

Anna Nicolussi, Eleonora Spanu

Strumento di idillio e seduzione: l'arpa nella sua "epoca d'oro"

Tra il Settecento e l'Ottocento l'arpa si sviluppò dal punto di vista tecnologico diventando un solido strumento di grande popolarità presso un pubblico quasi esclusivamente femminile; questa diffusione, a sua volta, ne incoraggiò il perfezionamento da parte dei costruttori e l'esplorazione delle possibilità tecniche e timbriche da parte dei compositori. In questo scritto presentiamo rapidamente lo sviluppo organologico dello strumento e il processo teorico-compositivo che porterà ai primi esempi di scrittura idiomatica per arpa; e intendiamo sottolineare come questo percorso sia stato influenzato da un fenomeno sociale sviluppatosi in Francia, legato al luogo (il salotto) e al sesso destinato a suonarla: sono state infatti le donne di famiglie aristocratiche e borghesi, a cui la vita professionale è stata per secoli socialmente preclusa, che hanno portato l'arpa ad affermarsi, attraverso un lungo processo, come strumento solista di rilevante valore.

«È uno strumento che il capriccio ha reso di moda da qualche tempo ma che il buon gusto farà presto ad accantonare»¹. In questi termini si esprimeva un recensore londinese a proposito di un concerto dell'arpista francese Madame Delaval sul finire del Settecento. Da sempre l'arpa è uno strumento che suscita ammirazione e insieme timore, meraviglia e perplessità per la sua apparente semplicità e l'innegabile fascino barocco; ed è proprio tra il Settecento e l'Ottocento che visse una significativa evoluzione, diventando di grande popolarità soprattutto tra il pubblico femminile.

1. Dall'arpa rinascimentale all'arpa moderna

Sebbene le prove archeologiche dimostrino che l'arpa esiste a partire dal secondo millennio a.C., la sua forma odierna ha una vita molto recente.

Fino al Cinquecento l'arpa fu esclusivamente uno strumento diatonico, composto da una sola fila di corde la cui intonazione, stabilita dall'interprete

¹ J. Suchy-Pilalis, *The Mysterious Madame Delaval: Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22, n. 1 (2009), pp. 20-25:21. La traduzione, qui e oltre, è di Anna Nicolussi.

prima di ogni esecuzione, poteva essere modificata raramente e con tecniche particolari. Nel 1581 Vincenzo Galilei² presentò nel suo trattato *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze, 1581) il primo esempio di *arpa a due ordini paralleli* o *arpa doppia*. La novità di quest'arpa consisteva nel possedere due file di corde: una intonata diatonicamente e una cromaticamente (equivalente ai tasti neri del pianoforte). Queste ultime potevano risultare parallele tra loro oppure poste in modo che ad una fila centrale diatonica se ne affiancasse per un tratto una seconda cromatica a sinistra (nella parte della cordiera solitamente dedicata alla mano destra) e nel tratto successivo (dedicato alla mano sinistra) una cordiera cromatica a destra. Nonostante introducesse la possibilità di eseguire cromatismi, questo tipo di cordiera risultò molto scomoda per gli esecutori, in quanto per poter eseguire una nota alterata le dita dovevano essere inserite all'interno della cordiera diatonica per poter, appunto, raggiungere quella cromatica.

A causa delle innumerevoli difficoltà esecutive, ben presto quest'arpa venne surclassata da quella *a tre ordini*, costituita da una cordiera centrale cromatica e due laterali diatoniche, affinché entrambe le mani avessero la possibilità di spostarsi ed eseguire cromatismi nell'intera cordiera e non solo in uno spazio circoscritto di due o tre ottave. Nel 1650, per poter risolvere le problematiche di esecuzione e costruzione date dalle innumerevoli corde presenti nell'arpa a tre ordini, venne costruito il primo modello di arpa che rappresenta in embrione le caratteristiche dell'arpa odierna: l'*arpa ad uncini*.

Gli uncini erano posti sul modiglione (traversa superiore dello strumento) e utilizzavano la mano sinistra per azionarli ed aumentare la tensione delle corde, alterandole di un semitono.

