorito l'introduzione del tema della caccia quale soggetto amato e 'tutelato' nella produzione teatrale di corte. I soggetti operistici a cavallo tra Sei e Settecento, ispirati ai temi classici della mitologia greco-romana, offrono il pretesto di rappresentare scene dedicate alla dea della caccia e, con esse, di impiegare richiami e segnali di caccia eseguiti da quegli strumenti venatori per eccellenza che il conte von Spork aveva introdotto in Boemia dal 1680 e da lì alla corte viennese. I corni diventano ben presto elemento essenziale nella rappresentazione di cacce e appaiono regolarmente nell'orchestra di corte, tanto che nel 1712 Wenzel Rossi e Friederich Otto furono assunti come loro suonatori stabili. La presenza fissa di cornisti influenza di conseguenza anche lo stile compositivo dei passi destinati allo strumento che, quando non strettamente correlato al tema venatorio, si svincola dal linguaggio idiomático dei segnali da caccia, insistendo su una scrittura puramente virtuosistica, il cui sviluppo appare strettamente correlato sia al crescere dell'esperienza esecutiva dei suonatori stessi, sia al perfezionamento della tecnica costruttiva dello strumento.

Ed è proprio l'analisi del repertorio ad avvalorare la disamina di Rocchetti sull'uso dei 'corni alla maniera delle trombe', ossia corni-tromba o trombe circolari, prima dell'affermazione definitiva del corno stesso nella prassi extra-venatoria. «Con la progressiva diffusione della caccia a cavallo francese e dell'impegno del corno anche nei territori tedeschi e boemi, grazie al ruolo svolto dal conte von Spork, esso divenne appannaggio di strumentisti addestrati con la tromba, acquisendo dunque anche segnali e repertori tipici di quest'ultimo strumento e il caratteristico ritmo binario da fanfara, pure senza abbandonare quello ternario tipico della caccia» [p. 41]. Per trattare i dualismi corno / tromba o clarino, corno spiroidale / tromba circolare, Rocchetti prende a riferimento un 'segnale' appartenente a entrambe le tradizioni, interscambiabile tanto quanto gli strumenti impiegati per realizzarlo: si tratta dello squillo iniziale dei corni nel Primo Concerto Brandeburghese di J. S. Bach, per il cui carattere celebrativo è impiegato dallo stesso Bach in ulteriori tre composizioni. Rintracciando detto segnale anche in altre produzioni di area tedesca e non solo, precedenti e successive a quelle di Bach, l'autore riesce a individuare a quale tipo di taglia (in Do) e a quale degli strumenti succitati fosse destinata la sua esecuzione, portando alla luce, nel contempo, interessanti e rari repertori che ne testimoniano l'uso al di fuori del consueto contesto venatorio (come

la *Missa S. Honorati Abbatis* di Pietro Torri) e - in alcuni casi - rintracciando anche i nomi dei suoi esecutori.

Le fonti musicali manoscritte, altrettanto preziose sebbene generalmente più frammentarie, più complesse e di difficile interpretazione rispetto a quelle a stampa, consentono - come dimostra il saggio di Rocchetti - di aggiungere fondamentali elementi di microstoria al quadro della storia generale. In tal senso offrono il loro ricco contributo anche altre fonti documentarie, come i registri di pagamento e le note sulle retribuzioni riconosciute ai musicisti che, pur con le dovute cautele interpretative, possono divenire inediti e suggestivi testimoni dell'avvio e della diffusione del corno al di fuori del suo iniziale contesto venatorio.

