

UNIVERSITA DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea in DAMS

DISSERTAZIONE FINALE

NICCOLO PAGANINI

Viaggio biografico fra mito e realtà

Relatore:

Prof. Enrico MATTIODA

Candidata:

Irene ABRIGO

Matricola: 321093

Anno Accademico 2013/2014

## Indice generale

|  |    |
|--|----|
| Introduzione.....  | 3  |
| Capitolo I: Cenni storici.....                                     | 4  |
| 1. Politica e Cultura Settecentesca, verso lo Sturm und Drang..... | 4  |
| 2. Il Melodramma.....  | 5  |
| 3. La Musica Strumentale e La Forma-Sonata.....                    | 7  |
| 4. La Scuola Violinistica Settecentesca e il Virtuoso.....         | 10 |
| 5. L'Ottocento e l'eroe romantico .....                            | 12 |
| Capitolo II: Biografi, Biografie e Paganini.....                   | 15 |
| 1. Biografia e autobiografia.....                                  | 15 |
| 2. Il biografo assassino .....                                     | 17 |
| 3. La biografia, un successo commerciale.....                      | 20 |
| 4. Romanzo biografico o biografia romanzata?.....                  | 23 |
| 5. La biografia paganiniana .....                                  | 24 |
| Capitolo III: Il Mito di Paganini.....                             | 26 |
| 1. Un'infanzia speciale.....                                       | 26 |
| 2. Fisicità.....   | 28 |
| 3. Famiglia, Affetti e Generosità.....                             | 31 |
| 4. Tre accuse: orgoglioso, gaudente e giocatore.....               | 35 |
| 5. Donne .....   | 37 |
| 6. Concerti, Cachet e Recensioni.....                              | 48 |
| 7. Colleghi e Competizione.....                                    | 51 |
| 8. Stampe, ritratti e Satanismo.....                               | 57 |
| 9. Avarizia e Solitudine .....                                     | 59 |
| 10. Salute cagionevole e trattamenti medici.....                   | 61 |
| 11. Sepoltura e testamento.....                                    | 71 |
| 12. Manoscritti e opere inedite.....                               | 73 |
| Conclusioni: Paganini Eroe Romantico e Artista Generoso.....       | 75 |
| Bibliografia .....   | 78 |

## Introduzione

Il presente lavoro si ripropone di indagare sul mito costruito intorno al violinista Niccolò Paganini, vissuto a cavallo fra Settecento e Ottocento, attraverso lo studio delle biografie e delle fonti storiche, con il fine di scoprire l'uomo nascosto dietro alla figura del violinista *diabolico*.

La vita di Paganini, esaltata e raccontata dal popolo e dalla stampa tramite sentiti dire, leggende e miti, si presta ad un approccio alquanto romanzato. Facile, dunque, cadere in racconti misteriosi, credere alle male lingue, alle frasi fatte o alle invenzioni di chi, non sapendo come spiegarsi un fenomeno musicale senza precedenti e in preda ad una crisi emozionale post concerto, ricorre all'immaginazione.

Dal momento che la maggior parte delle biografie sulla vita di Niccolò Paganini sono alquanto romanzate, è stata di centrale importanza la lettura dell'*Epistolario*: la raccolta pubblicata nel 2006 da Skira Editore, in occasione di un'edizione riveduta e corretta del carteggio di Paganini, la quale contiene tutte le lettere del violinista di cui fino ad oggi si ha notizia.

L'impostazione di questo lavoro è dunque la seguente: attraverso un rispolvero storico e culturale dell'epoca e partendo dai luoghi comuni sulla figura del violinista, delineare, con l'ausilio delle lettere scritte dal pugno di Niccolò Paganini, delle biografie e delle fonti storiche, la personalità dell'uomo Niccolò, dell'artista fuori dalla scena, con il fine di svelarne il suo lato umano.

# Capitolo I: Cenni storici

## 1. Politica e Cultura Settecentesca, verso lo *Sturm und Drang*

Scritta tra il 1751 e il 1763, l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert fu il primo baluardo della modernità: documento della cultura nuova, scientifica, razionale, internazionale dell'Illuminismo francese, al quale vivaci intellettuali del tempo come Rousseau, Voltaire e Montesquieu in parte collaborarono, contribuì sul piano politico all'idealizzazione del mito del buon governo con il quale gli intellettuali *illuminati* sono finalmente chiamati a collaborare. Un dispotismo illuminato, assolutistico ma progressista, teso a favorire il popolo secondo il detto “tutto per il popolo, niente attraverso il popolo”: in tutte le capitali europee procedevano le riforme di Maria Teresa e Giuseppe II d'Asburgo in Austria e a Milano, Federico II in Prussia, Caterina II in Russia, Pietro Leopoldo a Firenze.

Le trasformazioni politiche della seconda metà del XVIII secolo ebbero importanti conseguenze in ambito artistico: la musica assunse via via una funzione sempre più importante. Il sistema di mecenatismo cortigiano, che vedeva il musicista all'interno di una gerarchia e subordinato agli ordini del suo mecenate, lasciò progressivamente spazio alla figura del musicista e compositore *professionista*, vale a dire quella libera attività che vide piena affermazione con Beethoven. In un tale periodo di fermento e di cambiamenti nacque il moderno *concerto pubblico*, detto *Accademia*, organizzato da impresari o direttamente dagli esecutori o compositori. L'*Accademia* funzionava a sottoscrizioni pubbliche, ossia il musicista raccoglieva un certo numero di adesioni (come un odierno abbonamento), le quali ammortizzavano le spese preventive e costituivano la fonte di guadagno.

Parallelamente a ciò in Francia la ricca borghesia aspirava al potere, contrastando da tempo l'*Ancien Regime* e ponendo le fondamenta per la

Rivoluzione Francese del 1789 (la quale a sua volta gettò le basi del diritto d'autore, riconosciuto ufficialmente solo un secolo dopo). Ai progressi di una classe sociale sempre più in auge e alla maggiore mobilità sociale, corrisposero in musica grandi conquiste che si concentrarono attorno alla *forma-sonata*. Il Classicismo musicale, che vide nella triade Haydn-Mozart-Beethoven il suo apice, si concentrò soprattutto a Vienna, città che rivestì un ruolo di primo piano nel panorama europeo. Lo *stile galante* barocco tendeva sempre più ad eclissarsi, traducendo in chiave illuministica i suoi principi edonistici: la melodia non più monologo, ma conversazione; l'armonia più chiara e logica ma mai prevedibile; il ritmo più vario e non più uniforme ed inesauribile come quello Barocco.

Negli ultimi decenni del secolo XVIII iniziò ad espandersi il movimento tedesco dello *Sturm und Drang*, letteralmente “tempesta e assalto”, dal titolo di un dramma del 1776 di M. Klinger, ispirato a temi come il culto della libertà, l'esaltazione del genio, il fascino dell'arcano che confluirono nel Romanticismo. Questi principi, che si poggiavano sull'opera di Rousseau e sul suo *stato di natura*, pur presentando un carattere prevalentemente letterario filosofico (Goethe, Herder, Schiller, Burger...), si infiltrarono strada facendo anche nel mondo musicale, lasciando dapprima tracce appena tangibili, come tonalità minori, andamenti sincopati, timbri cupi o armonie inquiete.

## **2. Il Melodramma**

A cavallo tra Seicento e Settecento il Melodramma si differenziò molto allontanandosi dall'epoca Barocca: *l'opera seria* si presentava come una successione di arie, inframezzate da recitativi, con qualche coro e pezzo di insieme. Apostolo Zeno e Pietro Metastasio fissarono i contenuti dell'opera seria, di ascendenza aristocratica e largamente permeata di idee illuministiche. Fra modelli eroici, valori astratti e virtù morali, trionfava il virtuosismo canoro, portato all'estremo. Il cantante, ormai idealizzato al pari dei personaggi che

incarnava, era la vera star dell'opera seria del secolo dei lumi. Il compositore creava uno schema di base dal quale il cantante prendeva ispirazione per un'esecuzione virtuosistica sempre più elaborata. Una reazione a questi abusi, in nome del ritorno alla purezza drammatica, si ebbe a metà Settecento con Gluck. Christoph W. Gluck (Erasbach 1714 - Vienna 1787), musicista teatrale, scrisse un programma specifico di rinnovamento teatrale basato sui seguenti caratteri quali sobria chiarezza del linguaggio e della sceneggiatura (pochi personaggi ma tutti importanti, numerosi cori funzionali all'azione), unità della vicenda (poche e ampie scene), continuità dell'azione, ispirazione tematica di derivazione greca (mitologia classica, soprattutto Sofocle ed Euripide), lieto fine tramite il *deus ex machina*. Ne derivava un teatro musicale essenziale che vantava una moralità degna della tragedia greca: una musica drammatica di nuova concezione, dove il taglio scenico e il conio melodico rifiutano l'assolutezza musicale, in favore di una caratterizzazione drammatica inedita.

Nonostante il predominio dei cantanti rimase invariato, tale riforma permise ai compositori a fine secolo un maggiore approfondimento drammatico (Cimarosa, Paisiello, Mozart).