Nonostante presentasse notevoli vantaggi rispetto alle arpe precedenti, questo sistema non venne ancora ritenuto soddisfacente e fu così che durante i primi anni del Settecento il costruttore Jakob Hochbrucker (1673-1763) creò la prima arpa a pedali, chiamata *arpa a movimento semplice*. Costituita da un sistema di leve e tiranti, collocati nella colonna e nel modiglione, e da 7 pedali (uno per ogni nota della scala diatonica), posti ai lati della base dell'arpa, questo nuovo modello diede per la prima volta la possibilità agli esecutori di usare entrambe le mani e al tempo stesso eseguire cromatismi grazie all'azione sui pedali, per cui ciascuna corda poteva essere innalzata di un semitono, partendo dalla tonalità di base (accordata a corde vuote) di Mi bemolle.

² Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) fu compositore, teorico musicale e liutista italiano. Padre dell'astronomo e fisico Galileo Galilei e del liutista Michelangelo Galilei.

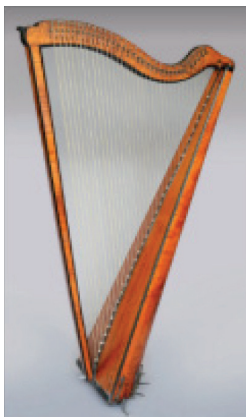


Fig. 1. Arpa a movimento semplice.

Durante gli anni successivi, a questo modello vennero apportate leggere migliorie dal punto di vista meccanico da due influenti esecutori e arpisti: Cousineau³ e Naderman⁴ spianarono la strada a Sébastien Erard⁵, colui che costruì la prima *arpa moderna a doppio movimento*, meccanicamente migliorata nel corso degli anni.

La nascita di quest'ultima, nel 1810, finalmente aprì le porte alla codifica di una scrittura prettamente arpistica; con la nuova caratteristica di poter eseguire cromatismi, brani in tutte le tonalità e innovative tecniche esecutive e compositive. La nuova arpa era composta da 47 corde, 7 pedali e tre inserti alla base in cui incastrarli, affinché non potessero cambiare fortuitamente, con accordatura di partenza in tonalità di DO_b (con tutti pedali nella tacca più alta); questa rivoluzionaria meccanica diede all'esecutore la possibilità di cambiare le alterazioni utilizzando entrambi i piedi e lasciando le due mani libere di muoversi per l'intera cordiera. La nascita dell'arpa di Erard con il nuovo meccanismo dei pedali a doppio movimento fornì agli esecutori la possibilità di creare raddoppi enarmonici su corde adiacenti, ampliando le possibilità virtuosistiche ed esecutive sull'arpa. Per esempio: l'arpista potrebbe impostare il pedale di LA nella posizione # e il pedale di SI in posizione b; in questo modo, le corde di quelle due note suoneranno la stessa altezza.

³ Georges Cousineau (1733-1799) fu arpista e costruttore.

⁴ François-Joseph Naderman (1781-1835) fu arpista e compositore del periodo classico.

⁵ Sébastien Érard (1752-1831) fu un cembalario e imprenditore francese di origini tedesche, che si specializzò nella costruzione di pianoforti, clavicembali e arpe.

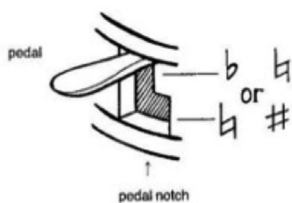


Fig. 2. Pedaliera a movimento semplice.

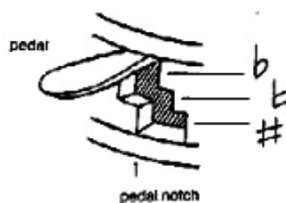


Fig. 3. Pedaliera a doppio movimento.

L'arpa di Erard è mantenuta fino ad oggi, seppur migliorata, grazie alla ditta costruttrice Salvi, creata dal successore di Erard, Victor Salvi, portando all'abbandono, quasi definitivo, delle precedenti arpe a movimento semplice, diatoniche e cromatiche.



Fig. 4. Arpa Erard.



Fig. 5. Arpa moderna Salvi dedicata a Victor Salvi.

2. Una scrittura incerta

Per molto tempo la scrittura per arpa non fu troppo differenziata da quella per le tastiere⁶, tanto che, ad eccezione di pochi lavori, spesso commissionati⁷, rimase quasi del tutto ignorata da quelli che consideriamo i grandi compositori

⁶ La concezione di quasi interscambiabilità fra arpa e tastiere affonda le sue radici nei primi trattati rinascimentali e si trascina almeno fino al XIX secolo, quando in alcuni casi arpa e pianoforte (e ancor prima clavicembalo, organo, o fortepiano) sono indicati nel frontespizio delle opere come ugualmente adatti a suonare la parte. F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, in «The American Harp Journal», vol. 4 n. 3 (1974), pp. 6-21:9.

