

Michele Bajo



# Mauro Giuliani e i Ländler per due chitarre

*Fatti, motivi, circostanze  
nessi, deduzioni, supposizioni  
che ne spiegano il grande numero*



## INDICE

- Introduzione .....	Pag. 2
- Anna Wiesenberger .....	Pag. 9
- Il Ländler .....	Pag. 19
- Interpretazione .....	Pag. 22
- Il fattore nazionale-patriottico .....	Pag. 24
- La fine del periodo viennese e il dopo-Vienna, 1819-1823 .....	Pag. 31

## Introduzione

L'autore di questo articolo si era già da tempo posto il quesito come mai Giuliani abbia dedicato una così cospicua parte della sua produzione ad un numero veramente grande di *Ländler* (pronuncia austriaca: "lèn-dla"), e come mai (quasi) tutti per due chitarre ovvero chitarra e chitarra terzina, e di livello tecnico (basso-) medio, ossia da poter essere tranquillamente eseguiti da amatori nel secondo, al massimo nel terzo anno di apprendimento. Dunque: perché e quasi sempre i *Ländler*?

Nel repertorio, nell'opera di Giuliani che rimane una volta tolto quello "importante" da concerto per chitarra sola e per duo di chitarre, quello per musica da camera e quello prettamente e dichiaratamente didattico, non può non destare attenzione la grandissima quantità di *Ländler* per duo di chitarre. Infatti, stando alle informazioni a disposizione dell'autore (all'elenco delle opere di Giuliani) ben **126 Ländler** scritti da lui furono pubblicati, e non è da escludere che Giuliani ne abbia scritti ancora di più, non pubblicati per circostanze che non è dato sapere.

La concreta prova del motivo, ovviamente, potrebbe soltanto essere confermata da diari di chi era in stretto contatto con Giuliani, o da meticolosi cronisti musicali dell'epoca. Se tutto ciò manca, rimane la deduzione, sono "del caso" le conclusioni le quali è lecito trarre se i vari documentati fatti e le sussistenti circostanze osservati nell'insieme, in un quadro complessivo fanno emergere vari nessi (più o meno) evidenti o facilmente ravvisabili, il quale quadro a sua volta conferisce un'elevata plausibilità a quelle che per taluni, giustamente, non possono essere che supposizioni o ipotesi. Il lettore dopo aver letto il seguente testo potrà, se

vuole, liberamente scartare le spiegazioni che ritenesse troppo azzardate o troppo “fantasiose”, ed in compenso considerare le altre.

Questo articolo, *non musicologico*, tenta di stabilire, fornendo le relative spiegazioni, i motivi, le circostanze, i nessi che portarono Giuliani - nota bene, l’”italiano” (l’Italia non esisteva) meridionale – a scrivere appunto non meno di centoventisei *Ländler* per due chitarre ed in piccola parte per una chitarra, anche se nel giro di sette anni, quindi in media esattamente diciotto all’anno.

Anzitutto, è nota, anche nel senso di evidente, la sussistenza di un suo interesse di fondo per la musica popolare - sia strumentale che cantata - della sua nuova *Heimat* musicale in senso lato, interesse che, come vedremo, è comune a tutti i grandi compositori, comprovata dallo spessore, dagli elementi di tutta una serie di opere, fra le quali si indica esemplificativamente il Tema e Variazioni sulla canzone *A Schüsserl und a Reinderl* (cfr. articolo di Stefan **Hackl** ne Il Fronimo n. 189). Si noti, a proposito, anche già il titolo stesso, che riproduce il titolo medesimo della nota canzone nonché persino la pronuncia dialettale, e che senza dubbio corrispondeva ad un requisito da parte dell’editore. (Traduzione: Una ciotolina [o scodellina] e una pentolina.)

Nel seguente testo vengono date le risposte ai seguenti quesiti (che molti chitarristi non si pongono): Perché proprio *Ländler* anziché una varietà di danze, la quale peraltro Giuliani avrebbe potuto scrivere con grande facilità? Perché in tale vasta quantità? Perché sempre per due chitarre (ovvero una chitarra con la possibilità di aggiunta di una seconda)? Naturalmente possono essere formulate varie ipotesi. L’autore si è sforzato a trattarle tutte (il che spiega anche la lunghezza del saggio).

Il motivo principale ed oggettivo, la risposta a queste domande, sta nella storia e nella politica dell'Impero d'Austria (o austro-ungarico), politica da essa immediatamente risultante della seconda decade del 19° secolo, ed è già stato spiegato, magari succintamente ma con assoluta chiarezza da illustri musicologi. L'autore precisa fin d'ora che questo saggio non è musicologico, e neanche può esserlo, tuttavia tenta di stabilire più da vicino, più approfonditamente i motivi, le varie circostanze, anche al di là di quelle note, prettamente storiche e politiche, che diedero luogo ad una produzione di questo genere davvero copiosa, quasi... impressionante negli ultimi sette-otto anni dell'intensissimo periodo viennese di Mauro Giuliani. In ogni caso, già in base all'argomento, viene certamente trattato anche il suddetto motivo principale.

Risposte ad ogni singola domanda non possono essere accertate e fornite sulla base di esistenti documenti storici. Eppure questa circostanza non significa che le risposte non ci siano, ma possono essere trovate nell'analisi del quadro complessivo delle varie circostanze accertate o ben note, quadro che permette ben lecite deduzioni dove gli storici ed i musicologi giustamente non possono, né vogliono andare oltre.

Il ragionamento che ha fatto chi scrive è: Se è successo 1 (provato) e poi è successo 3 (provato), nel frattempo, o anche contemporaneamente, è successo 2, anche se la prova cartacea non esiste (e qualcuno preferirebbe che il 2 neanche esista). Sono successe infinite cose di cui non abbiamo documenti autentici. Ciò che è certo è che uno dei vari fatti descritti in questo saggio oppure una combinazione, una concomitanza di due o più di essi hanno dato luogo, o a seconda "indotto" alla produzione di questa non affatto piccola parte dell'opus di Giuliani.

Dopo la trattazione dell'argomento centrale e delle varie risposte nonché del rispettivo periodo viennese, questo saggio tratta anche il periodo immediatamente successivo, ossia fino al 1823 circa.

-----

Le nuovissime, sorprendenti scoperte fatte nel 2015 negli archivi anagrafici ovvero ecclesiastici di Vienna dal rinomato musicologo e “archiviologo” austriaco **Michael Lorenz** hanno sortito un insieme di risultanze e precise informazioni di grandissima importanza attinenti alla vita privata di Mauro Giuliani, precisamente, sia dall'inizio del suo lungo periodo viennese (novembre o comunque autunno 1806) che relativamente a quello immediatamente successivo (1819 fino 1822), quando, dopo un lungo viaggio in Boemia, Austria nord-occidentale, Germania/Baviera, Tirolo, Veneto (anche Venezia) e Trieste, nella primavera del 1820 era tornato a vivere nuovamente in “Italia”. (Ovviamente una parte di questi nomi non esisteva allora.)

**Le non poche informazioni biografiche rinvenute da Lorenz, considerate nel loro insieme e collegate ad altre già note in un quadro prospettico, aiutano concretamente a comprendere degli aspetti, a ricostruire dettagli delle circostanze relative sia alla sua vita in generale che alle sue attività di compositore nonché di didatta.**

**Stefan Hackl**, docente presso il Mozarteum di Salisburgo e già al Conservatorio di Innsbruck, anch'egli noto musicologo ed autore, pure ha scritto piuttosto recentemente un eccellente, esauriente saggio su Giuliani e la musica popolare austriaca, pubblicato, fra l'altro, su *Il Fronimo* n. 189 (gennaio 2020), il

quale in parte tratta proprio questo medesimo argomento (v. titolo), anche se sotto l'aspetto del contenuto musicologico è naturalmente più vasto e vi vengono trattate anche varie altre composizioni di Giuliani, sempre ispirate dalla ed esplicitamente riferite alla musica popolare austriaca, anche a varie canzoni. Il presente saggio trae alcune informazioni anche dal suddetto articolo, indicando ciò ciascuna volta.

