

## VIOLINISTI

Primo album per Chandos per la violinista italiana, che costruisce un programma attorno al mito paganiniano, con le sue propaggini novecentesche e contemporanee, utilizzando lo strumento più celebrato del grande musicista genovese.

# L'eredità di Paganini: Francesca Dego e il Cannone

di Nicola Cattò

«Se stasera potessi esibirmi davanti ad un teatro pieno, sceglierei il Concerto di Beethoven: nel 2020 l'avrei dovuto suonare dieci volte, ma sono state tutte cancellate»: così conclude la nostra lunga chiacchierata Francesca Dego, che ho intervistato prima di Natale a Milano. La violinista lombarda, che possiede anche un passaporto americano, ha appena siglato un contratto discografico con Chandos, il cui primo frutto è già estremamente interessante: dopo il successo ottenuto nell'ottobre 2019 con il *Primo Concerto* di Paganini a Genova, imbracciando il celeberrimo «Cannone», la Dego ha scelto di usare lo stesso strumento per una serie di brani – da sola e con la sua fidata partner pianistica, Francesca Leonardi – in prevalenza novecenteschi. Troviamo infatti *La campanella* nella versione di Kreisler, così come *Un mot à Paganini* di Rossini, ma soprattutto *The red violin Caprices* di Corigliano, una prima assoluta di Carlo Boccardo (che ha anche arrangiato il *Cantabile* di Paganini), Schnittke e Szymanowski: a testimonianza di una vocazione paganiniana della nostra violinista che non è certo esclusiva, ma punto di partenza per esperienze musicali a 360 gradi. Così come ad ampio raggio è stata la nostra conversazione, che si è giovata del sapiente apporto di Danilo Prefumo, storico amico della nostra rivista, autore della più importante biografia paganiniana in lingua italiana (vedi la recensione

a pag. 27) e dell'approfondimento storico sul Cannone presente in queste pagine.

## **Una bella responsabilità per lei, non trova?**

Sono molto fiera di questa incisione: il Cannone è forse lo strumento più celebre nella storia della musica, suonato da Paganini per oltre 40 anni e poi da lui lasciato al comune di Genova.

## **Si tratta di un Guarneri del Gesù che viene suonato molto raramente...**

E che oggi non si sa quando potrà essere suonato di nuovo; ma per me, come per ogni giovane violinista, è sempre stato un mito e ricordo quando da bambina mio padre mi accompagnò a Genova solamente per osservarlo dentro la teca. Fu in quel momento che decisi che mi sarei iscritta al Concorso Paganini, cosa che successe nel 2008 quando mi sentivo più o meno pronta: ma non del tutto, infatti mi ritrovai in finale a dover debuttare nel *Primo concerto*. Fui premiata ma non ottenni la prima posizione, e quindi gli agognati cinque minuti col Cannone che allora erano destinati al trionfatore del Concorso.

## **Ma cosa vuol dire suonare il Cannone? Quali opportunità in più offre, quali rischi comporta?**

Entrambi i fattori sono presenti: non è facile usare uno strumento che di solito sta in silenzio, nonostante sia estremamente sano, grazie alle cure di chi se ne occupa – con Bruce Carlson in testa. La risposta sonora è

davvero immediata. Il vantaggio principale nell'usare questo strumento consiste nel poter ricreare lo stesso suono « di » Paganini, con una potenza e una proiezione non comuni: posso dire di conoscere bene la liuteria cremonese del periodo d'oro, ho suonato per anni il Guarneri ex Ricci del '34, ma il Cannone gli è superiore, per il suo timbro vellutato e profondo. D'altra parte ci sono piccoli difetti: c'è un « lupo » sul Do, sulla corda di Sol, un suono strano ben noto a tutti i violinisti, ma sono minuzie di fronte ai grandi pregi. E poi lo strumento ha una tastiera dalle misure un po' inusuali, e nell'acuto le misure si allungano: ecco un altro rischio nel suonarlo senza un'adeguata preparazione.