⁷ È il caso, ad esempio, del famosissimo *Concerto per flauto, arpa e orchestra*, K299 di Wolfgang Amadeus Mozart, composto nel 1778 per il duca de Guines e per sua figlia.

del Settecento⁸. A causa poi delle numerose modifiche organologiche apportate in questo periodo, con le quali dovevano vedersela in primo luogo gli esecutori, si può dire che la “moderna” scrittura idiomatica per l’arpa poté concretizzarsi solo dopo il primo decennio dell’Ottocento. Considerata uno strumento affascinante ma imperfetto, per tutta la prima metà del XVIII secolo, almeno in Francia, mantenne la sua funzione di sostegno alla voce (in particolare femminile), con la realizzazione di un accompagnamento appena sufficiente a scandire ritmo e armonia. Anche la sua comparsa nei ranghi dell’orchestra è limitata al teatro musicale e sempre, come vedremo più avanti, con connotazioni fortemente simboliche o scenografiche⁹.

La mancanza di una produzione di brani su misura per l’arpa solista è testimoniata anche da una delle personalità di spicco nella vita sociale parigina di quel tempo, Stéphanie Félicité du Crest, meglio conosciuta con il titolo nobiliare di Madame de Genlis (1746-1830). Drammaturga, autrice di novelle, racconti morali e saggi sull’educazione femminile, fu una musicista eclettica e si distinse in particolare per il suo talento nel suonare l’arpa¹⁰: nelle sue memorie lamenta che nella sua giovinezza «non si trovava nulla di stampato per l’arpa, ad eccezione di qualche brano senza senso di Gaiffre¹¹» e che gli arpisti si accontentavano «di suonare semplici arpeggi in accompagnamento alle *romances*» quando «i nuovi strumenti erano in grado di produrre musica molto più complessa». Si risolse dunque ad attingere a un repertorio già largamente affermato in Francia e, soprattutto, sviluppato in forme autonome, scovre dai modelli vocali a cui era rimasta legata per secoli: «iniziai a suonare pezzi per clavicembalo, e presto i più difficili, pezzi di Mondonville, Rameau, e poi Scarlatti, Alberti, Handel, etc.»¹².

⁸ Georg Friedrich Händel, oltre a impiegarla spesso nel teatro musicale, ci ha lasciato il ben noto Concerto in si bemolle maggiore, pubblicato nella raccolta di concerti op. 4 (1736). Emblematico dello stile galante è il *Solo für Harfe* di Carl Philipp Emanuel Bach (del 1762). Ludwig van Beethoven invece pubblicò solo le *6 variazioni su un tema svizzero per arpa* (1798).

⁹ Vale la pena notare che anche il Concerto di Händel apparve per la prima volta all’interno di una cornice allegorica, nello specifico un’ode, *Alexander’s Feast*, che «aveva come oggetto un confronto fra la musica degli antichi e quella dei Cristiani; il concerto per arpa fu eseguito al termine di un recitativo nel quale si descriveva l’abilità dell’antico musicista greco Timoteo nel suonare la lira [...]. Un concerto per organo fu invece eseguito per illustrare la bravura di santa Cecilia». A. Pasetti, *Storia dell’arpa in occidente*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2021, p. 93.

¹⁰ Victor Hugo la nomina perfino ne *I miserabili*, tratteggiando brevemente la sua presunta permanenza tra il 1820 e il 1821 nel convento del Piccolo Picpus, dove poi si rifugeranno anche Jean Valjean e Cosette: «Sebbene vecchissima, suonava ancora l’arpa, assai bene» (libro II, capitolo VI).

¹¹ Francesizzazione di Georges-Adam Goepfert (ca.1727-ca.1809), arpista austriaco che, mediante una serie di concerti pubblici negli anni Cinquanta del Settecento, introdusse con successo il nuovo modello di arpa a pedali a Parigi e con il quale Madame de Genlis si approcciò allo studio dello strumento.

¹² S.-F. Du Crest Genlis, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris* (1852), citato in C. Luzzati, *Playing French Baroque Harpsichord Music on the Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 3 (2023), p. 37 e F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 6.