D'altra parte, il Settecento fu il secolo durante il quale fiorì l'*opera buffa*, che, grazie a solide radici popolari, poté da subito contare su maggiore libertà di forme e contenuti. La *Serva Padrona* di Pergolesi del 1733 aprì la porta al successo in tutta Europa dell'opera buffa. Alla semplice alternanza di recitativi e arie subentrarono duetti, terzetti, concertati ed elaborati finali. Molto più libera e aperta al rinnovamento delle idee, l'opera buffa servì da modello per l'opera romantica.

Discorso a parte va fatto per la Francia: la *tragédie lyrique* francese era sufficientemente lontana dagli eccessi virtuosistici canori per accogliere positivamente la riforma di Gluck. (Fu forse per questo che Parigi fu la città che accolse Paganini con più ostilità e ne fomentò leggende e calunnie?)

Ne conseguì un'opera neoclassica, che arricchì la base gluckiana con elementi esotici e azioni coreografiche, mirando ad una grandiosità che non trascura

l'arricchimento del linguaggio armonico e strumentale. Anche da essa l'opera romantica prenderà spunto, mostrando sin dall'inizio caratteri nazionalistici forti.

A inizio Ottocento in Italia la personalità di Rossini dominò incontrastata fino al 1830. In entrambi i campi, serio e buffo, egli esaltava la tradizione settecentesca: Rossini offriva l'esempio di opera legata alla perfezione formale e al belcanto. Nonostante diversi insuccessi alle prime, Rossini ottenne un successo internazionale e diventò presto un punto di riferimento per la cultura musicale europea. Le melodie rossiniane erano vivacissime e dal ritmo irresistibile, per questo con Paganini nacque una profonda amicizia basata su una sincera stima reciproca, tanto che in una lettera Rossini scrisse scherzando all'amico che era una fortuna che (Paganini) non si fosse dato alla composizione operistica, altrimenti ne sarebbe derivata una dura competizione.

### **3. La Musica Strumentale e La Forma-Sonata**

La *forma-sonata* settecentesca fu il risultato dell'evoluzione della musica strumentale, a partire dalle prime *sonate* cinquecentesche, composizioni “da suonare”, contrapposte alle *cantate*, musica “da cantare”. La distinzione esplicita fra composizioni “da cantare” e soltanto “da suonare” si incontrò per la prima volta nel *Libro de Musica de Vihuela de mano intitulado El Maestro* di L. Milan, risalente al 1535. Qui le composizioni strumentali consistevano in fantasie di stile libero. Il termine *sonata* determinò presto una forma più propria a seguito dello sviluppo della canzone italiana, contaminata dal *ricercare*, dalle numerose danze in uso quel tempo e da sezioni derivanti dal *mottetto*. Nell'ambito della sonata cameristica emersero due formazioni, tipiche dell'età barocca: la sonata *a tre*, in genere per due violini e basso continuo, e quella *a due*, per violino e analogo basso al clavicembalo. La sonata a tre si distingueva in sonata *da chiesa* e *da camera*. La tripartizione fu definita dal compositore T. Merula, che nel 1637 scrisse *Canzoni, ovvero Sonate concertate*

*per chiesa e camera, a 2, et a 3, op.12*. In seguito G. Legrenzi inserì nella tripartizione l'alternanza di movimenti brevi e adagi. Mentre nella sonata da chiesa prevalse la più austera successione di un'introduzione ad un tempo adagio, un allegro fugato, un adagio ed un allegro conclusivo, la sonata da camera assunse molteplici atteggiamenti, convergendo sempre più a ritmi di danza, o a forme quali partita o suite. Lo sviluppo della *sonata* restò così affidato unicamente alla sonata solistica (per uno o due esecutori più basso continuo).

Fattore determinante dello sviluppo in epoca barocca fu il progresso della tecnica esecutiva sullo strumento ad arco, grande protagonista accanto alla voce. Con Corelli si impose un modello per tutta la schiera di violinisti compositori del primo Settecento: Albinoni, Vivaldi, Somis, Geminiani, Veracini, Locatelli, Tartini, i quali, risentendo chi più e chi meno l'influenza operistica, variarono liberalmente la struttura dei movimenti della sonata.

Attraverso i vari esperimenti in tutta Europa (Couperin, Biber, Purcell, Telemann, Bach, Haendel) e grazie ad Haydn e ai suoi molteplici tentativi nell'accostamento dei movimenti contrastanti, si arrivò a stabilire lo schema, già adottato da Stamitz, consistente in un allegro in forma-sonata, un adagio, un minuetto e un allegro finale. Questo fu lo schema consacrato dalla produzione sonatistica, soprattutto per il repertorio violino e pianoforte o pianoforte solo, di Haydn, Mozart e Beethoven. Il più complesso dei quattro movimenti è il primo, in forma-sonata: una struttura bitematica e tripartita dove l'esposizione ha il compito di presentare quelli che la convenzione chiama primo e secondo tema, entrambi sottoposti alle regole del passaggio obbligato da tonica (primo tema) a dominante (secondo tema), o da tonalità maggiore a quella minore. Lo sviluppo rappresenta il momento in cui vengono elaborate le idee esposte, attraverso combinazioni melodico-ritmiche, processi modulanti, come per addentrarsi nella profondità dei temi annunciati in precedenza. La ripresa ha il fine di riesporre la prima parte, introducendo elementi nuovi, nati dall'esperienza dello sviluppo e conclude confermando la tonalità d'impianto,

per un trionfo strutturale e formale.

La *Sonata Classica*, solistica o in duo, si differenzia dalla precedente barocca non soltanto per il primo tempo in forma-sonata bitematico-tripartito, ma anche per l'importanza assunta dalla tastiera, e perché i movimenti non risultano più allineati come nella *suite*, ma convivono sulla base di una più decisa individualità espressiva, secondo la successione: Allegro in forma sonata; Andate o Adagio in forma di Lied (ABA), o tema con variazioni, o rondò con tema principale (ABACA); Minuetto con Trio, ricordo della Suite barocca; Allegro o Presto in forma-sonata o in forma rondò o rondò-sonata (ABACABA), dal carattere brillante e virtuosistico.

Si sviluppano su questa base strutturale composizioni a più strumenti: trii d'archi o con il pianoforte, quartetti d'archi, quintetti con il cello o la viola duplicati fino all'ottetto (Boccherini, Mozart, Haydn, Schubert).

In ambito orchestrale si distinguono la sinfonia e il concerto. La *Sinfonia*, in quattro tempi, riceve una notevole influenza dall'ouverture operistica italiana, mentre la struttura a quattro movimenti deriverebbe dalla forma della Sonata Classica ed essenzialmente dalla tradizione Viennese. Il *Concerto*, invece, sostituisce alla dinamica rigida del concerto barocco e alla sua unicità tematica il rapporto-confronto tra solista e orchestra, originando dialoghi e dialetticità. Nella struttura formale, in tutto simile a quella di una sonata o di una sinfonia, coesistono espressività e virtuosismo. Il concerto, originariamente limitato a tastiera e al violino, viene poi allargato a strumenti fino allora estranei al virtuosismo, come violoncello, corno, tromba e clarinetto. Al genere del doppio e triplo concerto si affianca la sinfonia concertante (una via di mezzo fra sinfonia e concerto), nella quale dall'orchestra si staccano alcuni strumenti per interventi solistici.

#### 4. La Scuola Violinistica Settecentesca e il Virtuoso

Il progresso tecnico violinistico vide numerosi padrini.

Perfezionato nelle botteghe cremonesi di Stradivari, Amati, Guarneri e Guadagnini, coronato artisticamente e didatticamente dall'operato di Arcangelo Corelli, nella prima metà del Settecento il repertorio per violino era essenzialmente composto dalle sonate con basso continuo, concerti grossi o concerti solistici. Dall'illustre scuola di Arcangelo Corelli uscirono quelli che presto diventarono i più importanti rappresentanti dell'attività violinistica (Pietro Locatelli, Giovanni Battista Somis, Niccolò Paganini, Gian Battista Viotti...) e che contribuirono allo sviluppo dell'epoca d'oro del concertismo violinistico in particolare. Grazie alle loro composizioni il violino iniziò ad assaggiare la libertà, la fantasia, nuovi timbri e caratteri esecutivi. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che si trattò di un vero e proprio presentimento romantico, che riguardava non solo la musica, ma anche e soprattutto le loro vite, da cui essa scaturì.