Una parte delle informazioni, dei dati relativi al lungo giro di Giuliani iniziato a Vienna il 3 agosto 1819 e terminato a Trieste il 9 dicembre dello stesso anno sono state tratte da articoli di **Gerhard Penn**, musicologo austriaco anch'egli (ma residente a Basilea). Gli scritti (in tedesco ed inglese) di ciascuno dei tre, contenenti i rispettivi dati raccolti, sono facilmente reperibili nella rete telematica. Ad essi va il mio, possiamo dire nostro, ringraziamento per avere reso possibile una biografia di Giuliani (non intendo ovviamente il presente testo) oramai a lunghi tratti liberata da ciò che precedentemente erano ipotesi piuttosto vaghe o addirittura completamente errate e fuorvianti (in parte ancora presenti nella rete).

Lo scopo del presente articolo è quello di analizzare e porre in relazione tutta una serie di elementi sia biografici (ormai noti ed appurati) che storici, i quali per vari motivi hanno in parte ispirato, in parte, si può presumere, indotto Mauro Giuliani a spendere fiumi di inchiostro per i *Ländler*.

-----

La prima risposta alle suddette domande, se si segue la logica, è relativa al sicuro successo commerciale che ciascuna raccolta di *Ländler* aveva. Tuttavia ciò non spiega, relativamente al genere, perché Giuliani “predilesse” il *Ländler*, quasi ignorando altri generi o comunque trattandoli molto di meno, e per ben più di sette anni circa a partire dal 1810. Una varietà di forme musicali o danze avrebbe magari

generato vendite ancora maggiori? Allora forse no, semplicemente perché avrebbe presupposto da parte dei consumatori, coloro che suonavano per hobby, più elevati livelli di abilità, sia tecnici che relativamente a quello che in Austria si chiama “*Gehörbildung*”, in inglese “*musicianship*”, cioè le varie abilità che un qualsiasi musicista deve possedere a prescindere da quelle tecniche e specifiche che richiede lo strumento o la voce.

Una delle prime ipotesi è anche che l’elaborazione ed esecuzione di *Ländler*, sempre nuovi, sia stata una sorta di condizione per stabilire uno stabile, “sicuro” rapporto con un determinato allievo o allieva, condizione la quale Giuliani non solo avrà ben volentieri accettato, ma avrà suscitato il suo stesso interesse sotto l’aspetto della generale, ampia cultura musicale. Per molti abitanti trasferitisi a Vienna dalle regioni occidentali, alpine e non, dell’Austria (ossia specialmente Tirolo, Salisburgo, Alta Austria) ciò poteva essere un mezzo per rimanere vicini, o addirittura sentirsi come a casa, tramite la musica, ovvero le danze e melodie popolari che lì avevano la loro origine.

A Vienna, figuriamoci, a Giuliani non mancavano affatto le occasioni di ascoltare e/o conoscere da vicino le più varie danze e ritmi provenienti dalle più svariate regioni ed etnie dell’intero impero austro-ungarico, suonati da musicisti appunto delle rispettive regioni, che in parte abitavano a Vienna. Tuttavia una tale varietà, anche se avrebbe potuto essere solo selettiva, nonostante uno spiccato, palese interesse di Giuliani per il folclore non è presente nella sua opera. Per fare un esempio, manca il popolarissimo, accattivante *csardas* ungherese (neanche tanto lontano geograficamente). Che Giuliani abbia – quasi con accanimento – scritto “un *Ländler* dopo l’altro” ovviamente non può essere attribuito al caso. Va anche

considerato che se li avesse eseguiti lui stesso in pubblico, almeno un paio li avrebbe scritti, ovviamente, per chitarra sola e con un tessuto compositivo alquanto sofisticato e/o variato. Pertanto, la destinazione delle numerose raccolte può essere collocata soltanto nell'ambito didattico e/o privato. Giuliani stesso a Vienna può averli eseguiti soltanto in detti ambiti, oppure li scrisse affinché suoi allievi, in lezioni comuni, li suonassero insieme. E non è da escludere che in talune occasioni private si abbia danzato il *Ländler* – anche - al suono delle due chitarre.

Un'ulteriore spiegazione è fornita dal fatto che il *Ländler* è (nel senso che può essere suonato) in un tempo più lento e “comodo” del valzer, il quale richiederebbe dagli esecutori già maggiore tecnica o destrezza. Per l'esattezza, il *Ländler* può essere eseguito lentamente (magari non troppo), senza per questo comprometterne il genuino carattere; con l'opzione, semmai, di eseguire degli ulteriori susseguenti *Ländler* un tantino più veloci. (A tale riguardo più dettagli nel seguito).

-----

Prima di trattare gli elementi politici da un lato e professionali dall'altro, vengono rappresentati gli importanti aspetti della situazione privata ovvero familiare di Giuliani a Vienna.

## **Anna Wiesenberger, la musa**

Si può supporre che oltre quelli già indicati vi fossero altri motivi, anche se si possono ritenere secondari ...ma non troppo. Gli stessi possono essere individuati negli avvenimenti "biografici" dell'intensissimo periodo viennese, ed in particolare negli aspetti privati-familiari, che per Giuliani hanno senza alcuna ombra di dubbio contribuito a determinare la durata dell'ininterrotto periodo viennese. Pertanto, a ciò che lui produsse a Vienna *perché* viveva a Vienna.

Come ipotesi, la produzione di questo grande numero di duetti folcloristici (ma neanche troppo, come si vedrà), produzione in un certo senso curiosa, considerato il suo calibro di sommo compositore, viene posta in relazione anche con la - verosimile - circostanza che il genitore della compagna convivente *more uxorio* di Giuliani, Anna (di soprannome "Nina") Wiesenberger, Johann Wiesenberger, deve aver particolarmente amato il *Ländler*, essendo questa la musica che per forza aveva sentito frequentemente da fanciullo e da ragazzo nella sua zona natale nonché nelle gite che faceva, e che per tale motivo questo genere di musica fosse presente in casa Wiesenberger e fosse familiare alla (futura) amante-compagna di Giuliani.

Per puntualizzare, il fatto che Anna Wiesenberger era orfana di entrambi i genitori (dall'età di meno di 18 anni) e benestante ereditiera ha reso possibile, mancando gli ostacoli intra-familiari, la relazione con Giuliani senza matrimonio.

La stessa altrimenti con grande (grandissima) probabilità le sarebbe stata impedita, o comunque resa molto difficile dai genitori. Nel contesto (musicale) di cui si tratta, siamo in presenza di un... decreto della Provvidenza. È più che difficile immaginarsi che, se nel 1807 Johann Wiesenberger avesse ancora vissuto, in una riconosciuta posizione sociale, come padre e come suocero “di fatto” di Giuliani non avrebbe avuto dei... “dubbi” (chiamiamoli così) circa lo stabile rapporto della figlia non legalizzato con il “nuovo” musicista italiano, appena immigrato, nonostante la oggettiva subitanea, poderosa celebrità di costui, dal quale rapporto nacquero (stando ai dati rilevati da Lorenz) quattro figlie illegittime, nel giro di circa nove anni.

Se Giuliani ha vissuto per quasi 13 anni a Vienna facendo e producendo tutto quello che ben sappiamo, si deve anche a questa donna e al supporto incondizionato che gli deve aver fornito, oltre a quattro figlie. Con ciò l'autore non intende che Giuliani altrimenti non sarebbe rimasto, anche a lungo, a Vienna, ma la permanenza sarebbe stata più breve, meno felice e/o meno prolifica musicalmente, sia quantitativamente che qualitativamente. Non c'è bisogno di sottolineare che l'autore non avanzerebbe tale supposizione se Giuliani avesse lasciato Vienna già prima dell'ottobre 1817, rompendo contestualmente con la Wiesenberger. Esattamente il contrario è successo.

Ascoltando belle interpretazioni di opere composte in questo periodo si “sente”, si avverte la gioia che le rese possibili. Il concerto op. 30, un esempio fra tanti, cancella subito ogni malumore. Un povero, “disgraziato” Schubert, per fare un esempio comunque noto a tutti per la massima tragicità, non ha avuto questa fortuna, con le tristissime conseguenze per lui come persona, come uomo, e per il

mondo della musica. Chissà che cosa avremmo se avesse almeno raggiunto l'età di Giuliani!