Con questi brani, inusuali per le aspettative dell'epoca, debuttò in concerto nel 1759, suonando su una moderna arpa a movimento semplice e dando inizio a un processo che oggi definiremmo "virale" e che nella storia dello strumento è senza eguali: l'interesse da parte di un pubblico più vasto, già timidamente avviato con l'attività concertistica di virtuosi provenienti dall'area tedesca, conobbe una decisa impennata con l'attività salottiera di Madame de Genlis (anche se, forse, non per i motivi che ci aspetteremmo) e poi un'ulteriore accelerazione quando anche la futura regina di Francia, Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena (1755-1793), la incluse tra i suoi passatempi preferiti e la studiò con costanza e passione fino all'inizio della Rivoluzione¹³. Questo fenomeno di espansione è concretamente ravvisabile nel sensibile incremento delle pubblicazioni a stampa (sonate, duetti, trascrizioni dal teatro musicale, ma soprattutto un numero incalcolabile di ariette e romanze che servivano ad allietare i momenti sociali nei salotti più facoltosi¹⁴); nel forte incoraggiamento alle giovani donne ad imparare lo strumento per aumentare il proprio prestigio sociale e il conseguente sovraffollamento di insegnanti di arpa (nel 1784 se ne contavano 58 nella sola Parigi)¹⁵; nella fioritura dei laboratori artigianali già citati che si dedicarono a perfezionare sempre di più la struttura lignea, la meccanica, le corde, gli elementi estetici.

3. Le donne arpiste: sante o seduttrici?

A partire da questo momento cominciano ad apparire stabilmente nel teatro musicale le arie *avec harpe obligée*. Assecondando lo spirito di recupero della classicità che contrassegnò sia il Rinascimento che l'Illuminismo, diversi compositori avevano già incluso l'arpa in organico con precise finalità rappresentative, come rimando agli idilli arcadici e al mondo pastorale, considerandola una diretta discendente della lira e della cetra con cui si accompagnavano figure mitologiche quali il cantore Orfeo¹⁶, il dio Apollo o

¹³ I suoi insegnanti erano tra i virtuosi più famosi dell'epoca: Philippe-Joseph Hinner (dal 1774 al 1781), Christian Hochbrücker (nipote del primo costruttore dell'arpa a pedali, fino al 1788) e Pierre Lagarde (fino al 1792). A. Fierens, *Marie-Antoinette et ses airs*, in «Bulletin de l'Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe» (2008), pp. 11-14:12.

¹⁴ È innegabile che, oggi come allora, un'arpa a pedali sia tra gli strumenti più costosi in circolazione, per via della meccanica raffinatissima e, secondariamente, delle decorazioni più sfarzose. Mike Baldwin, in un interessante articolo sui crimini connessi al furto di arpe nel XIX secolo, osserva che a Londra un'arpa a movimento semplice nel 1811 costava 84 ghinee (una a doppio movimento, almeno 120), più di quello che una famiglia di modesta estrazione guadagnava in un anno. M. Baldwin, *The Harp and Crime in Nineteenth-Century London*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 2, 2022, pp. 9-14:9.

¹⁵ F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 18.

¹⁶ A partire dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi del 1607, arie affidate a questa figura mitologica e accompagnate con l'arpa si trovano anche, per citare solo i titoli più famosi, nell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck del 1762 e nel dramma in musica *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn del 1791.

le Muse (in particolare Euterpe, musa della poesia lirica)¹⁷. Non si trattava dunque di una vera e propria integrazione nella tessitura orchestrale, dal momento che appariva in momenti circoscritti ricoprendo quella che, nel gergo drammaturgico, definiremmo una funzione “primaria” nell’organizzazione del materiale musicale¹⁸: il suono dell’arpa partecipava alla messa in scena quale musica diegetica, ossia come musica esistente all’interno del mondo rappresentato. Nella seconda metà del Settecento l’arpa mantiene ancora questo ruolo, in evidenza ma allo stesso tempo emarginato dalla compagine degli altri strumentisti; cambiano, però, i soggetti che si ritrova ad accompagnare.