A Venezia, dove gli orfanotrofi e le scuole ecclesiastiche pullulavano di fanciulle illegittime o bisognose, che fruttavano grande attività musicale, emerse fra tutti il musicista e didatta Antonio Vivaldi, che fece dell'*Ospedale della Pietà* un vero e proprio centro musicale famoso in tutta Italia. Genio, direttore, violinista, pedagogo, impresario, amministratore, affarista, prete (a metà), con acciacchi che lo costringevano a trascinarsi da una sedia ad una portantina: ecco una figura tra le più caratteristiche in cui l'eccentrico comincia a prendere piede in vista di quella che in ultimo sarà il pane quotidiano dei romantici. Chi dice che il carattere concertistico della musica di Vivaldi è conseguente alla natura violinista dell'autore, rischia un errore di valutazione, scambiando una ragione complementare per una determinante. Violinista o no, il nuovo fermento compositivo della musica vivaldiana doveva necessariamente trovare nella forma concertistica il mezzo di irradiazione diretta. Si sviluppa con il prete rosso più che mai la figura del *solista*, colui che *fa da solo*, l'artista che si svincola dalla moltitudine dei *tutti* orchestrali per

creare modi ed accenti soltanto suoi: il carattere virtuosistico e solistico della musica di Vivaldi, prima ancora del fatto di essere uno straordinario violinista, derivò dal nuovo bisogno di libertà che elettrizzava lo spirito artistico. A differenza della connotazione negativa alla quale si riduce spesso la figura di Niccolò Paganini, il *virtuosismo* inteso nel suo significato autentico è improvvisazione, fantasia, estro, è una creatività che evade dalle forme stabilite. Proprio Vivaldi fu rimproverato di essere *bizarro*, in quanto tutto nella sua musica era scomposizione di un ordine per aprire alla forza della libertà inventiva: i *tutti* non erano più il rifugio, il sostegno o l'incoraggiamento del solista; il violino vivaldiano spesso diventava un ribelle, si opponeva per affermarsi in completa autonomia e distinguersi dalla massa sonora. Uno scontro che, in ambito romantico, vide la spiegazione nella sua raffigurazione dell'eterna lotta uomo-natura.

Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria 1692 – Padova 1770), compositore di musica strumentale, attivo a Padova, teorico e scienziato della musica, scoprì nel 1714 il terzo suono (provocato dall'esecuzione di un bicordo), e proseguì la scuola di Arcangelo Corelli, coltivando accanto al virtuosismo il gusto del cantabile e preparando il terreno alla figura demoniaca del violinista virtuoso e donnaio: Tartini infatti depose l'abito talare “dopo che ebbe assaporato vino e donne”, e scrisse che sognò Lucifero in persona suonare quel brano che diventò il più celebre del compositore, “Il Trillo del Diavolo”.<sup>1</sup>

Giovan Battista Somis, allievo di Corelli, attivo in Piemonte, primo violino e direttore dell'Orchestra Ducale, maestro fra gli altri di Gaetano Pugnani, Jean Marie Leclair e dunque influente anche sul violinismo francese, pubblicò molti concerti e alcune sonate, tutte caratterizzate da una pronunciata cantabilità.

A Londra Francesco Geminiani dal “funambolismo gesticolante”, anch'egli allievo di Corelli, pubblicò sei trattati su Violino, flauto, violoncello, cembalo, chitarra e accompagnamento. Pubblicò concerti grossi e sonate di singolare

---

<sup>1</sup> S.SARTORELLI, *L'uomo violino Niccolò Paganini*, Roma, Edizioni Abete, 1981, pp. 40-44

interesse per la ricerca contrappuntistica.

Infine ad Amsterdam visse Pietro Antonio Locatelli (Bergamo 1695 – Amsterdam 1764), allievo di Corelli e anticipatore di Paganini, anello indissolubile nella catena del violinismo italiano. Esecutore strepitoso, pubblicò concerti e sonate, ma soprattutto l'*Arte del Violino* del 1733: 12 concerti solistici, ciascuno fornito di due lunghe cadenze per gli Allegri, dette *24 capricci ad libitum*. Da devoto il violino diventava un ribelle, suonava da solo, faceva da sé. Di quest'opera straordinaria Locatelli fece tutto: la compose e la eseguì. E sbalordì il pubblico, che mai fino ad allora aveva visto tanti artifici sonori e tecnici tutti insieme. Ed infatti non fu capito, relegato quasi nel dimenticatoio del mucchio di grandi virtuosi, vittima di quelle male lingue di cui Padre Stefano Arteaga ne è esempio: gesuita spagnolo e studioso musicale dell'epoca pensava che quei suoni

(...) ripieni di operose stranezze e inventati soltanto per avere il vanto delle difficoltà vinte, non dovranno servire di modello a chicchessia...<sup>2</sup>.

## 5. L'Ottocento e l'eroe romantico

A inizio Ottocento è ancora la Francia a guidare gli eventi storici. Dopo la Rivoluzione Francese e prima del Congresso di Vienna gli spiriti rivoluzionari borghesi si fanno sempre più democratici ed estremisti, fino ad arrivare a Napoleone primo console, console a vita e infine imperatore dei Francesi (con grande delusione di Beethoven). La Restaurazione, guidata dalla Santa Alleanza, è minata da società segrete e contrastata da moti spagnoli, napoletani, piemontesi, russi, dalla rivoluzione e dall'indipendenza della Grecia.

Preannunciato nel tardo Settecento, nel primo Ottocento il Romanticismo

---

<sup>2</sup> F.SARTORELLI, *L'Uomo Violino Niccolò Paganini*, Roma, Edizioni Abete, 1981, pag. 61

regna sovrano. La Germania si veste da paladina nella guida del nuovo movimento, fondato sul sentimento, sulla passione, sulla fantasia, sul senso, della storia, dell'antiaccademismo.

La musica per i Romantici era l'Arte Superiore, la più efficace, dal punto di vista di una soggettività consapevole di sé, di qualsiasi altra espressione artistica. Johann Friedrich Herbart (1776-1841) scrisse:

Il fatto è che la musica disegna ogni volta una sfera puramente relazionale che consegna il massimo rigore a una dimensione che altrimenti si ritroverebbe abbandonata alla vaghezza e all'approssimazione: quella del cuore<sup>3</sup>.

Con una specie di colpo di stato nella gerarchia dei generi, la musica strumentale soppiantò quella vocale, debole di mezzi: senza parole e senza scene il suono di uno strumento poteva aspirare all'infinito.

Hoffmann, che nei suoi scritti insiste spesso sul potere della musica di farci evadere dalle pene e dalle miserie del mondo terreno, di strapparci dalla contingenza, quale 'voce consolatrice' che ci sottrae 'alle bassezze umane', nella recensione della Quinta Sinfonia di Beethoven (1810) esplicita l'equivalenza tra la musica – la sola arte che non rappresenta sentimenti determinati ma suscita nel cuore umano quella unendliche Sehnsucht, quell'infinito struggimento' che schiude all'ascoltatore l'arcano Dschinnistan, il regno supremo dell'Assoluto – e il romanticismo. Ciò è vero in particolar modo per la musica strumentale, la sola che possa esser considerata un'arte autonoma, e perciò, a rigore, la 'musica vera e propria'<sup>4</sup>.

Il musicista romantico mutò drasticamente la sua posizione sociale, affrancandosi da corti e mecenati, e diventando un libero professionista.

Egli ricercava nella libertà professionale la possibilità di esprimere i propri sentimenti e le proprie passioni, senza dover obbedire alle rigide regole imposte nel Classicismo. La melodia era il centro dell'espressione dell'artista, che usava ogni escamotage tecnico per variare il carattere e il timbro a seconda del risultato voluto. Nacquero in questo periodo nuove forme musicali, come il Notturmo, la Romanza senza parole, il Lied, tutte finalizzate ad un'espressione immediata dei moti più intimi dell'animo umano.

---

<sup>3</sup> M. DONA, *Filosofia della musica*, Edizione, 2014, p. 93.

<sup>4</sup> N. GUANTI, *Estetica Musicale*, Milano, Edizione, 2004, p.285.

La composizione strumentale che forse più abbracciava questa necessità di libertà espressiva fu il Capriccio. Già in voga nella musica vocale Cinquecentesca, il Capriccio venne introdotto nella musica strumentale del Settecento simile alla Toccata o alla Fantasia: esso indicava un brano eseguito da un solista, senza accompagnamento, “a capriccio”, ovvero in maniera del tutto arbitraria, il più delle volte improvvisando. Questa composizione era il tipo di brano preferito dagli esecutori *virtuosi*.

Il virtuosismo scatenava la folla con sonorità ricercate, fiumi di note e ogni tipo di diavoleria tecnica. In epoca romantica esso toccò il suo vertice in quanto profondamente legato a ragioni espressive che ne facevano non solo un mezzo per acquisire inesplorati territori musicali, ma uno dei modi di esplicazione di miti culturali e sociali universalmente sentiti.

## Capitolo II: Biografi, Biografie e Paganini

### 1. Biografia e autobiografia

La biografia è una raccolta di frammenti di vita, collocati nell'illusione di una unità, la quale sembra autorizzata dalla quantità stessa della documentazione e dal loro allineamento nel tempo, garantendone la validità dell'interpretazione. Essa sembra volersi porre, dunque, a metà fra l'arbitrarietà dell'invenzione e l'oggettività della documentazione, con un'eterna contaminazione reciproca.