**Immagino che non abbia avuto tanto tempo per impadronirsi dello strumento: come si è svolta questa « conquista »?**

Effettivamente tutto si è svolto velocemente: l'ho suonato per la prima volta in occasione del concerto del compleanno di Paganini, la settimana prima dell'incisione nel 2019. Ho avuto solo un paio d'ore per abituarci al violino, per capire gli spunti che mi offriva: bisogna sempre ricordare che i violini cremonesi del '700 sono frutto di geniale artigianalità, non di matematica, e ogni strumento è leggermente diverso, le posizioni possono essere leggermente diverse. Per fortuna sono abituata ad adattarmi in fretta. Con Carlson si è deciso di non lasciare in tensione le corde per troppo tempo: quindi anche la registrazione, che si è svolta nel salone di rappresentanza di Palazzo Tursi (per non dovere spostare troppo lo strumento), è andata avanti con rapidità.

**Quali corde ha scelto?**

Accogliendo un consiglio rivoltomi da molte persone, ho tenuto le stesse corde di metallo che uso normalmente, della Thomastik: corde resistenti, che reagiscono velocemente e si assestano subito. Grazie anche all'esperienza dal vivo con il *Primo concerto*, suonato al Carlo Felice il 27 ottobre 2019 per il compleanno di Paganini, ho saputo adattarmi bene allo strumento, che è – riba-

disco – in splendide condizioni nonostante sia suonato poco.

**Nonostante sia suonato poco o proprio perché è suonato poco?**

[*Interviene Danilo Prefumo*]. Questa è una *vexata quaestio*: i violinisti sostengono che andrebbe suonato di più, i curatori che invece andrebbe suonato di meno perché mantiene la vernice originale che si deteriora facilmente. Inoltre è emozionante vedere che c'è ancora il segno del pollice di Paganini.

[*Dego*] Suonare un violino con costanza vuol dire anche portarlo da un liutaio regolarmente, e quindi intervenire su piccoli dettagli: magari un ritocco di vernice, magari addirittura aprire lo strumento per sistemarlo. E quindi dopo avremo un violino che suona meravigliosamente ma non è più del tutto « originale »: difficile, quindi, dare una risposta univoca.

**[Prefumo] Alcuni violinisti con cui ho lavorato e che hanno usato il Cannone mi hanno detto che la risposta dello strumento poteva variare da un giorno all'altro: concorda?**

Io ho sentito crescere la risposta dello strumento col passare del tempo, e di questo fatto ho chiesto conferma a chi ha ascoltato il disco: ma la sensazione è di un miglioramento progressivo.

**Abbiamo citato il *Primo concerto* di Paganini, che lei ha suonato e inciso nella tradizionale tonalità di Re maggiore: non ha mai pensato di affrontarlo nell'originale Mi bemolle, con l'iperaccordatura dello strumento?**

Forse un giorno: confesso che ho problemi in generale con la scordatura, ho persino rifiutato di incidere le *Quattro stagioni* a 415 Hz con una grande orchestra barocca. Ma capisco che la brillantezza del suono e dei doppi armonici è diversa.

[*Prefumo*] Consideriamo poi che un altro motivo della scelta di questa tonalità è la voglia di Paganini di stupire gli altri musicisti facendo cose teoricamente impossibili: l'elemento dello stupore, che oggi ovviamente viene meno, era centrale.

**Questo CD segna l'inizio di una collaborazione con Chandos: quali progetti ci sono?**

Vivo a Londra e da tempo la mia attività si svolge per buona parte nel Regno Unito; in più Chandos è nota per la serietà del lavoro e la qualità delle registrazioni, quindi sono stata felice di accettare la proposta, quando si è concretizzata. Con Chandos potrò incidere un repertorio che mi sta a cuore, a partire dai Concerti di Mozart con Sir Roger Norrington il quale, pur avendo lavorato così a lungo sul Salisburghese, non li ha mai incisi: è quindi per me un onore esserne la protagonista.

**Quali scelte filologiche sono state compiute?**

Strumenti moderni e orchestra moderna (compresi i corni, per dire): ma le scelte di Norrington sono radicali in merito all'approccio sonoro ed al fraseggio. Abbiamo lavorato moltissimo sulle ornamentazioni, e lo stacco dei tempi susciterà molte sorprese: devo dire che senza di lui non mi sarei azzardata ad un progetto di tale portata. Anche a livello personale, sono stata «adottata» da Norrington e dalla moglie!