Nel 1761, appena due anni dopo il debutto dell’allora tredicenne Madame de Genlis, andò in scena al teatro dell’Hotel de Bourgogne a Parigi *Les trois sultanes ou Soliman Second* di Charles-Simon Favart (1710-1792) in cui la protagonista Roxelane a un certo punto prende l’arpa da uno dei musicisti “turchi” che compongono l’orchestra sul palco e inizia a suonare, facendo così innamorare all’istante lo sdegnoso sultano Solimano II¹⁹. Quest’immagine, per noi oggi così spinosa e stereotipata, è emblematica non solo del modo in cui la società francese vedeva “l’altro”, lo straniero proveniente da terre esotiche, ma perfino di come vedeva le donne che suonavano l’arpa: come due piacevoli oggetti da esporre di fronte a un pubblico per farli ammirare²⁰.

Abbiamo detto che il debutto di Madame di Genlis scatenò un fenomeno per cui numerose fanciulle provenienti da famiglie agiate cominciarono a dedicarsi allo studio dell’arpa, costituendo di fatto la categoria predominante nella schiera di musicisti non professionisti: «la presenza di arpisti uomini *professionisti* si spiega facilmente col fatto che tutte le professioni erano occupate dagli uomini. La considerevole assenza di arpisti uomini *dilettanti*, invece, evidenzia quanto sentita fosse la femminilizzazione dello strumento»²¹. Questa improvvisa connotazione dell’arpa quale strumento “per le donne”, però, come ampiamente esplorato nell’articolo di Adelson e Letzter, non ha origine da una misteriosa, ancestrale inclinazione (basti pensare come, in tantissime fonti iconografiche, l’arpa e le sue varianti vengono

¹⁷ «Favourable to tenderness and sentiment». J. Nigro, *The Many Meanings of Mary Crawford’s Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 4 (2023), pp. 27-30:27.

¹⁸ Per una distinzione tra funzioni primarie e secondarie nel genere drammatico, si veda il capitolo dedicato alla teoria del “dramma assoluto” di Peter Szondi in G. Ruffin, *Un invito alla drammaturgia musicale*, e-book 2023, pp. 82-91.

¹⁹ La prima interprete di Roxelane fu la famosa attrice Marie Favart, che suonava personalmente l’arpa. R. Adelson, J. Letzter, “*For a Woman When She is Young and Beautiful*”. *The Harp in Eighteenth-Century France*, in «History/Herstory. Andere Musikgeschichten», Band 5 (2008), pp. 314-335:326.

²⁰ Simile, in epoca pre-romantica, è il caso dell’*Agnese* di Ferdinando Paër che andò in scena con grande successo a Parigi nel 1809: nella scena finale dell’opera, l’eroina eponima è in grado di guarire la follia del padre intonando un’aria che erano soliti cantare insieme, accompagnandosi, naturalmente, con l’arpa. J. Nigro, “*Favourable to tenderness and sentiment*”, p. 28.

²¹ R. Adelson, J. Letzter, “*For a Woman When She is Young and Beautiful*”, p. 315.

messe in mano, oltre a Orfeo, anche al biblico re Davide e al leggendario bardo Ossian, tutte figure maschili), ma ha molto a che vedere con lo stile compositivo in voga nel Settecento, la morale dell'epoca e in particolare la visione della donna e del suo ruolo nella società.

In primo luogo, essendo l'arpa a movimento semplice più piccola rispetto ai modelli di oggi, le sue corde calibrate a un livello di tensione più leggero, tale da permettere un'articolazione leggera, molto agile, le sue possibilità timbriche e dinamiche più raffinate rispetto al clavicembalo, essa si distinse ben presto per essere capace, più del clavicembalo, di rappresentare i sentimenti e le emozioni preferite dall'estetica dell'*Empfindsamkeit* o "stile della sensibilità" che andava di moda in tutta Europa²². Nell'*Encyclopédie* di Diderot, alla voce "arpa" viene detto che essa «possiede un suono dolce e armonioso, davvero toccante e adatto a esprimere la tenerezza e dolore più delle altre emozioni dell'animo»²³: sentimenti miti, composti, misurati, in cui le donne erano confinate dalle convenzioni e dall'etichetta di corte. Inoltre, la sua vocazione al ruolo secondario di sostegno della voce, con banali arpeggi e bassi albertini, ben si confaceva al ruolo sociale della donna a cui, nella maggior parte dei casi, non era permesso aspirare a una carriera solistica²⁴.