Ne sono un esempio i saggi di Corinne Vaast [*Carlin (?-1781) et les Blanvalet (1691-début XIX^e siècle) facteurs à la Cour aux trajectoires exceptionnelles*, p. 127-43] e di Luca Rossetto Casel [*Corni e cornisti nel Settecento torinese. Le formazioni musicali e le istituzioni, le fonti archivistiche*, p. 203-23]. Il primo di questi due contributi ricostruisce le inedite storie dei Blanvalet, una dinastia di costruttori protestanti originari di Metz ma emigrati e attivi a Berlino (dove godettero dei privilegi del Gran Elettore di Brandeburgo), e del costruttore Carlin, diminutivo di Jean-Charles Manne, originario di Vercelli ma attivo a Parigi fra i membri di corte di Vittorio Amedeo I di Savoia principe di Carignano (1690-1741); ultimo proprietario di quell'Hôtel de Soissons fatto realizzare a Parigi da Caterina de' Medici (1574-1584), Amedeo I si circondò di artigiani e artisti di alto livello, arricchendo la residenza parigina di un'impressionante collezione di opere d'arte, prima che i troppi debiti contratti in vita lo costringessero a disfarsene (l'Hôtel fu demolito nel 1748). Carlin acquisì presso la corte di Francia il ruolo di «seul Ordinaire du Roi» con il compito di fornire gli strumenti alla cavalleria della Casa militare reale, ai quattro corpi di guardia, nonché all'Écurie e alla Chambre du Roi: si tratta di una notevole produzione di corni, trombe, timpani, rintracciata nei registri degli ordini e dei pagamenti della casa reale di cui in Italia, di sua fabbricazione, sono conservati solo due degli strumenti sopravvissuti (un grande corno a due giri e mezzo al Castello di Issogne e un altro presso l'Accademia Filarmonica di Verona); fra di essi, anche parte di quelli realizzati da Carlin per committenze 'altre': il suo ruolo di «seul Ordinaire du Roi» non gli impedì, infatti, di soddisfare le richieste sia di ulteriori clienti aristocratici sia dell'*Académie royale de musique* e di prestare i suoi servizi, come riportano le fonti d'archivio, anche per semplici interventi di riparazione.

Esplorando i volumi degli *Ordinati* e dei *Libri conti* della Società dei Nobili Cavalieri di Torino, Rossetto Casel offre invece una vasta e articolata panoramica delle attività musicali, ufficiali e non, che tale Società gestiva

sotto il diretto controllo della Corte: il corno da caccia è impiegato nelle più svariate occorrenze, dall'opera al ballo, stabilmente in orchestra o in «fatiche straordinarie», affidato all'esecuzione di musicisti, di cui si rintracciano nomi e incarichi, e che godettero di volta in volta di retribuzioni fisse, privilegi particolari, «rinfreschi», «merende» o altre forme di riconoscimento elargite loro a compensazione delle «lunghe - e presumibilmente gravose - sessioni di prove che precedono la messa in scena» [p. 212].

Il moltiplicarsi delle occorrenze, che videro l'impiego del corno al di fuori del suo contesto prettamente venatorio, il mutare delle esigenze e dei costumi, così come le conseguenti trasformazioni della prassi esecutiva, ebbero una ricaduta certamente non trascurabile anche sul sistema produttivo di tali strumenti. E quello del sistema produttivo è un altro tema caro alla ricerca organologica che, nel presente volume, è investigato in modo puntuale sia direttamente dal curatore Renato Meucci [*On the Early History of the Horn in Turin, Versailles, and Nuremberg, with Some Remarks on Differences in Brass Manufacture*, p. 177-92], sia attraverso due inediti 'casi studio', l'uno proposto da Cristian Bosc [*I corni da caccia 'Carlin' (Issongne-Valle d'Aosta) e 'Seysse' (Piemonte). Considerazioni tecnico-costruttive*, p. 145-53], l'altro da Chaterine Massip [*La trompe de chasse en France de la Révolution à la Monarchie de Juillet: continuité ou discontinuités?*, p. 155-75]. L'oculata indagine di Meucci offre diversi e stimolanti spunti di riflessione, a partire dall'identificazione dei principali modelli di corno impiegati nei territori di caccia tanto presso la corte di Francia quanto presso quella sabauda nel XVI e XVII secolo, per poi attribuire a ciascuno di essi, sulla base di attestate fonti documentarie e iconografiche, i rispettivi costruttori senza tralasciare di sottolineare, in merito alla loro produzione, il fondamentale ruolo giocato non solo dal processo costruttivo in sé, ma anche dalla qualità e dalla disponibilità delle materie prime; in merito a queste ultime, l'autore suggerisce che il termine 'ottone' sarebbe da utilizzare solo per la produzione più recente (dal XIX secolo in poi), mentre per gli strumenti prodotti prima del 1800 risulterebbe più appropriato ricorrere all'antico termine *aurichalcum* (rame giallo), per mettere in evidenza il principale materiale con cui essi erano realizzati, risultante da un processo di fusione basato sull'utilizzo della calamina (e non da zinco e rame con cui è prodotta la moderna lega di ottone). Si tratta di uno studio articolato, che tocca diversi aspetti dell'indagine organologica, attraverso i quali l'autore riesce a individuare, nell'area geografica e nel precoce periodo storico preso in esame, almeno cinque diversi centri di produzione collegati all'operosità delle locali fonderie: Vernon e Villedieu-les-Poêles in Normandia, Parigi con i componenti della famiglia Crétiens dopo il loro esodo da Vernon, Torino con la produzione locale di Giovanni Vicco e dei suoi discendenti, e Norimberga quale centro di