Da diversi anni ormai è documentato (*Lorenz, 2015*) che Giuliani, pochi mesi dopo essere immigrato a Vienna, al più tardi nella prima estate del 1807 (ma certamente già prima), iniziò un rapporto *more uxorio*, ossia in concubinato, con la “viennese” Anna “Nina” Wiesenberger, di 22 anni all'epoca dell'arrivo di Giuliani a Vienna. Anna Wiesenberger proveniva da una famiglia benestante, essendo stato suo padre, Johann Georg Wiesenberger, come si direbbe oggi, dirigente o manager di un'importante azienda di commercio all'ingrosso e import-export, all'interno della quale egli nel corso degli anni assurse a detta posizione grazie, evidentemente, alle sue particolari abilità. Johann Wiesenberger non conobbe Giuliani, in quanto morì nel 1802, quattro anni prima dell'immigrazione di Giuliani. Anna Wiesenberger non era affatto viennese “di pura razza”, infatti suo padre non era di Vienna, bensì vi “immigrò” provenendo dalla grande regione dell'Alta Austria, più dettagli al riguardo nel seguito.

Vale la pena soffermarsi sulla figura del padre ovvero sulla storia di famiglia, già solo per un fatto di mentalità e di genetica, in relazione alla decisiva figura di Anna Wiesenberger.

L'Alta Austria fa parte delle regioni centrali/settentrionali in cui nella tradizione della cultura popolare la musica strumentale è di assoluta importanza (al contrario dell'Austria meridionale, dove è preponderante il canto corale; infatti esiste il detto: tre carinziani – un coro). Viene maggiormente eseguita da un lato da piccoli gruppi di 3-4 strumenti a corde pizzicate (arpa, *hackbrett*, chitarra, magari

contrabbasso) oppure dall'altro da strumenti a fiato (ottoni). Non raramente il variabile organico comprende(va) anche il violino, occasionalmente la fisarmonica, diffusa anche nel meridione.

È certo che il rapporto di Johann Wiesenberger con la musica, essendo scontato al 100 % che sussistesse, fosse caratterizzato, se non addirittura basato, su tale musica. Questa circostanza abbinata alla sua età (era deceduto a 59 anni e mezzo) – elemento significativo anche questo – e generazione, fa supporre che abbia provato piacere sentendo, suonato dalle figlie, proprio questo stile, che non può non avere risvegliato, evocato ricordi della sua terra natale, della gioventù ed infanzia. È documentato che Anna e le sorelle suonassero il fortepiano.

L'autore del presente testo non sa se Anna Wiesenberger o una delle sue due sorelle fosse, inizialmente, allieva di Giuliani, in ogni caso è probabile. Giuliani doveva e voleva insegnare, e (già dall'inverno 1806/1807) non avrà certo esitato a farlo.

Le approfondite ricerche dello specialista in registri ed atti antichi (specie 18° e 19° secolo) Lorenz hanno fatto emergere che il (secondo) suocero de facto, cioè appunto il padre di Anna Wiesenberger, la quale, per chi non lo sapesse, sarebbe diventata la madre di Emilia Giuliani, non era di origine viennese, o dei dintorni di Vienna o boema come tantissimi viennesi, ma proveniva da un remoto paese ad ovest, Taufkirchen an der Trattnach, di quella che oggi è la regione federale dell'Alta Austria (capoluogo Linz), precisamente dalla zona interna ad essa denominata *Innviertel* (zona ossia nome che ricorrerà più avanti). Si tratta di una regione assai

ricca, popolata da gente “tosta” e operosa, che a tutt’oggi è una di quelle che costituiscono i solidi pilastri dell’economia ed industria austriaca.

Johann Wiesenberger a 24 anni si era trasferito a Vienna. Lavorando qui presso un’importante azienda commerciale (oggi si direbbe “leader”) aveva fatto strada per assurgere ai vertici direttivi della stessa. Condizione, questa, che ovviamente ebbe effetto sul suo reddito e sulla sua posizione nella società, anche attraverso il suo matrimonio con la figlia di colui che inizialmente era il suo datore di lavoro. Da quanto risulta dall’ampio “set” di dati magistralmente decodificati e raccolti da Lorenz, Nina era quindi di famiglia agiata. Ciò è dimostrato anche dalle modalità o “consuetudini” con le quali venivano eseguite, o si dovrebbe dire “risolte”, le pratiche cartacee delle iscrizioni delle prime due nascite dalla sua unione con Giuliani, come molto interessanti e chiaramente spiega Lorenz, pratiche per così dire volutamente “fuorvianti” e riservate ai ceti borghesi nel caso di circostanze... al di fuori dagli schemi.

**Taufkirchen an der Trattnach**, il luogo di nascita di Johann Wiesenberger, per coloro a cui interessasse, è a tutt’oggi una piccola e tranquilla località nella grande regione dell’Alta Austria, precisamente nella zona occidentale interna della stessa denominata *Innviertel*. A prescindere da una chiesa abbastanza importante, eretta nel centro del paese già nel 17° secolo e ampiamente ristrutturata ed ampliata intorno al 1725/30, quindi prima che nascesse Wiesenberger, non ha proprio nulla da offrire ad un bendisposto visitatore, neanche una trattoria (una in verità ci sarebbe, ma in piena estate è chiusa) o un piccolo caffè. Impressioni di chi scrive: qui non si passa dalle parole ai fatti, perché le parole neanche esistono. Attorno al paese si trovano soltanto aziende agricole e nei dintorni vari stabilimenti industriali

seppur non grandi, gli unici “segni di vita”. (Nota a margine: L’autore ha visitato questo paese nell’estate del 2020 e non ha trovato al cimitero, comunque relativamente nuovo, nessuna tomba con il nome Wiesenberger.)

Tuttavia, dettaglio non affatto privo d’importanza, il paese o meglio, il comune è noto per una sua affilata banda, regolarmente presente a feste popolari nelle quali gli interventi di varie bande della zona costituiscono un elemento fisso se non centrale, oppure a veri e propri raduni bandistici. Il livello strumentale medio, considerando che per i membri si tratta di un’attività del tempo libero, è alto. (Non è neanche un caso che, a occhio e croce, la metà o poco meno dei membri dei “Wiener” Philharmoniker provenga proprio dalle regioni nord-occidentali dell’Austria elencate in basso, anche questo segno di una lunga tradizione strumentale.)

A proposito della generazione ed età del Wiesenberger: un’analogia e parallela spiegazione relativamente al rapporto con il *Ländler* (ovvero, quello improbabile con le danze più moderne e “urbane”) potrebbe essere riferita al padre della più famosa allieva di Giuliani (Marie-Luise), l’Imperatore Franz I. Costui era di una generazione (era nato nel 1768) che non poteva minimamente farsi trascinare dal molto più vivace valzer. Caso o no, nello stesso anno in cui Napoleone sposa Marie-Luise (1810), Giuliani quasi gettandosi a capofitto si mette a scrivere *Ländler* e *Ländler*, e svariate altre opere di evidentissimo carattere popolare austriaco. Di ciò parliamo nel seguito.

## Il Ländler

La diffusissima danza popolare *Ländler* aveva le radici e la sua tradizione nelle zone occidentali ed alpine dell’Austria; Alta Austria, Salisburghese, Tirolo, certamente anche Vorarlberg, ed era anche assai diffusa nella limitrofa Baviera occidentale/alpina (*Oberbayern* ossia Alta Baviera) ed in Svizzera.

Pur essendo un genere di danza popolare, onnipresente in Austria fino all’“inappellabile” sopravvento del valzer viennese, nell’Austria di oggi esso non è noto che ai conoscitori o cultori della musica e danza folclorica storica-tradizionale. Viene danzata ovvero ballata soltanto in associazioni specificamente dedite agli usi e costumi storici, associazioni presenti quasi solo nelle suddette zone dell’Austria occidentale e “centrale-settentrionale”. Una ricerca su Youtube relativa alla danza produce, infatti, un numero di “clip” abbastanza piccolo. È sintomatico, quindi, che oggi a livello internazionale il *Ländler* di gran lunga più conosciuto sia quello presente nel film *americano* (!) *The Sound of Music* (1965, girato nel 1964), e non affatto in un film austriaco, il che ha anche motivi politici-ideologici, circostanza questa spiegata appunto dall’evoluzione sopra rappresentata. Vari clip che mostrano come si danza il *Ländler* provengono dagli Stati Uniti! Ma gli intenditori dell’opera italiana pure conoscono un *Ländler*, menzionato più in basso.