Tuttavia, la posizione assunta per suonare sembra essere in contraddizione con l'immagine di sobrietà appena descritta: le gambe leggermente divaricate per accogliere la cassa di risonanza e muovere i pedali, lo strumento appena appoggiato al corpo, le braccia libere di protendersi in avanti e di realizzare gesti morbidi e flessuosi. Allo stesso tempo, però, non si può dire che alterasse la compostezza (come gli strumenti ad arco) o l'espressione del volto (come gli strumenti a fiato), atteggiamenti considerati indecorosi per una donna dell'alta società. In poche parole, si trattava di una postura «in perfetto equilibrio tra conformismo e trasgressione»²⁵, che attirava l'attenzione del pubblico e, in particolare, degli uomini. Ben presto, l'immagine di una donna che suonava l'arpa tese ad assumere connotazioni sessuali, al punto che l'espressione «jouer de la harpe» nel 1765 cominciò ad assumere doppi sensi a dir poco maliziosi, andando a indicare qualcuno che pizzicava non le corde, bensì le parti intime di una donna²⁶. In aggiunta a questo, il fatto che alcune fra le arpiste più note del tempo – Madame de Genlis, la regina Maria Antonietta, Madame Favart, ma anche le più talentuose Anne-Marie Krumpholtz e Sophia Corri-Dusseck – fossero tacciate di vite matrimoniali non esattamente ineccepibili, consolidò, soprattutto in Inghilterra dove

²² H. Lane, "L'orage des passions". Expressing Emotion on the Eighteenth-Century French Single-Action Harp, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 1 (2021), pp. 29-34:31.

²³ D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres* (Paris, 1751), citato in H. Lane, "L'orage des passions", p. 29.

²⁴ R. Adelson, J. Letzter, "For a Woman When She is Young and Beautiful", p. 320.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1765, citato in R. Adelson, J. Letzter, "For a Woman When She is Young and Beautiful", p. 325.

molti francesi ripararono durante la Rivoluzione, l'immagine della donna-arpista come di una sirena ammaliatrice²⁷, che si metteva in mostra allo scopo di accalappiare gli uomini²⁸.

Se da un lato, lo sguardo maschile ha storicamente spesso svilito le attività "femminili" e i loro prodotti, deprezzandoli al rango di passatempi forse piacevoli ma superficiali, insulsi e senza ambizioni, dall'altro bisogna però sottolineare che per oltre un secolo neanche gli arpisti uomini riuscirono a svincolarsi dall'ambiente salottiero in cui l'arpa era fiorita nel Settecento. Quelli di loro che componevano, fatta eccezione per rarissimi casi e per poche fortunate collaborazioni con le grandi personalità della storia della musica, si sono limitati a produrre una sfilza di temi con variazioni, fantasie su melodie d'opera, romanze, divertimenti che di ambizioso avevano solo la spettacolarità tecnica; da questo gli arpisti di fine Ottocento vollero fuggire a tutti i costi, creando un repertorio praticamente nuovo. Invece si può dire che la grande partecipazione femminile, per i più disparati motivi – che si trattasse di reale passione o di pigra adesione alle mode – ha dato continuità alla storia dello strumento, garantendo una produzione scritta che, seppure prosaica, ha contribuito all'evoluzione della tecnica e della tecnologia. In più, tra queste fila ben nutrite, non furono poche quelle che a loro volta decisero di dare alle stampe i loro sforzi compositivi. Solo in Francia troviamo: Marie-Elizabeth Cléry, apprezzata virtuosa a Parigi²⁹ e una delle arpiste della regina Maria Antonietta³⁰; Madame Delaval, che ebbe una produttiva carriera anche a Londra³¹; Zoe de la Rue, della quale si sa molto poco ma che ha lasciato brani dalle sonorità molto suggestive; Theresia Demar³², già proiettata verso lo stile romantico; e sicuramente molte altre di cui non ci è pervenuta nessuna opera.

²⁷ J. Nigro, "Favourable to tenderness and sentiment", p. 29.

²⁸ Un bell'esempio letterario di questa visione è sicuramente il personaggio di Mary Crawford in *Mansfield Park* di Jane Austen. Del suo talento nel suonare l'arpa, Austen evidenzia spesso l'aspetto manipolatorio di cui abbiamo appena accennato: «Una donna giovane, bella, vivace, con un'arpa elegante quanto lei stessa, ed entrambe poste davanti ad un'alta finestra aperta su un piccolo prato, circondato da siepi ricoperte dal ricco fogliame dell'estate, avrebbe conquistato il cuore di qualunque uomo» (cap. VII, corsivi di Anna Nicolussi). J. Nigro, "Favourable to tenderness and sentiment", p. 27).