Il fascino della biografia sta forse proprio in questa ambiguità: nella possibilità che offre anche al biografo, anche al più scrupoloso, di andare sempre un po' più in là della vita stessa, con un'imprescindibile riesumazione di sensibilità e sentimenti, nonostante tutto, di parte. La vita di un personaggio si può descrivere o in forma annalistica, cioè con una documentazione il più possibile completa e ibrida, lasciando al lettore tutte le integrazioni e le interpretazioni possibili, o con un'operazione letteraria, e in questo caso occorre che sia davvero letterariamente valida. La verità, per definizione sfuggente alla vita di chiunque, può solo stare nel significato e nel valore che l'operazione di scrittura assume, nella sua forza esemplare, nella sua coerenza e nella profonda onestà dell'interrogazione. L'ingiustizia non starebbe dunque nella forzatura dei tratti, ma piuttosto nell'uso del falso e nell'esaltazione salottiera del gratuito.

Fra biografia e autobiografia emerge una differenza di metodo narrativo: la prima procede per accumulo, la seconda per selezione. Parlare di se stessi vuol dire di norma distinguere il significativo dall'insignificante. La volontà selettiva dell'autobiografia diventa allora una difesa, non solo dagli errori e dagli arbitri, ma anche dalla violenza indifferenziata dell'oggettività biografica.

Non sono pochi gli scrittori che hanno fatto di sé un oggetto biografico, con il fine di scrivere un'autobiografia o un diario. Persino le lettere, se

premurosamente raccolte ed annotate, costituiscono una sorta di biografia ufficiosa. Ma il rischio nel riesumare tanto materiale biografico sta nella creazione di un testo traballante: di un anno si sa poco, di un altro nulla e di un altro ancora troppo. Il compito di selezione e sintesi risulta in questi casi alquanto delicato e facilmente non condivisibile. Se l'autobiografia è il tentativo di mettere ordine nella dispersa casualità della vita e insieme un progetto di costruzione e deformazione della propria immagine, la biografia non deve essere un catasto, un catalogo di notizie, aneddoti e pettegolezzi, ma una luce che illumina zone d'ombra e seleziona eventi minimi ed inafferrabili per ricostruire l'identità del personaggio nei suoi aspetti più significativi.

L'impulso di trasformare la vita altrui in una sorta di sintassi biologica, che non è né storia né letteratura, ma per cui il “diverso” diventa il “più interessante”, conosce oggi una soddisfazione superiore al prevedibile ed un insperato intrattenimento. Alla base del fenomeno c'è sicuramente l'affermazione del mondo della chiacchiera. Come scrisse Heidegger in *Essere e tempo*

(...) la totale infondatezza della chiacchiera non vale a sbarrarle l'entrata nella pubblicità, ma gliela spalanca. La chiacchiera è la possibilità di comprendere tutto senza alcuna preliminare appropriazione della cosa. La chiacchiera che è alla portata di tutti, non solo svincola dal compito di un'autentica comprensione, ma forgia una comprensibilità indifferente per la quale nulla più esiste d'incerto.<sup>5</sup>

Il mercato è invaso da libri di facile consumo che pretendono di darci verità su vite illustri, una verità fatta di pettegolezzi, finti smascheramenti o psicanalisi apocrifa. Una delle tecniche più comuni è il demitizzare: aneddoti e testimonianze si sovrappongono, e tutti si trasformano in investigatori alla Maigret. Ma purtroppo i biografi trascurano spesso e volentieri i momenti anonimi, momenti che formano il tessuto della vita. In ogni giornata il non essere è molto più importante dell'essere, ed è proprio dai momenti quotidiani del non essere che si forma quell'essere il cui racconto interessa tanto.

---

<sup>5</sup> A. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Halle, Germania, 1927

Infine fra biografia e critica esiste una distanza importante. Sebbene una buona biografia possa in qualche modo rientrare in un discorso critico per vie traverse, si tratta comunque di due generi ben separati, ma che spesso vengono mescolati con risultati poco soddisfacenti. Tale situazione ha attirato le censure di scrittori come W.H. Auden, che in un celebre saggio sui sonetti shakespeariani scrive:

Un bel po' di quanto oggi passa sotto il nome di "ricerca erudita" è un'attività che non si distingue da quella di leggere la corrispondenza personale di un tale che è fuori casa; e dal punto di vista morale non migliora le cose il fatto che quel tale sia fuori casa perché è al cimitero.<sup>6</sup>

## 2. Il biografo assassino

Marziano Guglielminetti, all'inizio del saggio *Vendere le vite*, cita Alfieri come esempio per tutti riguardante la biografia letteraria così come la vediamo praticata oggi:

(...) morto io, un qualche librario per ricavare alcuni più soldi da una nuova edizione delle mie opere, ci farà premettere una qualunque mia vita.<sup>7</sup>

Il problema sollevato da Alfieri è lo stesso per il quale Niccolò Paganini si preoccupò durante tutta la sua carriera. Le malelingue e le chiacchiere che si alimentavano e gettavano le fondamenta per quella che sarebbe diventata la leggenda del virtuoso probabilmente contribuirono a spingere Paganini a tenere una sorta di memorandum, la famosa agenda rossa: un diario di bordo che il Maestro tenne a partire dal 1828, anno della sua partenza per Vienna. Allo stesso fine e di importanza ancora maggiore fu la fitta corrispondenza che strinse con J.Schottky, che si era dichiarato intenzionato a pubblicare un profilo biografico del violinista. Dalle lettere si evince che Paganini sperava in primo luogo di controllarne il contenuto e in secondo luogo che la biografia potesse

---

<sup>6</sup> W.H. AUDEN, *Shakespeare's Sonnets* (1964), in *Forewords and Afterwords*, London, 1973, p.89,

<sup>7</sup> M. GUGLIELMINETTI, *Vendere le vite*, in "Sigma", XVIII (1984), nn.1-2, pag.5

essere pubblicata mentre lui era ancora in vita, così da potersi difendere una volta per tutte dalle maldicenze e dalle menzogne che vivevano intorno al suo nome e lasciare ai posteri un'immagine più vicina alla realtà.

Il timore di farsi biografare da morto, e dunque la “necessità di munirsi di un'autobiografia in vita”<sup>8</sup> nasce nel momento in cui il pubblico è curioso di saperne di più sull'autore, e cioè quando il prodotto artistico è talmente misterioso/innovativo/interessante/avvincente che la sua semplice fruizione non basta più, ma rinvia alla personalità che gli ha dato vita, alimentando gli interrogativi sulla personalità che l'ha composto. L'autore stesso diventa quindi un'opera d'arte e la curiosità verso di lui cresce talmente tanto che “se non si fa autobiografo, di se medesimo, altri provvederà per lui, coniano una biografia, cioè un'opera su di lui, in luogo dell'opera su di sé che l'autore non ha voluto o saputo dare”.<sup>9</sup>

Gli esempi a questo proposito sono molteplici.

Un significativo caso di autobiografia sollecitata da uno scritto biografico, in linea con i timori dell'Alfieri, si ha con Ludovico di Breme. Dopo aver letto la voce riservatagli da Aimé Guillon della *Biographie des Vivants*, appendice della *Biographie universelle ancienne et moderne* dei fratelli Michaud (Parigi, 1810), il Breme non si riconobbe, ridotto alla figura di un cortigiano senza troppi scrupoli, accusato, seppur con tatto e astuzia, di adulazione, conformismo e carrierismo. Intraprese per cui la difesa di sé, redigendo un suo ritratto biografico dal titolo *Grand commentaire sur un petit article*, ma contro quel “biographe assassin”, che pubblicava a Parigi in una lingua universale avvalendosi di un editore saldamente affermato, Breme non aveva abbastanza potere per proteggersi. Risulta chiaro come la biografia dei vivi, ancora più di quella dei morti, appare un grave insulto alla dignità e all'indipendenza di chi ne è oggetto, a tal punto che la tanto apprezzata “liberté de la presse” comincia a svelare un risvolto negativo piuttosto importante.

---

<sup>8</sup>Ibidem

<sup>9</sup> M. GUGLIELMINETTI, op. cit., pag.6

Nella prima premessa di J.J. Rousseau al libro I delle *Confessioni* si legge:

Nessuno può scrivere la vita di un uomo se non egli stesso. La sua interiorità, la sua vita vera è conosciuta solo da lui; ma, scrivendola, egli la maschera; sotto il nome della propria vita, egli fa l'apologia di se stesso; si mostra come vuole essere visto, e non come egli è. I più sinceri sono veri tutt'al più in ciò che dicono, ma mentono con le loro reticenze, e ciò che essi tacciono cambia talmente ciò che essi fingono di confessare che dicendo solo una parte della verità non dicono nulla.<sup>10</sup>

Rousseau delinea perfettamente il meccanismo su cui si regge l'autobiografia, nel suo gioco di realtà e finzione, di essere e sembrare. Scrivendo in prima persona si preoccupa di rendere trasparente la sua anima agli occhi del lettore, ma mente sapendo di mentire. Se già la letteratura si fonda sulla menzogna e sul filtro creativo della scrittura, l'autobiografia è una sorta di menzogna al quadrato. E il rischio, come riporta Jean Starobinski, è che Rousseau “invece di limitarsi a ricostruire la propria storia, racconta se stesso nell'atto di rivivere questa storia mentre la scrive”.<sup>11</sup> L'io narrante si confronta, s'identifica e si confonde con un io passato dalla memoria ballerina: nel caso di Rousseau tra i due “io” c'è una distanza temporale iniziale di cinquant'anni, che lentamente decresce.