La storia recente (in relazione al periodo di Giuliani) del *Ländler* come genere musicale stesso, considerato che Giuliani viveva e scriveva i *Ländler* a Vienna, può fornire degli elementi interessanti per lo scopo del presente saggio. Nell’epoca in cui li produsse, tale genere rurale godeva di una salda popolarità anche nella

dinamicissima metropoli, ma all'orizzonte delle emergenti forme musicali, di cui proprio una grande città affamata di novità e nuove emozioni aveva bisogno, stava per apparire il valzer *viennese*, la “scalmanata”, eccitante danza urbana che nel giro di pochissimi anni, anzi mesi, avrebbe letteralmente travolto tutte le altre forme di danza sociale ormai, si fa per dire, anticheggianti. Nonostante ciò, G. imperterrito, scriveva un *Ländler* per duo di chitarre dopo l'altro.

Il *Ländler* è caratterizzato da melodie e movenze – per i concetti odierni – perlopiù prive di marcata euforia e dell'eccitazione delle feste di città; è connotato da uno stile del ballo, diciamo così, campagnolo e come dire... “rilassato”.

*Le Garzantine – Musica* (ediz. 1996) indica: “...di andamento lento, simile al valzer ...assai popolare nel sec. XVIII...”. Ciò è esatto, ma per quanto concerne l'andamento non esattamente al 100%, come verrà illustrato più in basso. E il *Dizionario di Musica classica* BUR-Rizzoli (2006): “...Lenta e in 3/4, in ambito colto piacque a Mozart, Beethoven e Schubert; diede origine al valzer dal quale fu poi soppiantata; rimase nelle feste popolari del Tirolo, fino a occasioni colte come il ballo del 2° atto della *Wally* di Catalani che s'ambienta appunto nell'alto Tirolo. ...”

Infatti, Mozart (KV 606, 1791), Beethoven, Schubert avevano scritto e scrivevano svariati *Ländler*. Già questa sola circostanza poteva essere sufficiente per invogliare Giuliani, quale maggiore, osannato rappresentante delle sei corde, a scriverne, pur rimanendo d'interesse l'aspetto pressoché continuo del duo di chitarre. È pertanto palese che non gli interessasse eseguirne nelle sue apparizioni, altrimenti esisterebbero anche delle versioni più o meno “s sofisticate” per chitarra sola (vedi J.K. Mertz). Beethoven – proprio lui - aveva composto dei *Ländler* già nel

1799, quindi ancora indipendentemente da “incarichi” o finalità nazionali-ideologiche (trattate nel seguito), e diversi anni prima che Giuliani sbarcasse a Vienna. Giuliani può avere scritto con slancio le sue numerose serie anche con l'intenzione di porre il suo strumento alla pari, riscattarlo, emanciparlo relativamente anche a questo genere che comunque era in voga, ossia anche senza il progetto di sfondo politico adottato a (e da) Vienna dal 1810 circa. Strumento che per via delle sonorità parzialmente “parenti” - la strumentazione dei complessi, come già detto, variava - comunque si prestava splendidamente ai rispettivi arrangiamenti per duo di chitarra e chitarra terzina, molto più del pianoforte, anzi. Quindi questa è un'ulteriore motivazione che va ad aggiungersi. Per quanto attiene alla strumentazione è interessante anche il fatto che a Vienna vi erano, in pianta stabile, dei musicisti chiamati i “violinisti di Linz” i quali con *Ländler* intrattenevano i passeggeri e vacanzieri sulle imbarcazioni del Danubio. Infatti, nella musica popolare dell'Alta Austria anche il violino era (ed è) uno degli strumenti di primo piano, insieme agli altri elencati sopra.

Qualche lettore vorrà argomentare che brani di questo tipo e le relative edizioni assicuravano cospicui introiti dalle vendite dei rispettivi spartiti, e che ciò sarà bastato a Giuliani per comporli. Infatti non vi è dubbio che ciò sia una delle spiegazioni più ovvie, ma ciò non risponde alla domanda perché sempre o soprattutto il *Ländler*, e non stiamo parlando di 40, 50, 60 pezzi! Come anche Stefan Hackl scrive nel suo suddetto articolo, gli spunti per scrivere brani improntati al più vario folklore a Vienna non mancavano, al contrario, eppure Giuliani seguì a scrivere *Ländler* su *Ländler* per duo di chitarre, eseguiti quindi da un allievo e da sé stesso, perlomeno nelle lezioni, o dagli allievi quando dava doppie lezioni.

È comunque più che improbabile che Giuliani abbia scritto i suoi primi *Ländler* subito, nel suo primissimo periodo viennese.

Tutte queste circostanze messe insieme possono spiegare il perché della costante “scelta” da parte di Giuliani di questa specifica danza, la quale nel periodo di cui si tratta e specialmente verso il 1818/1820 a Vienna era però appunto già destinata a tramontare lentamente, specie tra i giovani, ed avrebbe dovuto lasciare presto e senza “scampo” lo spazio al “ritmo moderno” e più veloce dell’elettrizzante valzer. Ciò viene trattato più avanti.

Anche se in un primo momento, specie se non si è a conoscenza di tutti questi fatti, sviluppi e dei vari nessi, siano gli stessi realmente sussistiti o supposti, potrebbe apparire paradossoso che sia stato un “italiano” meridionale (per l’esattezza, un cittadino del Regno delle Due Sicilie) a contribuire in maniera così costante ed importante ad un repertorio popolare-tradizionale-nazionale austriaco (nonché, come “effetto collaterale”, bavarese) nella chitarra classica, considerato tutto ciò che è stato rappresentato nel presente saggio la suddetta circostanza sembra invece quasi naturale, un effetto simbiotico che prova in modo evidente una straordinaria capacità di assimilare e di plasmare stimolanti elementi e forme, oltre all’interesse soggettivo ed alla versatilità del sommo chitarrista, compositore, didatta. Ed era stato un “italiano” a dirigere gli eventi musicali, eventi di massima importanza, al Congresso di Vienna, un certo Antonio Salieri.

## Interpretazione

La fedele e disinvolta interpretazione dei *Ländler* non è affatto cosa semplice, a cominciare dal tempo, comunque non fisso e che – per chi non è del ramo - non è facile azzeccare in pieno. Il tempo è abbastanza lento, ma non è stabile da un brano all'altro. Lo spiega già il tipico ambito in cui il *Ländler* veniva suonato e ballato – feste e festeggiamenti popolari, di campagna e montagna. Il tempo di base è assolutamente non veloce, anzi moderato e comodo, ma certamente non rimaneva sempre uguale durante l'evento, grazie allo sviluppo dell'atmosfera generale ed al ... consumo di birra e *Schnaps* (grappa) (offerta anche a chi suonava...). Anche la distribuzione e gradazione degli accenti, pur non potendosi definire complicata, richiede sensibilità “alpina” e non può essere risolta in un “rozzo” e meccanico  $\frac{3}{4}$ , come spesso invece si sente. Se poi si aggiungono la timbrica e gli effetti che, ovviamente, dovranno rifarsi al chiaro modello della strumentazione tipica (comprese occasionalmente *zither*\* e l'arpa), il discorso si fa relativamente complesso, sebbene sia distribuito su due strumenti.

\*) Infatti, gli intervalli e le scarse armonie nei *Ländler* di Giuliani imitano proprio detto strumento (il rispettivo timbro sarebbe quindi da imitare – al riguardo si rimanda anche a quanto spiegato da S. Hackl e non menzionato nel presente testo).

I *Ländler* di Giuliani non si sentono spesso. Pertanto l'autore si permette di osservare che chitarristi (e/o insegnanti) i quali - senza neanche addentrarsi nella intensa tematica del folklore - considerassero questi brani “poco interessanti” e magari addirittura “monotoni” produrranno null'altro che una tale e quale, analoga interpretazione. Giuliani stesso, dotato di una spiccata, formidabile abilità di assimilazione, ha invece applicato, adottato tutto ciò con il sicuro diletto anche di

coloro che - forse - preferivano ascoltare la musica popolare anziché quella da concerto della *Wiener Klassik* (...l'accento per favore sulla a).