²⁹ Era capace anche di eseguire all'arpa i concerti per tastiera di Johann Christian Bach, «con un gusto, una naturalezza e una precisione tali da guadagnarle i più entusiastici applausi». Da una recensione di Roze de Chantoiseau citata in F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 18.

³⁰ Alla stessa Maria Antonietta è attribuita una romanza (genere da lei preferito) che racchiude in sé tutta la sua preferenza per lo stile pastorale: *C'est mon ami*, su testo di Jean-Pierre Claris de Florian. In <https://www.youtube.com/watch?v=zFdW0gNcrwk> (ultima consultazione: 30/06/2024).

³¹ Per un esteso approfondimento sul decennio trascorso da Madame Delaval in terra inglese si veda l'articolo di Jessica Suchy-Pilalis: *The Mysterious Madame Delaval. Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22 no. 1 (2009), pp. 20-25.

³² Voce "Démars Thérèse", sito del Sophie Drinker Institut, <https://www.sophie-drinker-institut.de/demar-therese> (ultima consultazione: 30/06/2024).

Bibliografia

- Adelson R. & Letzter J.
2008 *"For a Woman When She is Young and Beautiful". The Harp in Eighteenth-Century France*, in «History/Herstory. Andere Musikgeschichten», Band 5, pp. 314-335.
- Baldwin, M.
2022 *The Harp and Crime in Nineteenth-Century London*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 2, pp. 9-14.
- Bova L.
2008 *L'arpa moderna. La scrittura, la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.
- Fierens A.
2008 *Marie-Antoinette et ses airs*, in «Bulletin de l'Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe», pp. 11-14.
- Lane H.
2021 *"L'orage des passions". Expressing Emotion on the Eighteenth-Century French Single-Action Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 1, pp. 29-34.
- Launay F.
2006 *Les Compositrices en France au XIXe siècle*. Parigi, Editions Fayard, pp. 233-236.
- Luzzati C.
2023 *Playing French Baroque Harpsichord Music on the Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 3, p. 37.
- Mattioli G.M.
2022 *La famiglia Érard. Un percorso storico fra documenti e strumenti musicali*. Zecchini, Varese.
- Nigro J.
2023 *"Favourable to tenderness and sentiment". The Many Meanings of Mary Crawford's Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 4, pp. 27-30.
- Pasetti A.
2021 *Storia dell'arpa in occidente*. Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna.
- Pasetti A.
2008 *L'arpa*, L'Epos, Palermo.
- Rosen Ch.
1986 *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano.
- Rosen Ch.
1982 *Lo stile classico. Haydn Mozart Beethoven*, Feltrinelli, Milano.
- Suchy-Pilalis J.
2009 *The Mysterious Madame Delaval: Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22 n. 1, pp. 20-25.

Vernillat F.
1974 *Harp Literature in France in the 18th Century*, in «The American Harp Journal», vol. 4 n. 3, pp. 6-21.

Sitografia

Tutti i siti sono stati verificati il 30 giugno 2024.

Storia dello strumento e delle forme:

<https://donnenellastoria.blog/2021/04/03/larpa-icona-delleseecuzione-femminile-nei-secoli/2/>
http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/schede/forma_sonata.htm
<https://www.barenreiter.co.uk/prefaces/9790006533121.pdf>

Arpiste

Garvey Jackson, B.,
2001 *Cléry, Marie-Elizabeth*, in *Oxford Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000042947?rskey=pGgi6z&result=1>

Shaljean, B.
2001 *Delaval, Madame*, in *Oxford Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000042767?rskey=XVN53Y&result=1>

https://en.wikipedia.org/wiki/Sophia_Dussek
<https://furore-verlag.de/en/women-composer/zoe-de-la-ruée/>
<https://www.sophie-drinker-institut.de/demar-therese>
<https://musiqueclassique.forumpro.fr/t13050-therese-demar-1786-1856>

Materiale iconografico

Tutti i siti sono stati verificati il 10 Aprile 2024.

1. <https://thurau-harps.com/harps/jacob-hochbrucker/>
2. Rensch, Roslyn, *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington 2017, p. 127.
3. Rensch, Roslyn. *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington 2017, p. 128.
4. <http://www.conservatorio.sassari.it/arpa-erard-157/>
5. <https://www.salviharps.com/it/arpa/victoria-gold/>