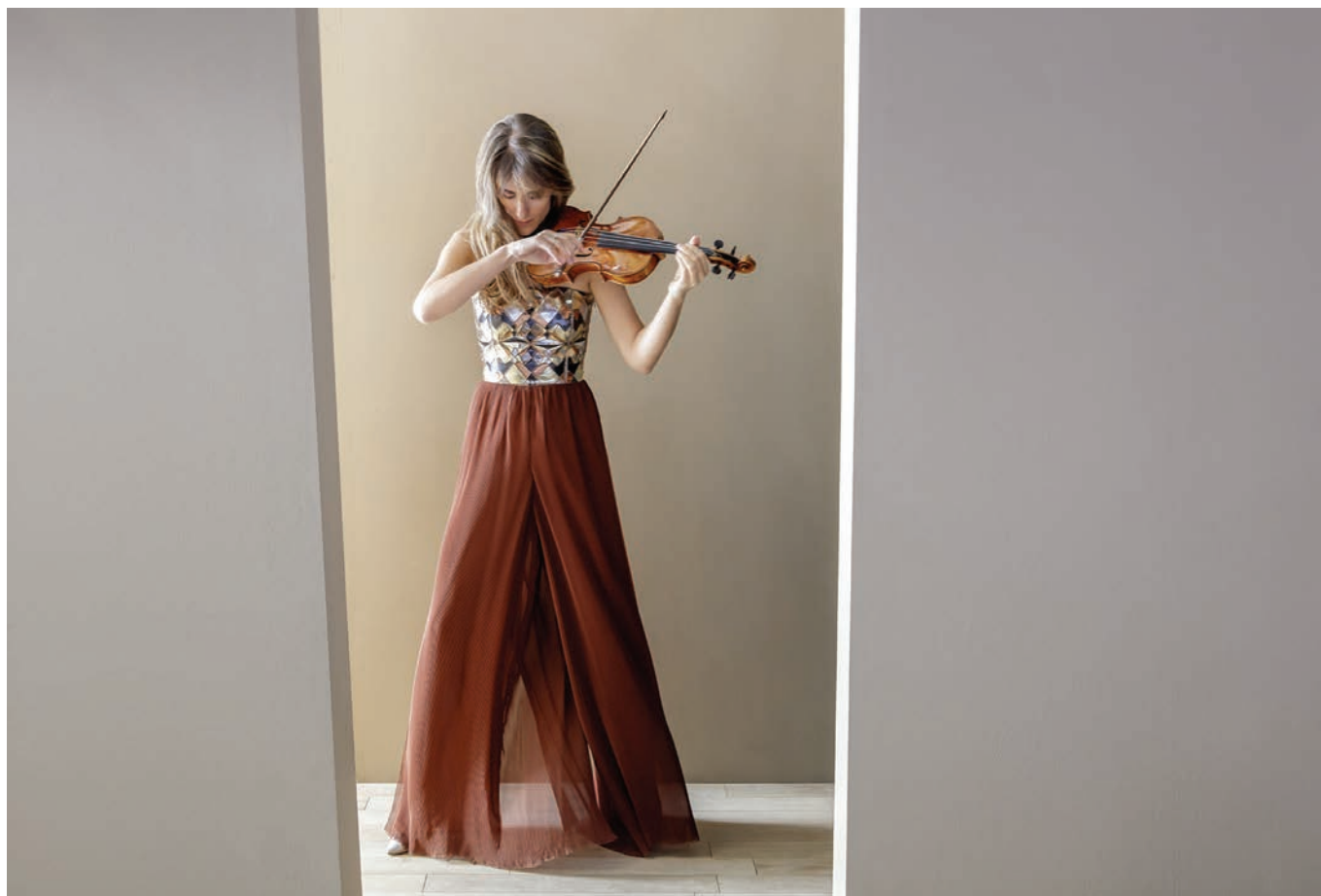
**In questa prima incisione c'è tanta musica « intorno » a Paganini, ma ben poco di Paganini stesso!**

Esatto: anzi, a voler ben vedere, anche i due brani suoi, ossia *La Campanella* e il *Cantabile* sono presentati in versioni da concerto, arrangiate rispettivamente da Kreisler e da Carlo Boccadoro, che l'ha fatto su mia esplicita richiesta (l'originale sarebbe per chitarra e violino). Quindi l'idea che sta alla base del progetto è che questo violino è stato usato per incidere solo, nei pochi dischi in cui è stato protagonista, musiche originali di Paganini: qui invece arriviamo, con Boccadoro, Corigliano e Schnittke, ai giorni nostri. Possiamo sentire il Cannone alle prese con un repertorio ed effetti sonori che sinora sono stati estranei allo strumento: una serie di omaggi a Paganini, quindi.