approvvigionamento *in primis* della vicina corte di Monaco, ma anche di quella sabauda, dinasticamente ad essa collegata. In una lettera del 1653 inviata al fratello Carlo Emanuele II di Savoia, Enrichetta Adelaide, moglie del Duca di Baviera, riferisce di aver richiesto a sua suocera Maria Anna d'Asburgo di interessarsi per la fornitura di alcune *trompettes*, che promise di cercare e di farsi recapitare a Monaco dove viveva: la relativa vicinanza di Monaco a Norimberga fa pensare che tale fornitura sia stata commissionata proprio ai costruttori di Norimberga, famosi già allora per le loro abilità nel realizzare strumenti a fiato in 'ottone'. I corni ritratti nei cicli pittorici di Jan Miel alla Reggia di Venaria, fra cui il piccolo 'corno postale' raffigurato sulla tela *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando Maria di Baviera a caccia*, testimoniano non solo l'esistenza presso la corte sabauda di strumenti di probabile produzione locale, ma dunque anche di altri provenienti da oltralpe. Quanto alla produzione tutta torinese riferibile alla dinastia dei Vicco, si è ritenuto di riproporre in Appendice [p. 257-67] la parte cospicua di un esemplare articolo di Francesca Odling e Lorenzo Girodo, *Documenti sulla costruzione degli strumenti a fiato a Torino fra XVII e XVIII secolo*, apparso in «Liuteria Musica e Cultura», 1999-2000, e ancora di fondamentale rilevanza documentale.

E la produzione costruttiva piemontese è anche argomento del 'caso studio' di Cristian Bosc, che si concentra sull'esame di due strumenti superstiti, l'uno di Carlin oggi conservato presso il museo del Castello di Issogne e l'altro, anonimo, di proprietà del marchese di Seyssel, del quale l'autore del saggio ha recentemente realizzato due copie per l'Accademia di Sant'Uberto. Proprio quest'ultimo fatto ha permesso a Bosc di indagare approfonditamente le tecniche costruttive originarie dei corni presi in esame che, descritte con dovizia di particolari, alcuni davvero inusuali (dalla campana lunga addirittura 175cm del Carlin all'innesto *reverse* del bocchino del 'Seyssel' realizzato, per giunta, a partire da un'unica lastra saldata e ribattuta), si differenziano non poco tra di loro, ma soprattutto dal processo produttivo oggi normalmente impiegato per realizzare corni 'storici', che prevede metodi sicuramente «più veloci e più economici, ma di certo non corrispondenti a quelli originari antichi» [p. 147].

Diverso ma altrettanto stimolante è il 'caso studio' indagato da Catherine Massip. Prendendo spunto dal mutare delle esigenze e dal cambiamento dei costumi post Rivoluzione Francese - quando il 'potere' passa nelle mani della borghesia e il protagonista del nuovo scenario diventa il primo imperatore 'borghese', con la conseguente repulsione verso ogni possibile riferimento agli idiomi dell'Ancient Régime (usanze comprese) - l'autrice evidenzia come le modalità della caccia cambino e, con esse, anche i 'nuovi' strumenti da caccia: la diffusione del teatro d'opera, l'istituzione del Conservatorio musicale e la pubblicazione dei primi trattati di studio sembrano mettere in ombra, almeno