L'interpretazione stilisticamente “giusta” di questa danza, da definirsi oggi decisamente storica, richiede in effetti dagli esecutori un livello di sensibilità e delicatezza che alcuni potrebbero non presumere o avvertire in questo genere popolare, rurale-montanaro.

A tale proposito si ritiene necessario soffermarsi su quella che è la compagine sociale della “provincia”, la società agricola e contadina nelle dette regioni austriache dell'epoca di cui si tratta, la quale non si può assolutamente paragonare con quella contadina “italiana”; i *Bauern*, coloro che hanno contribuito con la loro mentalità ed il loro gusto allo sviluppo della cultura musicale popolare alpina, sono in effetti imprenditori agricoltori (non affatto semplici contadini; termine difficilmente traducibile, dal momento che la medesima professione e quindi il rispettivo concetto all'epoca neanche esisteva nei vari Stati della penisola). I *Bauern* sono appunto non poveri “contadini” dipendenti, nel senso italiano del termine, ma - in parte da generazioni - gli stimati proprietari stessi delle fattorie e dei poderi, veri e propri abili dirigenti del settore agrario, i quali lavoravano essi stessi 16, 17 ore al giorno nelle fattorie, sui campi e negli allevamenti, in continuo stretto contatto con i numerosi dipendenti.

Tale contesto sociale deve essere considerato e può essere, anzi è rilevante per comprendere il ruolo, lo stile della musica “popolare” sia in ambito privato-familiare, cioè in casa, che in quello pubblico, ossia delle grandi feste, delle sagre e dei matrimoni, appuntamenti importantissimi, essenziali per la vita sociale e tutti i tipi di contatti. A tali eventi, che avevano luogo non spesso ma regolarmente, le

famiglie degli agricoltori, insieme ai dipendenti, si incontravano – anche - per ballare il *Ländler*, ma certo non per “sfogarsi” o scalmanarsi euforici, per lo “sballo”, per usare un termine moderno, come invece si può dire – sempre in termini relativi, s’intende – per il succedente valzer viennese. (Questo argomento viene trattato anche più avanti.) Contadini, a maggior ragione quelli di montagna, non hanno neppure il minimo bisogno di liberare artificialmente energie fisiche. (Nota a margine: all’epoca di Giuliani non esistevano le gallerie e quindi le sparse popolazioni di una vallata di alta montagna solo raramente avevano contatto, vedevano persone delle vallate vicine. Già incontrarsi con qualcuno del versante opposto era un evento.)

Nell’esecuzione è importante quindi un approccio di fondo “controllato”, magari anche leggermente “sereno”, o alquanto dolce, *moderato* e non d’effetto. Non cedere ad una facile tentazione dell’acceleramento, specialmente nei primi di una serie. Per farla breve, l’interpretazione nella musica popolare non è mai fissa, canonica, sarebbe un controsenso. I musicanti, quelli veri, non necessitano di alcuna delucidazione da parte del musicologo, è l’esatto contrario. Dopo ore e ore di comune consumo di “essenziali” bevande e generale gaiezza e contentezza certo il tempo delle danze non rimaneva come all’inizio della festa, ai primissimi numeri. Un graduale, ma controllato, misurato aumento del tempo da un *Ländler* all’altro rende, specie nel caso in cui si interpreti tutta una serie, come non a caso indicano le varie edizioni (vedasi tabella alla fine).

## La fine del periodo viennese e il dopo-Vienna

Nell'estate del 1819, dalla metà di agosto, pochi giorni dopo la faticata, seppur programmata partenza da Vienna, Giuliani avrebbe visitato, grazie alla "rotta" dopo aver lasciato la Boemia, proprio le zone descritte sopra, ed anche piuttosto "approfonditamente". Infatti partì da Vienna martedì 3 agosto ed arrivò, dopo una puntatina alla vicina Praga (non sussistono però testimonianze di concerti), a Monaco di Baviera soltanto lunedì 13 settembre, quindi dopo ben 41 giorni. Anche considerando che all'epoca in media la distanza giornaliera che si poteva percorrere in diligenza era di circa 100-110 chilometri, e quindi Giuliani avrà trascorso circa un terzo del viaggio nella stessa, questa non breve durata, nella quale – sembra - concerti non erano previsti, indica dei soggiorni non proprio brevissimi durante i tragitti, fra l'altro privi di alte montagne e/o di passi, intrapresi quindi senza grande fretta.

Si può ritenere scontato che Giuliani sia venuto, stavolta, a diretto contatto, a tu per tu, con la musica "popolare" e le danze delle varie zone che attraversava. Anzi, è assai probabile che sia passato anche proprio per la località dalla quale proveniva il padre di Anna Wiesenberger e nonno materno di Emilia, attraversando in ogni caso la prosperosa zona pianeggiante. Detta località si trova infatti esattamente a metà strada fra Linz ed il confine con la Baviera, e potrebbe essere stata la penultima (o eventualmente l'ultima, a seconda della gestione dei cavalli) tappa prima di arrivare a Monaco. L'autore di questo saggio suppone che la durata del soggiorno a Monaco, come anche quella precedente da Praga fino a qui, Giuliani non l'abbia programmata fin dall'inizio del giro, già a Vienna, e che a Monaco invece sia risultata dalle varie richieste sia concertistiche che didattiche e compositive che qui si sono verificate soltanto dopo il suo arrivo. A tale riguardo l'autore rimanda ai

testi ed alle cronache redatte dal rinomato musicologo **Gerhard Penn** sulla base di importanti fonti da lui scoperte.

Esattamente un mese dopo l'arrivo a Monaco, dove "Giuliani" risulta appunto aver lavorato come compositore, concertista e didatta, il che spiegherebbe appunto anche la durata della permanenza (stranamente i cronisti dell'epoca usano tuttavia qui un curioso pseudonimo; Carmelo - l'autore non ne sa il motivo), il 13 ottobre in prima serata Giuliani dà un concerto ad Innsbruck (evidentemente organizzato dagli ospiti nel giro di un paio di giorni). Siamo quindi nel cuore delle zone alpine, in cui la musica folclorica è soprattutto strumentale e dove in particolare il *Ländler* era diffuso.

Da qui il viaggio d'affari-tournée proseguì attraverso le regioni che oggi sono l'Alto Adige, il Trentino e il Veneto, nel Regno Lombardo-Veneto di allora, soggiornando nel mese di novembre anche a Venezia, ed infine di nuovo nell'Impero d'Austria, l'odierno Friuli-Venezia Giulia, arrivando a Trieste. Purtroppo nelle importanti città del "Veneto", non trovò l'interesse o le potenzialità che si immaginava. Tali amare delusioni sono documentate da una nota lettera di Giuliani stesso scritta da Venezia il 20 novembre. La meta, da quanto risulta, seppur intermedia di questo lungo viaggio era Trieste, dove abitavano i suoi genitori e dove avrebbe soggiornato per quasi tre mesi, non cessando di comporre. Il motivo per il quale o i motivi per i quali il viaggio poi proseguì (verso Roma) invece di terminare qui per ritornare a Vienna non è certo. Qui se ne potrebbero ipotizzare tutta una serie.

## Il fattore nazionale-patriottico-politico

### La fine del periodo viennese

La storia della musica, e quindi dei generi, degli strumenti, dei compositori e delle composizioni, e *la storia* come tale, in generale, sono, in fondo, elementi della stessa cosa che si integrano. Non ha alcun senso osservarle e studiarle distintamente, come se avvenissero una indipendentemente dall'altra. Sono sempre ed inevitabilmente, strettamente intrecciate ed interconnesse. Ciò che avviene nella cultura e nelle arti fa parte del tutto ed è sempre, piaccia o non piaccia, effetto di esso; la religione, l'economia, l'industria, il commercio, la politica, le guerre (e come vedremo anche la relativa industria), le scoperte, la tecnica, le vie di trasporto, il progresso tecnico e scientifico, le colonizzazioni, le epidemie (e pandemie) e via dicendo. La cultura e con essa tutte le sue forme, *volens nolens* dipendono sempre direttamente da tutto ciò, ed a volte aiutano, o possono aiutare, anche ad influire a loro volta su tutti questi fattori.