**Ci sono anche tre *Capricci* nella versione per violino e pianoforte di Szymanowski, che non possiamo certo derubricare a meri adattamenti.**

Assolutamente sì, ed è stato questo il modello per il lavoro di Boccadoro nel *Cantabile*: la parte pianistica in Szymanowski è scritta *ex novo* ed ha lo stesso livello di virtuosismo di quella violinistica. C'è l'idea di ispirazione al modello originale, ma anche di contrasto, persino con delle armonie inedite.





**Inutile girarci intorno: ancora oggi spesso si associa il repertorio paganiniano ad un puro virtuosismo privo di grande sostanza musicale. Qual è il suo punto di vista?**

Non conta tanto il mio punto di vista, quanto quello di Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, che hanno scritto parole meravigliose su questa musica e ne sono stati ispirati: e hanno scritto non solo, non tanto del lato teatrale, «circense» delle sue composizioni ma proprio del valore artistico delle sue pagine. La musica di Paganini esalta l'idea romantica della centralità dell'interprete, del suo ruolo creatore, pur essendo più «classica» rispetto a quella dei compositori prima citati: in questo senso Paganini è stato un rivoluzionario. Centrale era il suo legame con l'opera italiana, perché fino alle tournée europee più tarde neppure era entrato in contatto con la musica di Mozart o Beethoven: si ispirava a Rossini, di cui era amico, e il suo modo di scrivere per il violino deriva sì dalla grande tradizione italiana, ma guarda in maniera evidente all'opera, con il profluvio di variazioni

su arie ascoltate da grandi cantanti. L'importante è, secondo me, tornare a questa fonte, cancellando tutta una tradizione di incrostazioni violinistiche che hanno badato solo all'aspetto puramente «ginnico». Per questo motivo per me è stato strano suonare e incidere la *Campanella* nella versione di Kreisler, avendola sempre affrontata nella lezione originale: Kreisler fu uno di quelli che adorò Paganini, certo, ma pensò che avesse bisogno di un aiuto per potere essere presentato al pubblico. La pulizia nell'affrontare Paganini secondo le edizioni critiche inizia, di fatto, con Accardo, con i suoi *Capricci* e l'integrale dei Concerti: il virtuosismo torna ad essere un codice espressivo che si basa su una lingua all'epoca comune, fatta di regole non scritte ma ben note.

**Lei, d'altronde, è stata allieva di Accardo!**

Devo a lui tutto questo bagaglio di conoscenze: e ancora di più l'idea che lo sforzo tecnico va superato per esprimere un linguaggio fantasioso, pieno di gioia di vivere.

**Torniamo alle incisioni discografiche: lei ascolta i dischi, magari prima di affrontare una composizione per la prima volta?**

Dipende dal brano che devo suonare: però di solito mi affido a violinisti con cui sono in sintonia, senza tralasciare quelli che hanno idee opposte dalle mie. Nel caso – come per il *Concerto* di Wolf-Ferrari – di una discografia molto esigua, cerco di ascoltare tutto quello che c'è. Poi, quando inizio a studiare intensamente, smetto di ascoltare e tento di immaginarmelo di nuovo da zero. In Paganini, il mio riferimento è Accardo, e faccio fatica ad ascoltare le registrazioni troppo vecchie, pur utili per capire la storia dell'interpretazione; amo anche le incisioni di Massimo Quarta col Cannone. Altre versioni – penso a Shaham su DG – sono lontane da me per suono, tempi ed edizioni utilizzate.

**Il *Concerto* di Wolf-Ferrari, rarissimo, è una conferma del suo interesse per il '900 italiano, confermato anche da tante esecuzioni pubbliche della *Sonata* di Respighi: a cosa si deve questa scelta?**

Sono partita proprio dal brano di Respighi, che ho suonato per 10 anni prima di inciderlo; ho studiato anche il *Concerto Gregoriano*, ma ancora non l'ho suonato. L'occasione di suonare Wolf-Ferrari si è proposta quando un'orchestra russa aveva organizzato un festival dedicato al '900 italiano, chiedendomi di partecipare con un Concerto adatto: un amico mi ha suggerito questa partitura, che però al primo ascolto non mi ha particolarmente colpito. Poi, grazie anche a un lungo studio con mio marito Daniele Rustioni, me ne sono innamorata, e l'ho proposto in prima nazionale in tante nazioni, dalla Russia all'Armenia, dal Sudafrica al Giappone; e soprattutto alla Fenice, nella città del compositore, dove non era mai stato suonato (così come mi è successo a Firenze con il Concerto di Castelnuovo Tedesco, un fiorentino esiliato).