inizialmente, gli ‘storici’ *trompe* o *cor de chasse*; già nel 1780, un membro della famiglia Raoux si ispira all’*Inventionshorn* tedesco per costruire un corno d’orchestra. La caccia non è proibita (non foss’altro perché necessaria a contenere le specie animali potenzialmente pericolose), ma è sicuramente riorganizzata da nuovi quadri normativi e circoscritta alle terre di proprietà; non viene più vista e vissuta come ‘spettacolo di corte’, ma piuttosto come ‘evento privato’. Persistono, però, alcuni elementi legati alla prassi e al repertorio passati - come le fanfare del marchese Dampierre - che saranno complici della ‘riscoperta’ della *trompe de chasse* e del fiorire, nel XIX secolo, di un nuovo repertorio di fanfare a essa dedicato.

Il tema della persistenza, nell’accezione di ‘sopravvivere nel tempo per una durata notevole e senza variazioni’, è un altro degli argomenti cari alla ricerca organologica in quanto chiama in campo il prezioso ruolo svolto dai musei. A parlarne al Convegno del 2020 e a lasciarne memoria nel presente volume sono Silvana Bessone e Rita Dargent, con un contributo a firma congiunta dedicato al Museo delle carrozze di Lisbona [*A hint of celebration among the Coaches. The royal collection of wind instruments at the National Coach Museum in Lisbon*, p. 93-105] che, fra i veicoli e accessori da caccia, rivela la presenza di una collezione di corni inaspettatamente considerevole: 16 strumenti, tutti prodotti - eccetto uno - dalle officine del Real Arsenal do Exército di Lisbona, sei dei quali dal 2015 (anno di inaugurazione della nuova sede museale) sono esposti e ben visibili all’interno di moderne teche (i restanti dieci, ripuliti e nuovamente schedati insieme ai sei esposti, sono depositati nel *caveau* museale). Oltre ai suddetti corni, si sono incredibilmente conservati anche sei bocchini che, insieme alle decorazioni, alle firme e alle peculiarità costruttive rintracciate sugli strumenti della collezione, offrono informazioni preziose sul sistema produttivo portoghese e la relativa prassi esecutiva del XVII-XVIII secolo. Questo particolare saggio di Bessone-Dargent, come quello di Cristian Bosc, lascia supporre che altri musei non prettamente musicali e, forse, altre collezioni private potrebbero rivelare la presenza di ulteriori strumenti superstiti, testimoni a volte silenziosi di un’affascinante storia ancora in parte da esplorare.

E proprio il Portogallo, in occasione del succitato Convegno, è stato particolarmente foriero di altre interessanti ‘rivelazioni’. Iskrena Yordanova [*Le «trombe da caccia». Il corno nelle compagini orchestrali portoghesi del Settecento*, p. 75-92] si è dedicata all’impiego dei corni da caccia nelle orchestre portoghesi del XVIII secolo, rintracciando anche il nome degli strumentisti che li utilizzarono (con i relativi anni di incarico) e presentando il repertorio cui erano destinati; pur non potendo asserire con certezza quale sia stata la prima utilizzazione del corno in Portogallo, una delle prime testimonianze reperite da Yordanova riguarda il repertorio vocale e, in particolare, l’esecuzione di una