Le marce e le canzoni militari, gli inni, prestano il supporto morale ai soldati per avanzare ed attaccare o difendere intrepidamente; i canti *negro spirituals* - che avrebbero portato alla nascita del blues e successivamente del rock'n roll - fornivano il supporto interiore agli schiavi africani nelle piantagioni di cotone degli Stati Uniti. Il blues non è nato e non poteva nascere in Africa.

Sempre in America, negli anni 1940 l'industria bellica ed in particolare quella del paracadute, che necessitava di funicelle elastiche che assorbissero lo shock d'apertura e rendessero l'avvolancio più sicuro (i parà americani erano dotati, al contrario degli italiani, anche del paracadute d'emergenza, quindi l'industria era "doppia"), portò nel giro di pochi anni all'invenzione delle corde di nylon per chitarra ecc. ecc. L'elenco sarebbe interminabile.

Gli storici della musica dell'800 sapranno quindi bene che dagli anni precedenti il Congresso di Vienna, iniziato nel 1814 e conclusosi nell'anno seguente, i poteri politici, particolarmente quello dell'Austria, influivano e dovevano influire fortemente sulla cultura, e proprio a Vienna in modo particolare proprio sulla musica (si ricorda che il cinematografo, la radio, la televisione, l'internet, i cd. "social" non esistevano). Ma esisteva ovunque la musica, e che musica!

In questo fervido periodo, che comunque non sarebbe esistito senza i (omettiamo aggettivi) piani di Napoleone, iniziato per la musica nel 1810, se non nel 1809, Giuliani vive a Vienna ormai già da diversi anni (quattro) e per lui le cose sia nel lavoro che nella vita privata, se si prescinde dalla triste morte della sua seconda figlioletta viennese, Aloysia, nel febbraio del 1812 all'età di un anno e mezzo, vanno veramente a gonfie vele - ma non più a lungo, purtroppo. Il destino, finora ed ancora per qualche anno alquanto generoso con Giuliani, diventa crudele, ha in serbo, fra pochi anni, durissimi colpi, traumi che nel giro di pochi mesi si ripercuoteranno in maniera devastante sia sul piano privato-familiare-affettivo che economico, e conseguentemente anche professionale, capovolgendo tutta la vita del celebre virtuoso e compositore.

Questi anni e fino al 1817 sono proprio quelli in cui Giuliani produce i *Ländler*, anche valzer ed una serie di altre opere (temi e variazioni) basate su canti popolari austriaci, come fecero anche altri compositori.

Il 17 settembre del 1817, un mercoledì, nasce la quarta figlia, Karolina Katharina. Questa data va vista insieme a quella di due settimane esatte più tardi, la quale cambierà, tragicamente, il destino di Giuliani e determinerà, seppure non

subito ed indirettamente, il resto della sua vita. Egli sarà in grado, per così dire, di riprendersi “alla grande” come compositore a Roma dal 1820 in poi, questo senza ombra di dubbio, ma non relativamente a tutto il resto di cui aveva potuto godere finora a Vienna. Anna “Nina” Wiesenberger muore il 1 ottobre, due settimane dopo questo quarto parto (ciò stando alle registrazioni accertate da Lorenz; potrebbe – *solo ipoteticamente* - anche essere stato il quinto). Aveva 33 anni, ma era già gravemente malata nell’ultimo periodo della gravidanza. Che sorte.

Per Giuliani la scomparsa di Nina ha conseguenze a dir poco importantissime. Tutto cambia, tutto finisce, anche se non subito. Di impegni concertistici, anche importanti, ancora ne ha. Ma la perdita dell’amata compagna significa, al di là del lutto, anche la perdita di uno stabile supporto sia morale che, seppure in parte, materiale ovvero economico. Ciò spiega le “radicali” decisioni ed i progetti che fra non molto, nel 1819, metterà in atto circa la sua attività di musicista. E nel giro di sei mesi scarsi, il 25 marzo 1818, perde oltre alla sua compagna “della vita”, come senza alcun dubbio si può definire, anche la sua suddetta quarta figlia, appunto Karolina Katharina, dell’età di appena sei mesi. Anche lei, come la sorellina Aloysia sei anni prima, non ha sopravvissuto da neonata e senza la mamma il gelido, ventoso inverno viennese. (Le altre due figlie erano nate in aprile.)

Per Giuliani ciò significa, sul piano professionale, una subitanea maggiore dipendenza dal mercato musicale. Ma, purtroppo, anche la duratura domanda di composizioni di stampo “nazionale” ormai era soddisfatta, ovvero si stava affievolendo, non poteva più esser così forte come ancora fino all’anno precedente, ed in ogni caso anche il mondo della musica, e stiamo parlando di Vienna, non si

fermava nella sua costante evoluzione, al contrario. Giuliani ovviamente si è reso conto di ciò e forse già nel corso del 1818, ma molto più probabilmente nel 1819, nella difficile situazione in cui ormai si trovava e con le due figlie orfane di madre a carico, decide di organizzare un lungo viaggio/ “tournee” abbinato alla creazione di contatti, che avrebbe avuto luogo nello stesso anno. Forse, se le suddette specifiche richieste “nazionali”-popolari da parte degli editori e promotori musicali viennesi fossero iniziate più tardi o continuate a ritmo serrato, Giuliani non avrebbe neanche fatto tale ampio – e dispendioso - progetto di ricerca di nuove fortune (si fa per dire), di nuovi contatti e di estesa ricognizione internazionale come impresario di se stesso. Il perimetro del viaggio, il momento o periodo in cui Giuliani decise di farlo nonché il lungo programma, anche stabilito durante il viaggio stesso, e l’itinerario indicano sicuramente uno stato di urgenza, in ogni caso la necessità, la volontà e la speranza di trovare nuovi sbocchi, nuove piazze, nuovi agganci. Ma questa speranza, in sintesi, tristemente sarebbe rimasta tale.

-----

L’impero asburgico sta vivendo, non per caso, ma grazie ad una mirata politica restauratrice, non limitata alle parole, ai bei discorsi e alla retorica, un fortissimo movimento di rinforzamento – anche - culturale a dichiarato ed esplicito sfondo patriottico-nazionalista. I vivaci movimenti nazionalistici ossia anti-napoleonici erano infatti già iniziati verso il 1810 (vedasi anche Tirolo, Andreas Hofer) ed acquisirono slancio nel 1812, dopo la disfatta di Napoleone in Russia (nell’ottobre di quell’anno); un’indescrivibile ecatombe, la quale dai poteri nemici e dagli analisti fu interpretata come l’inizio della sua fine.

Sarebbe iniziato in questo periodo una sorta di “conto alla rovescia” che alla fine nell’Impero avrebbe investito e coinvolto in pieno anche la cultura, ed a Vienna in particolare la musica, e perciò anche l’arci-versatile, benvoluto ed ammanicato

chitarrista-compositore-maestro “italiano” Mauro Giuliani. Costui, come conseguenza dell’accelerato sviluppo sopra descritto, certo non tentenna minimamente a tale riguardo, al contrario - e si mette a scrivere soprattutto *Ländler*, con grande soddisfazione in particolare dell’editore viennese Domenico Artaria ed altri, e delle tipografie. E tutto ciò viene finanziato dai cultori ed amanti della musica stessi.