Se l'autobiografia è la storia di un io che si guarda allo specchio, e, attraverso un complesso meccanismo di proiezioni e deformazioni, diventa altro, la biografia è la storia di un io vista da un altro, che viene irrimediabilmente catturato in uno scambio emotivo ed intellettuale. La biografia non è una menzogna, ma un falso esibito come verità. Inoltre occorre tenere conto dell'aspetto sociale e psicanalitico della biografia, che si sviluppa intorno al desiderio più o meno segreto di ogni lettore: lo scoprire che in fondo i grandi artisti sono uomini comuni, simili a tanti. Nello specchio distorto del racconto biografico, infatti, il lettore va a caccia del suo stesso malessere, cercando l'importante indizio che potrà spiegare tutto. Si immerge nel disordine delle vite altrui con l'assurda speranza di fare un po' di ordine anche nella sua.

---

<sup>10</sup> J.J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, a cura di S. Vernier, Paris 1964, p.788

<sup>11</sup> J. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, tr. it., Bologna, 1982, pag.308

Per restituire il morto ad una vita prosaica è capace di attraversare cucine e stanze da letto, ignorando che questo insolente pellegrinaggio non restituirà il profilo del poeta, bensì la frastornante caricatura di lui stesso. Malgrado i tentativi, vedrà sempre l'artista sfuggire all'imperfezione del quotidiano. Attore di un copione impalpabile, non riuscirà mai a denudarlo, né a possederne, attraverso la biografia, la chiave del suo mistero creativo. Il biografo è ben cosciente delle attese del suo pubblico e dunque spesso e volentieri piega i documenti o seleziona le fonti in modo da dare ai lettori quello che cercano. Da qui deriva l'epiteto di biografo "assassino", cioè l'accusa di insabbiare informazioni, di operare una selezione priva di senso critico biografico e di preferire una documentazione finalizzata, più che ad una descrizione attendibile della vita in questione, al successo sociale e commerciale della biografia stessa.

### **3. La biografia, un successo commerciale**

La biografia, se è ricostruzione attenta e scrupolosa di un'epoca, di un autore e delle sue opere, può essere uno strumento utile, anche se secondario, per una valutazione critica, altrimenti non serve, o, peggio, diventa un'operazione culturalmente sviante. La moda delle biografie, soprattutto dagli anni Settanta, è un fenomeno che soddisfa la curiosità del pubblico e risana le finanze di qualche editore, grazie al livello culturale medio basso della massa dei lettori. Il motivo della crescente domanda sociale delle biografie è semplice: i romanzi sono noiosi, complicati, elitari e si ha bisogno di modelli per una costruzione di sé o l'illusione di questa.

Il biografo non vuole certo sminuire l'eroe, vuole solo portarlo più vicino a noi. Ma giacché ciò significa accorciare la distanza che ci separa da lui, è un'operazione che va comunque nel senso di una diminuzione. Ed è inevitabile che, apprendendo parecchie notizie sulla vita di un Grande, verremo a sapere circostanze nelle quali egli, in effetti, non si è comportato meglio di noi, e davvero si è accostato a noi come uomo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> FREUD, *Opere*, XI, Torino, 1980, p.11

Un esempio significativo si ha con il libro di Natalia Ginzburg *La famiglia Manzoni*. Oltre alla stroncatura di Guglielminetti, che lo addita come una sorta di monumento innalzato alle donne del “clan”, come una raccolta di pettegolezzi non sempre attendibili e spesso inutili o fuorvianti, il fatto più grave è che si tratta di una vera e propria operazione editoriale, sostenuta da un ingente lancio pubblicitario e avallata da gran parte della critica. Da un lato si sfrutta la curiosità del pubblico verso uno degli scrittori più celebri e biograficamente reticenti della storia della letteratura italiana, e dall'altro si adatta una serie di lettere ad uno schema biografico romanzato. La terminologia del genere letterario dominante negli ultimi secoli, il romanzo, abbinato al nome di una nota scrittrice, Natalia Ginzburg la quale a sua volta racconta la storia familiare del Manzoni: tre elementi che da soli bastano già, al di là di ogni giudizio, a creare il caso letterario dell'anno.

La biografia richiede tempi lunghi, che poco si confanno ai ritmi frenetici dell'odierna produzione editoriale. Oggi la biografia è sintonizzata sulle mode, sulle tendenze fugaci del momento e quindi ciò che conta non è la serietà o l'impegno storico, ma la tempestività della pubblicazione. Troppo faticoso andare a studiare direttamente le opere degli artisti, e allora ci si possono semplificare le fatiche ricorrendo ad una biografia, che dà l'illusione di conoscere l'autore senza neppure leggerlo davvero, e per di più ha anche il vantaggio di mostrarne una quotidianità che, per essere di tutti, lo riduce alla dimensione del lettore, meglio ancora se ci sono pettegolezzi che lo diminuiscano confortino gli animi dei comuni mortali.

Secondo Barbèri Squarotti, le biografie sono lo specchio del conformismo morale ed ideologico. L'unica fortuna è che scompaiono presto: hanno molto successo ma durano poco. Fanno la fine dei libri mediocri buttati nella spazzatura. L'igiene letteraria nonché la solita decenza imporrebbero ai destinatari delle lettere degli artisti di distruggerle, e agli artisti stessi di non lasciare nulla nei cassetti o a disposizione di vedove, ammiratori, fondatori, fondazioni ecc.

(...) se proprio le biografie hanno da scriversi per ragioni editoriali o di mercato siano biografie di scrittori inesistenti o inventati o che non più del nome abbiano lasciato ai posteri (e nessuna opera). Che i biografi si esercitino nel vero compito dello storico, che è appunto di inventare: prospettive, interpretazioni, anche fatti e vicende, pubbliche e private (come la moda attuale della microstoria dimostra ampiamente), senza che si corra il rischio che facciano troppi danni andando a scovare le lettere che lo scrittore effettivamente esistito ha scritto per levarsi di torno un seccatore o per scherzare con un amico o per richiedere l'omaggio di un libro o per dare un appuntamento a un'amante, oppure prendendo per realtà esistenziale e fisica le ombre e i sogni che sono nelle scritture. Senza opere scritte, la biografia potrà riuscire almeno senza offese per lo scrittore inventato; se il biografo sarà bravo, potrà anche incaricarsi di scrivere lui le opere del biografato (come fece, con mirabile gioco, Nabokov). Potrà inventarsi nemici, modelli, esempi negativi o abominevoli libertini o non meno abominevoli reazionari, a seconda del conformismo a cui serve. Non c'è proprio nessun rapporto fra vita e scrittura: l'uomo, come amavano dire i romantici e ancora i biografi del metodo storico, può essere nefando e aver scritto versi mirabili, può essere stato un voltagabbana e aver celebrato splendidamente, nella scrittura, la coerenza e la nobiltà, può essere stato una persona integerrima, e aver composto opere di assoluta mediocrità (come già osservava il Manzoni a proposito del suo cardinale Federigo), può non essere neppure identificabile in una persona determinata e aver lasciato dietro sé, insieme con interi poemi, anche un mito che dura per millenni (come Omero). La vitalità della scrittura non è nella vita, nella possibilità di riferirla ad un nome, a un uomo storico, definito anagraficamente con tutti i crismi ufficiali: è nella possibilità, che essa ha, di essere interpretata indefinitamente e originalmente attraverso il tempo, cioè è nella sua esistenza come scrittura, non nell'individuo che l'ha composta. L'autore scompare con la morte, l'opera si propone, invece, dopo, senza limiti di tempi.