**Quali altri Concerti aveva considerato per l'orchestra russa?**

Quello di Busoni, soprattutto, ma anche Castelnuovo Tedesco: poi però ho scelto di de-

dicarmi a una partitura meno nota, perché fosse egoisticamente più « mio ».

**Ma è facile proporre agli organizzatori di concerti un repertorio meno scontato?**

Si può fare in due modi: o ti conoscono e si fidano di te, oppure sono interessati a musica che solo tu hai in repertorio. Questo mi è successo con la City of Birmingham Symphony Orchestra, con cui ho inciso il Wolf-Ferrari; onestamente, sento la responsabilità, come italiana, di difendere un repertorio nazionale. Altrimenti, è troppo facile percorrere le solite, sicure strade: lo stesso vale anche in rapporto alla musica contemporanea.

**Che nel disco Chandos è ben rappresentata, partendo da un compositore italiano di talento come Carlo Boccadoro. Quanto si è dedicata alla musica di oggi?**

Non abbastanza, e vorrei dedicarmi di più. Ho ricevuto da Boccadoro il brano *Come d'autunno* già terminato, non mi ha chiesto consigli, e l'ho trovato subito molto « mio »; e poi voglio sottolineare l'importanza del brano di Corigliano, che unisce una linea – per così dire – hollywoodiana all'influsso paganiniano. Ho affrontato anche il suo *Red Violin Concerto*, che ha molti legami con la musica americana di oggi: qualcosa che io sento profondamente, visto che sono italo-americana.

**In cosa si sente più americana?**

La parte americana della mia famiglia ha una storia molto travagliata: i miei nonni sono scappati dalla Germania durante la Seconda Guerra mondiale, e quindi è stata mia mamma la prima a nascere negli Stati Uniti. Una storia, quindi, molto americana, di immigrazione recente. Quindi non mi sento così tanto americana: ne amo, semmai, la tradizione musicale, i vecchi musical che mia madre mi cantava da piccola, e che conosco molto bene. Anche mia mamma, poi, ha lasciato da giovane gli Usa, negli anni '70, per vivere a Londra senza mai più ritornarci a vivere: quindi neppure lei si può definire così « americana »!



**Suo marito è Daniele Rustioni, direttore d'orchestra molto affermato con cui ha anche inciso il pluricitato CD Paganini / Wolf-Ferrari: cosa vuol dire lavorare con il proprio compagno di vita?**

Per quel disco, il progetto è nato insieme a lui: nel Concerto di Paganini ci vuole un direttore che, come Daniele, abbia profonda esperienza del mondo operistico, e in misura minore ciò vale anche per Wolf-Ferrari. Abbiamo davvero passato ore a lavorare su questo progetto, abbiamo preparato insieme le parti per l'orchestra, le arcate, tutto: sarebbe stato impossibile con un altro direttore. Più in generale, suonare col proprio partner può essere rischioso: si avverte maggiore responsabilità nei confronti dell'altro. Ma certamente fra di noi c'è una sincerità altrimenti impossibile. Detto questo, amo anche gli incontri più occasionali con i direttori d'orchestra: Norrington ha cambiato il mio modo di pensare e di affrontare Mozart, ma con lui ho suonato persino Brahms, con un approccio davvero particolare. Per me la fase successiva ad avere un insegnante è stato proprio lo scambio continuo con i colleghi e i direttori, anche giovani: penso ad esempio a Dalia Stasevska, che quest'anno ha diretto l'ultima notte dei Proms. E poi si impara dalle orchestre, dal loro suono diverso, a seconda dei Paesi in cui lavorano: in Inghilter-

ra, ad esempio, sono delle macchine da guerra, tecnicamente inappuntabili, ma per paradosso a volte difficili da portare fuori dai sentieri più battuti.