Potrebbe apparire paradossoso, seppur solo leggermente se si tiene conto di quanto descritto sopra, che proprio Giuliani, proveniente dal Regno delle due Sicilie, si sia prestato, con le sue imparagonabili abilità, a contribuire a tale mirato rilancio della cultura popolare-tradizionale e tramandata austriaca, anche se si considera che era stato proprio lui l’insegnante dell’affezionata allieva Marie-Luise (Maria Luigia), dal 1810 la seconda consorte di Napoleone, che le regalò anche la splendida chitarra ben nota ai conoscitori della liuteria storica. A tale riguardo forse per taluni si potrebbe aprire tutto un discorso “teorico” di carattere politico, che l’autore tuttavia ritiene del tutto superfluo. Se i vari artisti che nel corso dei secoli lavorarono per i papi prima di accettare ogni incarico avessero valutato soggettivamente e giudicato tutte le decisioni politiche degli stessi, avremmo una storia dell’arte e una cultura mondiale assai più povera. E gli artisti stessi avrebbero sofferto la fame. ...Per non parlare di come sarebbe Roma! Il musicista, se è ambizioso, capace e non ha la fortuna di poter realizzarsi pienamente restando nel suo paese, è sempre andato ed andrà sempre lì dove gli viene dato il (sicuro) pane quotidiano grazie alla sua arte e maestria, essendo *questa* la sua vera patria. A Vienna Giuliani l’aveva trovata, al 200 %. Nel 2021 i musicisti italiani che vivono a Vienna (o altrove in Austria) neanche si contano, per non parlare di quelli emigrati in altri paesi.

Ordunque, il nuovo e impetuoso nazionalismo promuove quasi “a dismisura” la produzione, la diffusione e la pratica delle musiche popolari e tradizionali *austriache*, oggi si direbbe a 360 gradi, e per i compositori dai nomi sicuri ciò significa maggiori, altrettanto sicuri introiti, senza neanche che gli stessi comportino un particolare affanno sotto l’aspetto della tecnica compositiva (stiamo parlando di tali Beethoven, Schubert, Giuliani e compagnia bella, comunque legati alla musica del folclore, a loro familiare già per un naturale interesse).

(Anche) La propria musica dunque, quella radicata nel territorio da generazioni, viene incoraggiata ed impiegata come efficacissimo veicolo per ritrovare e rinsaldare, con raffinato stile, la propria identità e cultura, ed un proprio, sovrano orgoglio in senso lato. E l’industria della musica ne giova, e anche parecchio. Perché mai Giuliani dovrebbe astenersi? (Un altro italiano meridionale, altrettanto... geniale, tale Antonio de Curtis in arte Totò, direbbe: “Chiamalo fesso!”)

Ma i fatti, le vicissitudini, le sue azioni che seguiranno di lì a poco dimostreranno che anche questo forte aumento di domanda è naturalmente ed evidentemente temporaneo. Non si può certo contestare oggi a Giuliani di non averlo sfruttato il più possibile. Lui era compositore e composto ha. Era concertista e concerti ha dato.

-----

Dunque, dal settembre del 1817 Giuliani si ritrova improvvisamente in una situazione che si renderà sempre più pregiudizievole, oltreché assai triste. Come vedremo anche più avanti, la sua situazione economica fino al 1819 diventa

tutt'altro che buona. Quasi due anni più tardi, il 3 agosto del 1819, Giuliani lascia Vienna, nella speranza, decisamente troppo ottimista, certamente non di fare fortuna, ma almeno di migliorare le sue condizioni. Prima intraprende un ampio giro di ben tre mesi e mezzo attraverso una buona parte dell'“Europa centrale”, e successivamente si ristabilisce in “Italia”, precisamente a Roma, dopo un lungo soggiorno a Trieste di due mesi e tre settimane ed una tappa a Firenze.

Ben presto, già durante lo stesso viaggio (prima di arrivare a Trieste), dovrà però rendersi conto di essersi sbagliato, progettando pertanto di ritornare a Vienna. Tuttavia, anche la circostanza che lasciò a Vienna le due poverette figlie orfane di madre (le due sopravvissute), indica l'originaria, ferma intenzione di ritornarvi comunque ed entro un tempo breve.

A Vienna però vive anche (ancora) suo figlio di primo letto Michele (nato nel 1801), che sicuramente “controlla” la sistemazione in affidamento delle sue sorellastre. Il 17 dicembre 1819 parte per San Pietroburgo, dove vive lo zio Nicola Giuliani, musicista anche lui.

Il periodo che inizia con la permanenza a Trieste, cioè quello dai primi di dicembre 1819 e fino al 1821/22 è una delicata, determinante fase nella vita di Giuliani relativamente alla quale sembra difficile accertarne i dettagli e spiegazioni biografiche, ovvero, le stesse sussistono solo in parte.

Per quanto sappia l'autore del presente saggio, non è appurato come mai a questo punto, Giuliani invece di proseguire nel mese di marzo verso Roma, addirittura stabilendovisi, non sia ritornato (da Trieste) di nuovo a Vienna, cosa che non solo era nei suoi programmi, ma che desiderava, specie dopo l'esperienza del giro appena concluso che lo ha disingannato. Qualcosa che gli ha fatto cambiare o

rimandare questo suo programma deve essere accaduto dopo il suo arrivo a Trieste nel dicembre del 1819.

## I forse...

Forse proprio il deludente esito del lungo giro gli ha fatto decidere di provare anche a Roma, come “ultima spiaggia”. Forse ha saputo (soltanto) a Trieste di allettanti nuove opportunità appunto a Roma e della possibile collaborazione con Rossini e Paganini, ed avrà avuto nuove idee, fatto relativi progetti. Forse problemi, questioni da risolvere o pressioni inerenti ai suoi genitori o altri familiari. Forse a Trieste è stato informato in maniera esagerata o non veritiera circa rogne pendenti a Vienna. Infatti nel frattempo una parte dei suoi beni mobili era stata pignorata in seguito ad una causa intentata da un sarto per un importo non affatto esiguo (660 *Gulden* [*fiorini*], nel 1819 un capitale [ma è molto difficile fare un calcolo veramente esatto per poter paragonare tale importo ad un reddito medio di oggi, richiederebbe un esperto, in quei tempi non esisteva una valuta unica, come oggi]). Forse, non potendolo pagare, data l’entità, avrebbe dovuto fare i conti con una pena di reclusione sostitutiva. Forse a Trieste ha saputo qualcosa che in estate ancora non sapeva. Forse erano già iniziati suoi problemi di salute legati al clima freddo e ventoso. Forse erano addirittura due o più di queste cose messe insieme. Le ipotesi certo non mancano, ma sono destinate a restare tali. La corrispondenza non mancava, ma è andata perduta. Tuttavia una cosa è certa: è seguito per Giuliani un lungo periodo di dubbi e continue incertezze, perché passeranno ben due anni e mezzo finché (si) deciderà di far portare, definitivamente, le due figlie a Roma.

Dall’inizio dell’”enigmatico” periodo romano, che deve essere iniziato a marzo (oppure aprile) del 1820, i dati biografici sono infatti scarsi, e vari quesiti rimangono senza chiare risposte.

Segue una supposizione dell'autore, basata tuttavia su ciò che accadrà circa dopo due anni e mezzo dall'arrivo a Roma. Da quest'ultimo, Giuliani decide di prolungare il soggiorno romano ogni volta per un periodo soltanto breve, fino alla decisione conclusiva di rimanere in Italia presa circa nel settembre (o ottobre) del 1822, che si potrebbe interpretare come una rassegnazione rispetto al suo programma dell'autunno 1819. Questa decisione, per motivi pratici che vedremo, viene concordata con la sorella Emanuela, che eseguirà materialmente l'importante decisione parallela che prende come padre responsabile. Questa circostanza può anche far supporre che soffrisse di una malattia dalla quale dapprima sperava di guarire, tuttavia senza che ciò fosse successo.

Fatto sta che questa permanenza a Roma, già per la lunghezza, appunto sicuramente non prevista, manderà all'aria definitivamente la possibilità di ritornare a Vienna. Dalle poche informazioni che l'autore del presente testo – che non è né uno storico, né un musicologo - ha, sembra che dopo questo periodo a Roma di *circa* tre anni e mezzo (inizio della primavera del 1820 fino all'autunno 1823), al quale dobbiamo fra l'altro la stretta conoscenza o addirittura l'amicizia di G. Rossini e N. Paganini e le sei splendide *Rossiniane*, un insieme di pesanti ed inaspettate circostanze familiari (padre malato, frequenti viaggi a Napoli per tale motivo) nonché relative alla propria salute oltre a condizioni economiche tutt'altro che agiate, gli impediscono di realizzare il progetto di tornare a Vienna, o più esattamente lo costringono dapprima in continuazione a rimandare tale viaggio, anche se non sappiamo quale sia la principale causa. Le due figlie, dopo tutto un iter burocratico a Vienna (ben funzionante, sennò non sarebbe durato solo pochi giorni), le fa prelevare e portare a Roma da sua sorella Emanuela nel novembre del 1822. Considerando tutto ciò che tale complessa e assai costosa impresa comporta,

questa è l'inconfutabile prova che aveva ormai (già) messo una croce sul ritorno a Vienna.