(...) Si può allora concludere con l'energica raccomandazione a non leggere le biografie degli scrittori, ma soltanto e esclusivamente quanto hanno scritto: nei confronti sia dei biografati loro malgrado sia dei potenziali lettori di biografie è, se non altro, un'opera buona, anche perché curiosità e indiscrezione sono due atteggiamenti molto morbosi, il segno (non in base alla psicanalisi, ma in base all'etica) che qualcosa, in chi le coltiva, proprio non va, a meno che non dipendano dal desiderio di fare soldi con il solleticare i difetti e le tendenze biasimevoli dei lettori. Ma allora è molto meglio dedicarsi a opere pornografiche: è più coraggioso, meno vile, meno offensivo per chi è oggetto di basso pettegolezzo o di incauto giudizio, meno ipocrita che giocare sulle commozioni ovvero sulla curiosità morbosa dei lettori, meno triste che operare a ridurre ciò che è grande alla misura esigua di chi compone biografie e, di chi, leggendole, vuole non trovare nulla di maggiore di sé, nulla che lo faccia sentire mediocre, com'è (...).<sup>13</sup>

#### **4. Romanzo biografico o biografia romanzata?**

Per scrivere buone biografie cosa occorre? Massimo Grillandi enuncia le qualità imprescindibili per essere un buon biografo:

<sup>13</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Elogio della vita immaginaria*, in "Sigma", XVIII (1984), pp.139-141

(...) la serietà di ricerca e la preparazione dello storico, la potenza espressiva del narratore, le finezze dello scrittore e del letterato, l'acume e la prontezza del giornalista, la sensibilità e l'emotività del poeta. A questo punto, scatta la peculiare operazione che, sola, può giustificare la biografia o meglio il romanzo biografico: la qualità della scrittura. se una biografia non è anche un alto e strenuo esercizio letterario allora essa fallisce il proprio scopo, diviene pura compilazione e, come tale, non ha certo diritto a far parte della letteratura. Ma se si inverano le ragioni compositive che ho detto, se essa si risolve in scrittura o meglio in alta scrittura, allora la biografia non differisce in nulla dal romanzo. O si vuole ancora privilegiare la cosiddetta fantasia ai danni della realtà? Si vuol forse sostenere che l'invenzione è migliore dello spunto narrativo tratto dal documento? (...) La vita di Samuel Johnson e il Robinson Crusoe cosa sono se non biografie, nobilitate da un altissimo esercizio della scrittura, da uno strenuo gioco della fantasia?<sup>14</sup>

La tesi di Grillandi è che in una buona biografia non sia necessario raccontare la tutta vita dalla A alla Z, ma piuttosto delineare la personalità del soggetto in questione e la sua incidenza umana ed esistenziale. Biografare significherebbe dunque scrivere una vita, comprenderla ed amarla, non privilegiarla, ma piuttosto restituirla con tutta l'arte e l'umanità possibile, senza ironizzare sui difetti né sorvolarli, ma raccontarli con un occhio il più oggettivo possibile, evitando sia benevolenze che condanne. Per Grillandi la biografia in mano ad un vero scrittore può essere vita che si fa poesia e poesia che si fa vita, e una buona biografia non è inferiore ad un buon romanzo: un'ottima biografia equivale ad un ottimo romanzo.

Se ogni romanzo, ogni poesia, ogni quadro, ogni musica, ogni opera d'arte insomma non è altro che la descrizione della nostra persona, il racconto della vita o di un particolare momento della vita dell'autore, inscindibile dalla propria opera d'arte, allora anche la biografia, la vera biografia, quella che obbedisce alle scelte e alle regole che ho enunciate in apertura o quasi di questo mio scritto, non è altro che il racconto, la narrazione della vita di chi l'ha scritta. Lo scrittore e il poeta, che debbono necessariamente coesistere nel biografo, nel raccontare un destino umano raccontano sempre e comunque il proprio destino. Perché io sono d'accordo con Goethe: "Non esistono uomini grandi, ma solo uomini che hanno avuto la fortuna o l'opportunità di compiere azioni e che noi giudichiamo grandi", anche quella di scrivere, sia pure mediata, la propria vita. E allora il patto biografico o autobiografico altro non è che un patto d'arte, che come tale si risolve solo se chi lo contrae possiede gli strumenti, la preparazione, la sensibilità, la poesia e la forza narrativa per rispettarlo e onorarlo.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> M. GRILLANDI, *In difesa del romanzo biografico*, in "Sigma", XVIII (1984), pag.6

<sup>15</sup> Ivi, pp.13-14

## 5. La biografia paganiniana

Nonostante gli scritti su Niccolò Paganini siano vari e numerosi, non sempre i risultati biografici restituiscono un prodotto letterario e storico di qualità. In generale, per il presente lavoro, si è notata una predominanza nell'abuso della “chiacchiera” a favore di biografie romanzate, piuttosto che di romanzi biografici. L'impressione generale è che scrittori ed editori trovarono in Paganini, diventato un mito di bocca in bocca e di città in città, il soggetto misterioso che si prestava ottimamente ad una scrittura romanzata, in grado di stregare il lettore di media cultura. Il violinista infatti, prima di diventare mito biografico, fu un mito sociale di incredibile portata, considerando i limitati mezzi di comunicazione e le distanze geografiche attraverso cui la sua reputazione arrivò. Ma del mito sociale si parlerà nel Capitolo III; qui ci si vuole invece soffermare sull'aspetto biografico.

L'agenda rossa di Paganini, già citata precedentemente e attualmente custodita presso la Library of Congress a Washington, è sicuramente di grande interesse e riporta scritto sulla copertina *Versi, Storie e Sonetti*. Nei primi anni dell'Ottocento era molto comune possedere agende, memorandum, taccuini in cui riportare qualsiasi cosa. Nell'agenda infatti vi si ritrova un po' di tutto: dai memorandum ad alcuni versi di poesie, conti, incassi, registrazioni di viaggio, disegni, appuntamenti e addirittura ricette culinarie.

Tuttavia, come enunciato nell'Introduzione, di centrale importanza per questo lavoro sono state le lettere contenute nell'Epistolario. Nonostante manchi l'ultimo decennio, ovvero il declino e la morte dell'artista (è stato pubblicato solo il primo volume, dunque è fruibile soltanto lo scambio epistolare degli anni 1810-1831, periodo di ascesa e culmine del successo artistico del violinista), il materiale a disposizione è sufficiente per delineare un quadro dell'uomo Niccolò nei suoi affetti e nelle sue vicende quotidiane, svincolandolo dal peso delle leggende legate alla sua figura. Infatti il punto decisivo di raccordo fra opera ed autore (in questo caso fra artista e uomo) si

troverebbe proprio negli epistolari, ancor più che nei diari, in quanto, attraverso i primi, emerge non la figura ideale che eventualmente l'autore vorrebbe proporre ai posteri, ma il quotidiano, l'usura dei giorni, le necessità reali e le richieste pratiche della vita reale.

Fra la documentazione biografica utilizzata per questo lavoro risaltano alcuni esempi assai significativi, che, partendo dalla teoria di Grillandi sulla biografia romanzata, vanno ben oltre. Il problema di queste opere, come *Niccolò Paganini, racconto storico* di Oreste Bruni o *Vita romanzata di Niccolò Paganini* di Margherita Bariloni, sta nel fatto che gli autori si nascondono dietro al genere del romanzo (Bariloni) o del racconto (Bruni) per giustificare abbellimenti e libere interpretazioni che una scrittura strettamente biografica non potrebbe accettare. Al contrario scritti come *Paganini, Biografia* di Vittore Castiglioni o il lavoro di Pietro Berri, *Paganini Documenti e Testimonianze*, sono due esempi di come un approccio più attinente alle fonti storiche e biografiche restituisce un quadro almeno all'apparenza più distaccato emotivamente e dunque meno romanzato.

Il tentativo analitico del capitolo seguente non è finalizzato ad una demitizzazione del violinista, del quale al contrario si ricercano e si esaltano le qualità artistiche. L'approccio è, invece, quello di rinfrancare gli aspetti umani, studiando le fonti e denunciando le leggende che, nate per vie traverse e fomentate da biografie di scarso spessore storico (e spesso letterario), riducono da secoli il violinista ad una serie di epiteti dozzinali.

# Capitolo III: Il Mito di Paganini

## 1. Un'infanzia speciale

Il filosofo e pedagogo americano John Dewey nel suo saggio *Art as experience* (1934), afferma che l'arte è il mezzo più indicato per utilizzare in maniera costruttiva l'energia racchiusa in un bambino. Questo, naturalmente, lo sappiamo oggi e certamente Antonio Paganini non lo sapeva, ma si fidò del suo istinto nel vedere il piccolo Niccolò nella culla interessarsi a quelle note musicali. Infatti a differenza del primogenito Carlo “testardo e svogliato”, e che “non aveva talento per la musica”<sup>16</sup>, Niccolò sembrò fin da subito ammaliato dal suono del violino e più volte tendeva le piccole mani verso lo strumento. Antonio, che per la famiglia aveva dovuto rinunciare alla sua carriera di musicista, nei ritagli di tempo

(...) appena poteva prendere il suo violino, suonava con impeto, quasi con rabbia, sfogava il dolore della rinuncia su quelle quattro corde. [...] Antonio era scontento e addolorato, nessuno apprezzava il suo talento che avrebbe potuto condurlo alla gloria e alla ricchezza.<sup>17</sup>

La passione per la musica di Antonio Paganini, padre di Niccolò, è un fatto alquanto certo e tutte le biografie ne fanno cenno.

Pur esercitando il modesto mestiere di ligaballe, gestore di una botteguccia che mandava innanzi la famiglia, il padre, Antonio, nutriva in sé la persuasione di essere dotato di qualcosa di superiore, di elevato. Così, da un lato maneggiava violino e mandolino, dall'altro numeri da suggerire per il gioco del lotto.<sup>18</sup>

Resosi conto della sensibilità del bambino nei confronti della musica, Antonio stravedeva per il piccolo e suonava il violino davanti alla sua culla, e sperando un giorno il suo Niccolò potesse diventare un grande violinista.