delle serenate scritte da Domenico Scarlatti proprio per Lisbona, *La contesa delle stagioni* (Real Palácio al Terreiro do Paço, 1720), in occasione del compleanno della regina Maria Anna d'Asburgo che, essendo nata in autunno, ha offerto al compositore il 'pretesto' di affidare il ruolo principale della serenata al personaggio Autunno e di caratterizzarlo musicalmente con l'uso di due corni: «la ragione più ovvia risiede certamente nella carica simbolica di questi strumenti come simbolo dell'autunno e della caccia, ma è bene non tralasciare il fatto che, qualche anno prima, essi fossero usati a Roma e a Napoli come simbolo del potere asburgico» [p. 82]. Tutte queste osservazioni sono esposte dopo una fondamentale premessa dell'autrice, che riporta l'attenzione su uno degli aspetti già menzionato come basilare nelle fasi di avvio di qualsiasi indagine organologica: la doverosa chiarificazione terminologica, «questione tanto importante quanto spinosa [...]. Gli equivoci nascono dallo stesso termine 'corno', in portoghese *trompa*. Essendo l'italiano la lingua franca musicale dell'epoca, i copisti portoghesi scrivevano in italiano i nomi di compositori, dedicatari o altri personaggi, i termini geografici e, ovviamente, quelli musicali [...] non sempre avevano però la necessaria padronanza della lingua italiana. Fu forse per questo che la designazione di corno fu spesso 'italianizzata' in *tromba*» [p. 76], termine con cui, al plurale, in Portogallo si designava spesso l'intero complesso degli ottoni. Un altro caso curioso è rappresentato dal manoscritto della serenata di Francisco Antonio de Almeida *L'Ippolito* (1752), nel quale si rintracciano ben tre tipi di denominazione per lo stesso strumento: *corno*, *corno da caccia* e una curiosa traslitterazione dal francese *cor de scias*. Un compositore ancora poco conosciuto, che l'autrice indica però essere uno dei più emblematici della vita musicale portoghese, è Pedro António Avondano (1714-1782), rappresentativo anche di un particolare uso del corno all'interno di un repertorio meno 'scontato' - quello degli oratori - proprio per la sua connotazione sonora e il relativo senso di drammaticità in grado di suscitare.

Al legame con la sacralità e, nello specifico, al culto di Sant'Uberto, cui il corno da caccia è tradizionalmente associato, è rivolto l'intervento di Bruno Farinelli [*Il richiamo di Sant'Uberto. Corni da caccia, celebrazioni e santità ai confini dell'Impero (XVI-XVIII secolo)*, p. 193-202]. Il monastero di Saint-Lambert ad Andage (diocesi di Liegi), che dall'XI al XVI secolo conservò le reliquie di Sant'Uberto (disperse in seguito a un assalto delle truppe ugonotte), divenne presto meta di pellegrinaggi per il potere antirabbico loro attribuito: la conseguente importanza che ciò rivestì in ambito venatorio, implicò il porre la caccia sotto la protezione del santo e, almeno dalla fine del XIV secolo, ad associare lo strumento musicale venatorio per eccellenza al culto dello stesso. In gran parte dei territori europei, «il corno da caccia ebbe ben presto una larga diffusione come simbolo della devozione ubertina» [p. 195]. In Italia, invece,

la venerazione predominante fu per l'altro grande patrono legato alla caccia (Sant'Eustachio), con l'unica eccezione della corte sabauda che adottò il culto di Sant'Uberto e che, insieme alle altre corti europee, ogni anno organizzava in onore della festa solenne del santo (3 novembre) imponenti battute di caccia e relativo rinnovo dell'equipaggiamento in dotazione, divise e strumenti musicali compresi. Ad occuparsi inizialmente della gestione di quello che, nella seconda metà del XVII secolo, diverrà il principale territorio di caccia reale sabauda si rintracciano alcune generazioni di cacciatori fiamminghi, con conseguente diffusione di ritualità e tradizioni legate alle loro terre d'origine. Altra peculiarità sottolineata dall'autore riguarda gli esecutori, il cui prestigio per professionalità e competenza era ben noto fin dai tempi di Carlo Emanuele I: in queste prime fasi, su commissione del Gran Scudiere di corte - dal quale i suonatori di corno da caccia allora dipendevano - essi venivano curiosamente ricercati in terre di confine, nella Val di Susa; nel corso del Seicento il corno vide accrescere il suo *status symbol* in rapporto all'istituzione e allo sviluppo della *vènerie* sabauda, che portò a reclutare suonatori 'professionisti' anche al di fuori dei propri confini: nel XVIII secolo l'autore individua almeno «tre grandi gruppi», alcuni suonatori lombardi (Matteo e Felice Suardi di Lodi), musicisti piemontesi (famiglia Canavasso) e in seguito anche due cornisti viennesi (Paolo Ghebart e Carlo Breinrich), che si susseguirono prendendo parte attiva alle cacce reali come cornisti di scuderia.