**Un altro rapporto musicalmente monogamo è quello con la pianista Francesca Leonardi: anche qui, quali vantaggi e svantaggi ci sono in una relazione così stabile?**

Il nostro duo è consolidato da molti anni, abbiamo suonato centinaia di concerti, abbiamo un grande repertorio consolidato che possiamo riprendere sempre con poche prove: è una collaborazione che continuerà nel tempo, ci troviamo molto bene a livello musicale. Ovvio, il rischio è conoscersi talmente bene che si ha paura di provare qualcosa di nuovo in concerto, per non mettere in difficoltà il partner; per questo amo anche gli incontri artistici più occasionali, e mi piace ricordare la pianista Kathryn Stott, che ha una lunga esperienza come camerista. Non è detto, infatti, che un grande pianista sia capace di essere un bravo partner di altri musicisti, non è scontata quella sensibilità all'ascolto che invece è più comune negli strumentisti ad arco.

**Anche se è ancora giovane, le è capitato di fare da «madrina» nei concerti organizzati da Musica con le Ali con Erica Piccotti e Margherita Santi...**

È vero, ho qualche anno più di loro ma il rapporto è stato del tutto paritario, sono due musiciste assolutamente mature e formate: io ho sicuramente più esperienza di palcoscenico, che ho assorbito da grandi colleghi come Accardo, Giuranna, Meneses, e spero di essere riuscita a passarla a loro, così come a Fabiola Tedesco. L'esperienza di musica da camera è fondamentale, sia che si diventi solisti, sia che si lavori in un'orchestra.

**Si dice che i Conservatori italiani formino solo solisti: ma lei ha mai considerato una carriera in orchestra?**

Quando ho fatto il mio Master a Londra, il secondo esame è stato di passi orchestrali: una cosa che in Italia non succede. E subito dopo mi hanno offerto una *internship* alla London

Symphony, che non ho potuto accettare: questo è un esempio che dovremmo imitare qui in Italia. Il problema è che altrimenti abbiamo musicisti che non hanno alcuna idea del sistema-orchestra, che ci vorrebbero anche entrare ma non sanno come affrontare i concorsi e devono elemosinare lezioni all'ultimo minuto con la spalla di questa o quella orchestra. Però io fin da piccola volevo assolutamente diventare solista, e solo una volta ho suonato in orchestra: a 17 anni, una *Quinta* di Bruckner con la Filarmonica della Scala diretta da Harding!

**Ha parlato in maniera molto netta del fallimento della politica culturale europea in tempo di pandemia: in nessun Paese c'è stata una risposta adeguata? E, quando si ripartirà, non sarà obbligatorio ripensare la formula del concerto, la sua durata, il rapporto col pubblico?** Certamente quando tutto finirà avremo imparato molte cose, a partire dall'impatto della tecnologia sulla vita di orchestre e associazioni musicali che prima ne erano estranee: confesso però che faccio fatica a immaginarmi un «dopo», perché non vedo l'ora che torni il «prima». Il modo di organizzare un recital cambia gradualmente nel tempo, lo vedo leggendo le locandine dei grandi del passato appese nelle sale storiche: ad esempio singoli movimenti di concerti, invece



dell'intera partitura. Non è facile capire perché le cose sono cambiate, e con che velocità: questa pandemia sicuramente sparglierà le carte. Ho letto un intervento di Stephen Hough, che affermava il suo gradimento per la formula del concerto breve, di un'ora circa, senza intervallo: e sicuramente si può mantenere la possibilità di suonare due volte nella stessa giornata per pubblici differenti, senza però escludere le formule tradizionali. Un'opera impiegherà sempre le 3-4 ore che sono necessarie: ma la presenza del pubblico rimane una *conditio sine qua non*, che nessuno streaming può sostituire. La corrente che va nei due sensi, tra musicisti e spettatori, è imprescindibile. Noi musicisti – per rispondere alla prima domanda – ci siamo sentiti abbandonati dalla politica, forse anche dal pubblico: perché non è stata fatta più pressione? Io vivo nella zona del West End, e sembra ormai una città fantasma: lo spettacolo dal vivo anima economicamente ampi settori della città. Capisco, quindi, il panico iniziale delle persone, ma mi amareggia il fatto che siamo tornati al punto di partenza quando tutti i musicisti e le istituzioni si sono fatte in quattro, spendendo molti soldi, per rispettare le norme di sicurezza richieste dalla politica stessa.