---

<sup>16</sup> M.M.Bartelloni, *Vita Romanzata di Niccolò Paganini*, Ed. del Cavalluccio, Milano, 1962, pag.8

<sup>17</sup> Ivi, pp 7-8

<sup>18</sup> F.Sartorelli, op.cit., pag.80

Proprio il padre Antonio fu il primo insegnante del nostro Paganini. Un maestro “severo, intransigente, e in certi momenti così burbero da dimenticare che Niccolò aveva appena quattro anni ed era suo figlio”<sup>19</sup>. Questo aspetto è molto interessante e merita di essere approfondito. Data per scontata una naturale predisposizione all'armonia e ai suoni musicali, Paganini sarebbe diventato il *primo violinista del mondo* senza la dura condotta al quale il padre lo relegò fin da bambino? In tutte le Biografie, infatti, vi è cenno della severità con cui Antonio iniziò Niccolò alla musica, dapprima con il mandolino e all'età di sette anni con il violino. Le ore passate a studiare e a ripetere all'infinito i passaggi, confinato nella sua stanza mentre gli altri bambini giocavano all'aria aperta: ecco l'inizio della sua leggenda. Uno studio metodico e costante, che gli permise di entrare in confidenza da subito con lo strumento e con l'armonia musicale.

Un altro padre si sarebbe commosso [...] ma Antonio badava solo ai suoni e guai se una nota non aveva il tono giusto, gliela faceva ripetere e ripetere con un'ostinazione spietata senza pensare alla tortura di quelle tenere dita.<sup>20</sup>

Il figlio diventa una speranza, quasi un'ossessione, come se quel bambino potesse diventare ciò che il padre non aveva potuto essere, e sognava di lasciare la bottega nel porto e fare l'impresario del figlio, girando il mondo. Per questo non gli dava tregua. Scriverà Paganini:

Non si può immaginare un padre più severo di lui; quando non gli sembravo abbastanza diligente, con la fame egli mi costringeva a raddoppiare i miei sforzi, così che io ebbi molto a patire fisicamente e la mia salute cominciò a risentirne.<sup>21</sup>

Come, infatti, questo studio ossessivo creò la base della sua fortuna, allo stesso tempo fu l'inizio di quelle pene che tanto lo fecero soffrire nel corso della sua vita. Il virtuosismo che tanto lo resero famoso, la posizione tutta storta del corpo, il colore pallido della sua carnagione, la sua costituzione

---

19 M.M.Bartelloni, *Vita Romanzata di Niccolò Paganini*, Ed. del Cavalluccio, Milano, 1962, pp 12

20 Ibidem

21 F.Sartorelli, *L'Uomo Violino Paganini*, Ed. Abete, Perugia, 1981, pag.82

gracile, non erano la conseguenza di un misterioso patto con il diavolo, di cui si parlava tanto in tutta Europa: assenza di movimento sportivo, di aria aperta, di amicizie con altri bambini, ed esercizi compulsivi sul violino, sempre uguali, per ore, alla ricerca di arditezze e pulizia esecutiva. Ecco che allora i caratteri di virtuoso solitario dalla salute cagionevole che lo accompagnarono per tutta la vita iniziano ad avere una qualche spiegazione razionale.

## 2. Fisicità

Lipinski, il violinista virtuoso polacco che lo andò espressamente a sentire in Italia, restò molto colpito oltre che dalla sua performance, anche dal suo carattere e dalla sua fisicità. Questo suo racconto, pubblicato nel 1873 in una rivista locale, è degno di essere riportato e si citerà in varie parti di questo lavoro, in quanto è una testimonianza diretta, benché personale, e non della stampa o di voci riportate, di come il violinista si vestiva, si comportava e si atteggiava nei confronti del pubblico così come di fan, colleghi ed allievi.

Alla cassa sedeva un uomo estremamente pallido, dal viso quanto mai espressivo, dalla prolissa capigliatura corvina che gli ricadeva, naturalmente riccioluta, sulle spalle. Sul tavolo dinanzi a lui due piatti con monete di piccolo e grande formato, dei fogli di musica e il violino nel suo astuccio. Non avevo la minima idea di chi potesse essere quell'uomo infagottato in un frac nero sgualcito e indossato senza cura, con la cravatta bianca annodata alla meglio. [...] Non sapevo che cosa ammirare di più, se la prodigiosa tecnica o la incredibile forza delle sue dita. Attonito gli afferrai la mano sinistra e osservai attentamente le sue minute dita ossute. “Com'è possibile – chiesi – che delle dita così piccole e così delicate possano compiere cose che richiedono una forza non comune? Lo potrei capire se aveste delle mani atletiche come quelle di Spohr.” “Oh – rispose ridendo – le mie dita sono più forti di quanto pensiate!” Nel dir così afferrò uno dei piatti da frutta di cristallo, che stava sul tavolo, tenendolo in modo che il medio premesse sul lato superiore, col sostegno delle altre due dita. “Vi romperà il piatto”, gridò Zuccani, udendosi nel contempo il colpo secco del cristallo che si spezzava. Inutilmente Zuccani ed io ci provammo a far altrettanto. I piatti rimanevano intatti mentre Paganini ridacchiava malignamente.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> C.HALSKI, Vol.40, *Paganini and Lipinski*, ML, 1959, pp.274-277

Secondo alcuni studi, le lunghe dita della mano sinistra del musicista erano dotate di una flessibilità estrema, patologica, che consentiva loro movimenti di estensione e di indipendenza altrimenti impossibili; la lassità dell'articolazione del polso e della spalla consentiva invece la possibilità di una flessione eccezionale. Gli stessi Balzac e Goethe, contemporanei e intimi amici di Paganini, erano convinti che gran parte del suo virtuosismo fosse dovuto alla sua particolare struttura anatomica. Il dottor Bennati, che assistette per vari anni Paganini, scrisse ad esempio di questi particolari:

La conca del suo padiglione auricolare è profonda.... la mano ha due volte la sua estensione per l'elasticità dei legamenti capsulari del carpo.... La grande estensibilità dei legamenti che uniscono l'avambraccio alla mano, il polso al metacarpo, e le falangi l'una all'altra è molto notevole...<sup>23</sup>

Vi sono inoltre documenti dai quali risulta che l'abnorme lassità delle articolazioni, seppur non più grandi della norma, evocava un qualcosa di patologico. Il dottor Schönfeld inquadra tutte queste caratteristiche in un'affezione oggi ben definita, nota come "Sindrome di Marfan". Il quadro è caratteristico - afferma Schönfeld: un uomo alto e magro, con lunghe dita e articolazioni iperestensibili. Paganini infatti riusciva ad imprimere alle falangi che toccano le corde un movimento di flessione straordinario (oltre i 90° consueti), ed era evidente l'assoluta indipendenza dei movimenti delle dita, straordinaria a tal punto che alcuni sospettano che il musicista si fosse sottoposto a qualche intervento chirurgico: un'operazione chirurgica per tagliare le bande connettivali che uniscono i tendini, e per consentire così dei movimenti indipendenti. Ma è piuttosto improbabile che un musicista all'inizio di una così promettente carriera abbia rischiato di compromettere le proprie mani, specie tenendo conto dello stato ancora piuttosto primitivo della chirurgia del tempo. Più attendibile sarebbe quindi, secondo Schönfeld, ammettere l'esistenza di una patologia simile a quella di Marfan, ma, non avendo B.J. Marfan ancora descritto la sindrome (lo fece solo nel 1896), i medici dell'epoca non vi fecero molto caso. Del parere che si sia realmente

---

<sup>23</sup><http://www.utoughifanclub.it/SITO/musicae/medicina/PAGAN.HTM>

trattato di una sindrome di Marfan è anche il Prof. Mantero (Primario dell'Ospedale S. Paolo di Savona), il quale afferma che

La mano del musicista fu così straordinaria perché era la mano di un malato.....L'eccessivo sviluppo in senso verticale dell'osso - continua -si accompagna sempre ad una notevole ipoplasia del tessuto adiposo sottocutaneo, con lassità della cute, ipotonia e ipotrofia muscolare, grande lassità articolare, dovute ad un difetto di organizzazione del tessuto collagene. Nella sindrome di Marfan l'osso è più leggero, e di conseguenza anche il braccio peso di meno, a tutto vantaggio di chi, come Paganini, suona il violino, poiché fatica di meno.<sup>24</sup>

Certo, la tesi è nuova e affascinante, anche se ben lontana dall'essere inattaccabile; ad esempio, nel 1973 un ricercatore statunitense, C. Wagner, studiando l'angolo di massima supinazione dell'arto sinistro di 11 violinisti concertisti che si cimentarono al Festival Musicale di Monaco, ha trovato dei valori sostanzialmente superiori a quelli di un gruppo di controllo. Ma, osservano i sostenitori della tesi della sindrome di Marfan, ponendo che i concertisti possano raggiungere con l'esercizio certe estensioni, è altrettanto vero che Paganini si esercitava pochissimo tra un concerto e l'altro, eppure conservava la sua sorprendente elasticità di movimento (i movimenti delle sue dita venivano definiti "così delicati come il fruscio delle foglie").