Non poteva mancare, a proposito di cacce sontuose e di passione venatoria legata soprattutto alla natura stessa del territorio, il caso emblematico della nobiltà ceca, la cui rispettiva musica da caccia viene ascritta per antonomasia alla figura del conte Franz Anton von Sporck. A trattare questo tema e a risalire a radici ben più antiche di tale tradizione è Teresa Žůrková [*La musica da caccia nei Paesi boemi del Sei e Settecento*, p. 59-74]; sebbene gli interventi musicali dei relativi eventi venatori non siano sufficientemente documentati, tra i primi aristocratici a organizzare e praticare cacce *par force* vi fu il principe Carlo Eusebio del Liechtenstein (1611-1684), che diede vita a una tradizione venatoria, proseguita con le successive dinastie aristocratiche, la cui ricchezza fu ben simboleggiata anche dalla quantità di riserve, residenze e casini da caccia diffusi su tutto il territorio. Ad avallare le ricerche dell'autrice sono le fonti prese in esame, che vanno da quelle scritte (prevalentemente musicali, ma anche inventari storici di strumenti musicali) a quelle prettamente materiali (rappresentate dai pochi strumenti sopravvissuti fra corni da segnale, naturali e *par force*, di livello artigianale piuttosto elevato) e a quelle iconografiche, fra cui le opere dell'incisore di corte del conte von Sporck (Michael Heinrich Rentz) e un realistico ritratto del conte stesso, realizzato da Josef Ignác Kapoun verosimilmente intorno agli anni Trenta del Settecento, nel quale compaiono

con i loro strumenti «due suonatori alla sinistra del conte, probabilmente i due cornisti Václav Svída e Petr Röhlig, mandati dal conte in Francia allo scopo di imparare a suonare il corno da caccia» [p. 68].

A completare la ricchezza di testimonianze inedite offerte dai saggi presentati, ha contribuito anche uno dei settori organologici maggiormente innovativi, discusso nel Convegno e qui affrontato pressoché trasversalmente in tutti i contributi: quello socioeconomico e politico. Come afferma lo stesso curatore, «si può infatti constatare come il corno, analogamente alla tromba, non sia e non sia stato un semplice strumento musicale, bensì anche un simbolo del potere, dapprima delle corti di Savoia e di Francia, poi di quella imperiale» [p. xxxii]. Un ulteriore tema di studio, suggerito dallo stesso Meucci, sarebbe a tal proposito quello legato a Mantova, dove dal 1714 fu governatore imperiale Filippo d'Assia-Darmstadt, che chiamò al proprio servizio Antonio Vivaldi e che, «una volta insediatosi a corte, spese somme enormi per introdurre nel mantovano la caccia montata o, per lo meno, quel tipo di caccia montata eseguita con i *valets de chasse*, col corno e con tutto l'apparato cerimoniale annesso» [p. xxxii]. Un fenomeno politico-sociologico non meno singolare di quello che John Humphries [*The Various Uses of the Horn beyond the Concert Room in 18th Century Britain: Hunting, Water Parties, Pleasure Gardens, the Military, Mischief and Merrymaking*, p. 107-26] affronta esplorando l'uso del corno da caccia nel Settecento inglese al di fuori delle sale da concerto, dal suo impiego all'aperto sulle rive del Tamigi, alla fervente tradizione costruttiva dei produttori locali (Christian Bennet, Thomas Smith, Nicolas Winkings, John Christopher Hofmaster) e, non da ultimo, alla curiosa consuetudine dei nobili inglesi di affidarne l'esecuzione ai loro servitori di colore, per alcuni dei quali si riportano nomi, cognomi e relativi ritratti.

Completano il volume 95 tavole a colori delle principali fonti iconografiche e materiali citate nei diversi saggi, le biografie degli autori, l'indice dei nomi e quello generale dell'opera. Una monografia, quella in argomento, davvero densa di informazioni, stimolante per potenziali nuove indagini, sorprendente per i risultati che la ricerca organologica sul corno da caccia, qui applicata a tutto tondo, ha dimostrato essere in grado di offrire.

Paola Carlomagno