A Roma l'ispirazione però non manca, anzi, e si dedica assiduamente alla composizione e *forse* dal novembre/dicembre del 1822, o altrimenti dal 1823, anche all'insegnamento di chitarra della dotata, dotatissima figlia Emilia, che nell'aprile 1823 compirà 10 anni, e nel giro di pochissimi anni raggiungerà un livello concertistico.

Verso la fine del 1823 Giuliani da Roma si trasferisce a Napoli-centro, dove rimarrà fino alla sua morte, avvenuta nella notte fra il 7 e l'8 maggio del 1829, all'età di 47 anni (e  $\frac{3}{4}$ ).

Perché - invece - non sia ritornato a Vienna, o perché non si sia recato egli stesso a prendere le figlie (nel novembre del 1822 di 14 anni e mezzo e 9 anni e mezzo) pare che non sia dato sapere sulla base di documenti storici, ma può essere spiegato dalla suddetta concomitanza di impreviste, gravi avverse circostanze, prime delle quali l'assistenza di cui necessitava il padre ed una sua stessa peggiorante malattia, iniziata a Roma e la quale verosimilmente lo indusse a trasferirsi a Napoli per il clima più mite, dove avrebbe vissuto ancora cinque anni e mezzo e negli ultimi due venne assistito proprio da Emilia, ormai praticamente adulta per il concetto di allora. Che cosa facesse sua sorella maggiore Maria, 21 anni alla morte del padre, l'autore non lo sa (è da presumere che sia rimasta a Roma, magari nel frattempo sposata).

Di materiale per un lungo, toccante romanzo ce ne sarebbe. O per un film da cinema del genere *Amadeus*. La vita di Mauro Giuliani invece è avvenuta veramente.

Una cosa è certa: dopo il 1824, anche se in fondo erano passati solo pochi anni, ritornando avrebbe trovato ormai una Vienna già molto cambiata relativamente ai gusti, alle mode musicali, alla società stessa che le consumava ed incoraggiava. La città, il suo sviluppo, la sua storia erano prosperose grazie all'inizio di un lungo periodo di (relativa) pace, a prescindere dai moti del '48, in Austria "risolti" nel giro di pochi mesi (e che ispirarono alla più celebre marcia di tutti i tempi), e di uno stabilizzato benessere, reso possibile – anche – da uno Stato forte e perfettamente funzionale. Tutto ciò aveva generato per la assai animata, superdinamica vita sociale e l'intrattenimento dei cittadini una propria, "nuova" musica, il valzer *viennese*, un genere il quale relativamente sia all'esuberante stile di esecuzione che all'elettrizzante effetto sugli ascoltatori non aveva più nulla a che vedere con le "vecchie" forme tradizionali e folcloriche nel passato assunte dalle regioni rurali ed alpine, genere che infatti presto diventò l'indelebile, eterno marchio sonoro di Vienna, e che caratterizzò per sempre l'immagine dell'Austria riguardo alla cultura musicale dalla metà dell'800.

Il travolgente sopravvento ormai era di tali viennesi (!) "indigeni", veraci Johann Strauss padre (che nel 1824 aveva iniziato a riscuotere sensazionali successi senza precedenti) e Joseph Lanner, divenuto ugualmente celebre solo un paio di anni più tardi. Le arie e danze popolari (rurali) tradizionali, tanto amate, scritte ed eseguite perfino dai giganti Beethoven e Schubert (al quale ora Johann Strauss senza alcuna fatica "rubava" il pubblico più giovane), erano ormai perlopiù state messe nel dimenticatoio. Solo pochi "anziani" e tradizionalisti, certamente gli appassionati chitarristi, quelli rimasti, sarebbero stati contenti di riaccogliere Giuliani, ma un Giuliani spaesato e confuso, e sicuramente indebolito dagli acciacchi e stanco di tutte le non poche e lunghe fatiche sopra rappresentate. Beethoven ancora viveva,

ma era ormai sordo e sarebbe scomparso nel 1827; Schubert, circa dal 1824 affetto da sifilide, sarebbe deceduto già nel 1828. Pure Salieri, l'importantissima, autorevole figura del sistema musicale di Vienna, era morto nel 1825, alla rara età di 74 anni, quasi 75.

La chitarra certo non sarebbe morta a Vienna, verranno Legnani, Mertz ed altri, anche grazie proprio a ciò che aveva seminato Giuliani, ed in parte al liutaio Johann G. Stauffer (1778-1853). Ma Giuliani non avrebbe potuto ripetere i miracoli che gloriosamente aveva compiuto dal 1807 fino al 1818/1819 con e per la chitarra. Avrebbe anche avuto difficoltà a trovare allievi, soprattutto perché il nuovo mercato, quello grosso e sicuro, era ormai quello del consacrato pianoforte e delle orchestre da ballo. Chissà che tutte queste notizie da Vienna, nel debole stato in cui comunque si trovava, non lo abbiano rattristato a punto tale da far perdere anche a lui, gravemente malato, la forza di vivere... (mera supposizione di chi scrive).

Nella musica, a Vienna stava accadendo un po' quello che, beninteso con armonie e ritmi molto, ma molto diversi, ma appunto completamente nuovi, fecero tali Chuck Berry, Buddy Holly, Leiber-Stoller, Elvis Presley *et al* circa 125, 130 anni dopo negli Stati Uniti e, guarda caso, anche in Europa, in Germania, in Austria... in una analoga epoca che rappresentava l'inizio di una nuova era dopo anni e anni di guerre e perdite immense. Inizio ben studiato e gestito dai grandi poteri, ai quali un Elvis Presley faceva molto "comodo". La musica viene generata dalla storia, la storia si ripete.

---

Titolo	Numero d'opera	Anno di pubblicazione
16 National-L.**	16a	1811
12 Neue Wald-L. (anche intitolato: "12 Walzer")	23 per chit. sola	1811
12 L.	44	1811/14
12 L.	55	1814 (?)
6 L. + 6 Walzer + 6 Scozzesi	58 per chit. sola	1819 o 1820
12 L.	75	1810/17
20 L.	76 per flauto o violino e chit.	1810
12 L.	80 per chit. sola	1817
12 Neue L.	92	1810 (o 1818)
12 L.	94	1814/19

\*\*) Interessante è la circostanza, rilevata da Stefan **Hackl**, che in quella che (a prescindere dall'anno di pubblicazione) sembra essere la prima serie di *Ländler* scritta da Giuliani, l'**op. 16a**, due sono di fatto arrangiamenti di esistenti *Ländler* proprio della suddetta zona *Innviertel*, mentre altri due contenuti nella stessa collezione riprendono elementi presenti in *Ländler* di Schubert.

Michele Bajo  
Klagenfurt, febbraio 2021

**Michele Bajo** - Nato a Roma il 12.6.1962. Frequenta il Centro Romano della Chitarra da febbraio 1976 fino alla fine del 1980. Dal 1981 vive in Austria. Dal 1984 al 1989 lezioni da Pier Luigi Corona (Roma). Laureato in Formazione di traduttori e interpreti all'Università di Vienna (4-1987). Dal 1994 è traduttore-interprete giudiziario a Klagenfurt, dove vive da dicembre 1987. Dal 1985 fino al 2009 organizza numerosi concerti nonché master class di chitarristi italiani in Austria. Nel 1989/90 due semestri presso il San Francisco Conservatory of Music. Parallelamente alla suddetta principale attività insegna chitarra e dà recital. Nell'ambito della chitarra classica, ampia, costante attività di autore-editore di vario materiale didattico (ad es. poster didattici) e saggi. Studi, ricerca sulla distonia focale (dal 2003).

*Dedico questo saggio alla  
memoria dei miei genitori,  
entrambi scomparsi nel 2020.*