## Il Cannone: il violino più famoso del mondo

di Danilo Prefumo

Il violino di Paganini è conosciuto col soprannome di «Cannone» perché fu il musicista stesso a definirlo una volta «il mio cannone violino»; e se lo diceva lui, che di strumenti ad arco se ne intendeva come pochi, una ragione per quel nome ci doveva pur essere. È probabilmente il violino più famoso del mondo, non solo perché è appar-

tenuto a Paganini, ma anche perché è uno strumento eccezionale in sé. È custodito presso il Comune di Genova, la città natale cui il grande violinista lo lasciò in eredità nel suo testamento. È stato studiato ed esaminato a fondo, sappiamo com'è fatto, in quale anno e con quali legni fu costruito, quali interventi furono effettuati su di esso



nel corso del tempo. Tuttavia, ci sono ancora alcune cose che non sappiamo (ma non c'è nessun mistero che lo riguardi, per carità!). Vediamo allora di fare un po' di luce su questo capolavoro della liuteria, partendo dall'inizio, e cioè dal suo autore: Giuseppe Guarneri detto «del Gesù», così detto perché era solito firmare i suoi lavori con la sigla «IHS».

Nato a Cremona nel 1698, Giuseppe Guarneri era figlio d'arte; il padre e il fratello maggiore erano liutai, ed anche lui si impraticò con ogni probabilità nella bottega di famiglia, intraprendendo la gloriosa carriera del costruttore di violini e di altri strumenti ad arco. Della sua vita poco ci è noto: da quello che ci tramandano i documenti d'archivio, sappiamo che dopo il trasferimento del fratello maggiore a Venezia, nel 1711, cominciò a lavorare col padre firmando i suoi primi violini. Nel periodo che va dal 1722 al 1731 non sappiamo praticamente nulla di lui. Dal 1731 apre bottega in proprio a Cremona, e inizia a creare nuovi violini sul modello di quelli di Stradivari. Dopo il 1739/40, però, il suo stile cambia. I violini degli ultimi anni della sua vita sono per molti versi più sperimentali, dal taglio forse meno elegante di quello degli strumenti stradivariani, con le *f* talora asimmetriche, e un po' meno rifiniti nei dettagli, ai quali Guarneri dedica minor attenzione, concentrando tutto il suo lavoro sulla ricerca di una sonorità diversa e più potente. È a questo brevissimo periodo, che si concluderà con la morte prematura di Giuseppe, nel 1744, che appartengono i suoi grandi capolavori: tra questi anche il Cannone, che Guarneri realizza nel 1743 (in passato si è pensato per lungo tempo che risalisse invece al 1742).

E qui cominciano i problemi. Quando ne venne in possesso Paganini? Non lo sappiamo. La data del 1802 che il lettore curioso può trovare spesso spulciando su internet, è una data tradizionale e forse anche possibile, ma che finora non ha trovato alcun solido sostegno documentario. A Schottky, nel 1829, Paganini affermò di aver ricevuto in

prestito un Guarneri mentre si trovava a Livorno nei suoi anni giovanili, e che dopo averlo sentito suonare il proprietario del violino, il ricco signor Livron, si rifiutò di riprenderselo. Nella sua *Autobiografia* pubblicata da Lichtenthal sulla «Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia nel 1830, riferendosi ai suoi studi a Parma nel 1795/6, Paganini scrisse invece che «un proprietario di Violino di Guarnerio mi disse: se sonate prima vista questo concerto di violino, vi do questo strumento, ed io lo guadagnerai». In entrambi i casi, non è affatto detto che egli si riferisca al Cannone. Anche perché certamente quello non fu l'unico strumento che suonò nel corso della sua vita. Ne ebbe e ne sperimentò sicuramente molti altri, come del resto capita a tutti i grandi violinisti. Ma il Cannone fu il suo prediletto, quello che suonò in modo più continuativo, e col quale alla fine si identificò (e col quale fu identificato). E quando si parla di identificazione, di immedesimazione quasi fisica, non si dice così per dire. Sullo strumento sono rimaste tracce evidenti, direi quasi commoventi, dell'uso paganianiano: il segno lasciato dal pollice della mano sinistra del violinista sulla parte posteriore del manico, testimonianza indelebile non solo delle centinaia di volte in cui lo strumento fu usato in concerto, ma anche prova eloquente di quale fosse il modo paganianiano di tenere lo strumento e di conseguenza di eseguire la sua musica. Quando «smanicava», Paganini non spostava tutto il braccio, come fa oggi qualunque violinista. Teneva il pollice appoggiato al manico e muoveva semplicemente la mano, contando sulla straordinaria elasticità del suo arto. E naturalmente non usava la mentoniera, e la vernice della cassa armonica porta ancora tracce evidenti di usura dovute al sudore e al contatto del suo mento.

Cosa ha di diverso, rispetto agli altri strumenti, il Cannone? Diciamo intanto che lo strumento costituisce, secondo molti esperti, il punto più alto della carriera di Giuseppe Guarneri. Una ventina di anni fa sono

stati anche ritrovati presso il Comune di Genova, in perfetto stato di conservazione, i suoi accessori originali: i piroli, il ponticello, le corde di budello con cui lo strumento era armato all'epoca. Particolarmente interessante è apparso, fin da subito, il ponticello originale, piuttosto piccolo, il quale però, come scrive il liutaio genovese Alberto Giordano, uno dei conservatori del Cannone, « genera una notevole potenza di suono e aumenta le differenze timbriche dello strumento rendendolo forse più difficile da suonare ma arricchendolo di colore nei passaggi dalla prima alla quarta corda. Si può affermare che la prima corda tenderà ad essere più soprano, la quarta corda più baritono, a conferma anche di quello che fu il gusto di Paganini ». Lo stesso violinista, infatti, divenuto a sua volta commerciante di strumenti, in una lettera del 1839 chiedeva all'amico e collaboratore Vincenzo Merighi di procurargli « dei Violini di Guarneri del Gesù forti di legno, sani, e forti sul cantino e sulla quarta ».

Potenza, profondità di suono, ricchezza di colori strumentali: sono le stesse caratteristiche che l'ascoltatore, anche non addentro alle cose violinistiche, ritrova facilmente nell'incisione di Francesca Dego; e va da sé che è sempre merito del solista saper sfruttare al meglio queste doti dello strumento. Il che non è detto che accada sempre, perché il Cannone viene suonato abbastanza di rado, e quindi necessita di essere in qualche modo scaldato prima dell'esecuzione. E qui entriamo nella *vexata quaestio* che vede contrapposti, da sempre, il partito di chi pensa che lo strumento debba essere suonato più spesso e quello che auspica che lo si suoni il meno possibile. Schematizzando, si può dire che al primo partito appartengono soprattutto i violinisti, mentre al secondo fanno riferimento in genere i liutai. Entrambe le fazioni hanno come unico obiettivo la miglior salute possibile del Cannone, e argomenti assai validi per le loro a sostegno delle loro tesi; differiscono solo sui modi in cui tale obiettivo debba essere perseguito. I sostenitori di un suo maggior uso ritengono che lo strumento, essendo una cosa per così



dire viva, rischia di invecchiare ancora di più se non viene adeguatamente stimolato e messo in condizione di mantenere le sue qualità. A favore del poco uso giocano invece altri fattori: il violino ci è pervenuto praticamente integro, col suo manico originale (che però fu allungato di qualche millimetro, probabilmente verso la fine del XVIII secolo) e con la sua vernice pure originale, che corre grandi rischi ogni volta che lo strumento viene suonato. Ecco perché le regole per l'utilizzo del Cannone sono quanto mai rigorose (al momento attuale lo strumento è in attesa di indagini diagnostiche, quindi non si sa ancora quando se ne riparlerà). Lo suona, per tradizione, il vincitore del Concorso Paganini e, a scadenze regolari, il violinista genovese Mario Trabucco, che ha l'incarico di tenere « in forma » lo strumento. Il Cannone è stato impiegato anche in diverse incisioni, e la lista di quanti hanno avuto il privilegio di suonarlo è ormai piuttosto lunga. Qualche volta lo strumento è stato anche esibito (e suonato) all'estero, ad esempio nella memorabile mostra del 1994, al Metropolitan Museum di New York, in cui, in occasione del 250° anniversario della morte del grande liutaio, al Cannone hanno fatto compagnia altri 24 violini di Guarneri del Gesù. ■