### **3. Famiglia, Affetti e Generosità**

Il carteggio di Paganini offre un'immagine assai chiara e commovente dell'attaccamento del violinista alla madre, Teresa. Eccone una di esempio per tutte:

Io aderirò sempre a vostri desiderj, non solo quello mi chiedete circa la somma rimasta ma voglio fissarvi una pensione mensile perché potiate provvedervi dei generi necessarj al vostro mantenimento di tutti della famiglia. Voi mi direte quante lire di Genova al giorno occorrono, ch'io vi corrisponderò. anzioso solo di vedervi contenta unitamente alle sorelle.<sup>25</sup>(Lettera n°15 a Teresa Bocciardo, Venezia 16 ottobre 1816)

---

<sup>24</sup>Ibidem

Questa lettera risale all'anno 1816, anno in cui, all'età di trent'anni, Niccolò si era appena liberato dal giogo della Principessa di Lucca ed era uno sperimentato tombeur de femmes, consacrato di fronte al pubblico italiano. Insomma, quell'uomo già allora accusato di diavolerie e malvagità nutriva un profondo sentimento di devozione filiale che si protrasse per tutto il corso della sua vita. Da ogni parte del mondo Paganini manda lettere al suo fedele amico Germi, interessandosi della mamma, della sua salute, delle sue condizioni finanziarie. In una lettera a Sebastiano Ghisolfi da Roma scrive con animo fanciullesco: “Godo che la mia carissississississississississima madre goda di perfetta salute” e all'amico Germi “Tu tratti mia madre con una bontà infinita. Te ne sono e te ne sarò sempre riconoscente”. Addirittura in un'occasione particolare, durante la quale Teresa avrebbe dovuto scrivere presso il notaio su alcuni documenti, Paganini prega Germi di far finta che Teresa abbia un “panerizio” al dito, così da non fare brutta figura, essendo lei analfabeta. Insomma, un amore e un senso di protezione profondi verso la madre, ma non solo: si preoccupò di tutta la sua famiglia. Aiutò tutti i suoi parenti, sorelle, cognati, nipoti: anche nelle situazioni più critiche (suo cognato Passadore finì persino in prigione) Paganini venne in loro soccorso con sovvenzioni mensili, doti e borse di studio, non dimenticandoli nemmeno nel suo testamento. Scrisse a Germi da Londra nel 1831:

Leviamo dalla miseria Domenica mia sorella e la sua famiglia. Procurale un alloggio decente; provvedila di mobili, compresi i letti e tutto l'occorrente: pezzi di tela per le lenzuola, pezze di tela per camicie, pezze d'indiana od altro per i vestiti; calze; scarpe, fazzoletti e tutto quello che è necessario per il buon vivere, indi assegnale 150 franchi al mese se credi che bastino, per mantenimento delle sue creature, se occorre spendi per organizzare il tutto 8 o 10 mila franchi che io ci acconsento. Se tu hai un amico abile potresti incaricarlo di tutto. Mia madre mi ha scritto una lettera e mi chiede di porre a mie spese il collegio di mio nipote Carlo, e se ciò mi consiglio io lo farò volentieri. Abbi dunque la compiacenza di vedere ove converrebbe situarlo, per l'educazione, e fa tu nel modo che ti piace, ch'io sarò contentissimo e di quel che verrà da te disposto.

Per questo sentir definire Paganini *avaro* è dunque piuttosto sconcertante.

---

<sup>25</sup>N. PAGANINI, *Epistolario I*, Milano, Skira Editore, 2006, pag.87

Un'altra figura importantissima negli affetti paganiniani è quella del già citato avvocato Geremi, intimo amico di Paganini, al quale racconterà per tutta la vita le sue avventure, tramite un fitto scambio epistolare. Di lui si fidava ciecamente, a lui rimarrà legato da un affetto profondo e sincero e delegherà moltissimi compiti, come prendersi cura di Teresa, gestire le questioni burocratiche, giuridiche ed amministrative ed occuparsi della sua fortuna.

L'icona paganiniana, che da Vienna in poi fu immortalata diabolicamente nei disegni di Lyser, non contemplava la dolcezza e la tenerezza che il violinista dimostrava a suo figlio Achille, come riferito da testimoni che avevano libero accesso al camerino dell'artista. E quando Paganini ruppe con l'amante Antonia Bianchi, nel 1828, fu ben lieto di pagare i 2000 scudi da lei richiesti affinché rinunciasse a ogni rivendicazione sul bambino, ormai divenuto il centro della sua vita.

Achille fu il solo, vero grande amore di Niccolò Paganini. Appena riuscito a strapparla dalla madre, scrisse "Se lo dovessi perdere sarei perduto io stesso perché non posso separarmi da lui né di giorno né di notte. È il mio unico pensiero." È Achille che gli diede la forza di andare avanti, di presentarsi di qua e di là, di sostenere le lotte con gli impresari, gli assalti delle calunnie. Diventò il suo punto di riferimento e per lui iniziò a mettere da parte una fortuna considerevole, purtroppo nello stesso periodo in cui le sue forze iniziarono a venire meno. Noncurante del suo stato di salute, continuò a suonare e a girare di città in città, sempre più magro e febbricitante, finché non si resse più in piedi. Niccolò scrisse: "Quando mi prende la mia fiera tosse, questo caro fanciullo si sveglia, mi soccorre, mi conforta con un sentimento inesprimibile: il cielo me lo conservi...". Un quadretto assai significativo ce lo ricorda l'Escudier:

Qui un violino, là un altro, una tabacchiera sul letto, un'altra tra i giocattoli di suo figlio. Musica, denaro, berretti, lettere, orologi e stivaloni alla rinfusa. Le sedie, il tavolo, il letto, non una cosa al proprio posto. La sua figura e la sua fantastica statura uscivano da quel caos. I suoi capelli neri si nascondevano per metà sotto

un berretto un po' meno nero; un fazzoletto giallo avvolgeva il suo collo; sulle ginocchia teneva Achille, suo figlio, che per il momento manifestava il più cattivo umore. Bisognava lavargli le mani. Il fanciullo si abbandonava ad accessi di violenza terribili; il padre conservava una calma che avrebbe fatto onore alla migliore governante. Solo di tanto in tanto si volgeva verso di me, dicendomi: “il povero bambino si annoia. Non so proprio cosa fare per divertirlo. Ho giocato con lui da stamattina. Sono stanco morto.” C'era da scoppiare dal ridere a vedere Paganini in pantofole con le calze sui tacchi, tirando di scherma con suo figlio, la cui testa gli arrivava alle ginocchia. Il piccolo si avanzava arditamente sciabola in pugno contro suo padre che indietreggiava gridando: “Basta, basta, sono già ferito”. Ma il vincitore non si dichiarava soddisfatto che quando aveva visto il vinto vacillare sul letto. Appena fu necessario vestirsi la cosa diventò seria. Paganini doveva mettersi alla ricerca di tutti gli abiti che il bambino gli aveva nascosto. Il frak era in una custodia di violino, il panciotto in un cassetto, le scarpe sotto un guanciaie. Finalmente partimmo.<sup>26</sup>

Mentre tutta l'Europa impreca contro questo avaro accumulatore di denaro, semiatore di scandali, diavolo del violino, il nostro Paganini trema nel cullare il suo bambino per metterlo a letto. Ecco da dove venne la forza di resistere agli attacchi delle malelingue e alle febbri.

Per quanto riguarda gli amici, Paganini strinse un'amicizia intima e profonda con il già sopracitato avvocato Luigi Guglielmo Germe, con il cognato Sebastiano Gandolfi e con il compositore Gioacchino Rossini, e gli scrittori Massimo D'Azeglio e Goethe.

Secondo quanto scrive il biografo Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini confessò di aver pianto tre volte in vita sua: quando fischiarono la sua prima opera, quando gli cadde nell'acqua un tacchino arrosto ripieno di tartufi e quando sentì suonare per la prima volta Paganini. La grande stima reciproca e la profonda amicizia tra i due durarono per tutta la vita. La prima volta che assistette ad un suo concerto, Rossini gli dichiarò: “La tua musica è il paradiso”. Fra le varie vicissitudini si ricorda quella del febbraio 1821: Rossini, rimasto senza Direttore d'Orchestra, morto all'improvviso il giorno prima della rappresentazione, supplicò Paganini di sostituirlo della direzione del *Matilde di Shabran*. Paganini, reduce da una ricca esperienza come direttore alla corte di

---

<sup>26</sup>N.SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo*, Trieste, Corbaccio Dall'oglio Editore, 1951, pp.119-120

Elisa Baciocchi a Lucca, accettò ed ebbe un grande successo. Quello stesso anno, a Carnevale, un trio d'eccellenza organizzò una mascherata memorabile, descritta da Massimo D'Azeglio (anch'egli protagonista), nei "Miei ricordi":

Erano a Roma Paganini e Rossini. Cantava la Lipparini al "Tordinona" e la sera mi trovavo spesso con loro e con gli altri matti coetanei. S' avvicinava il carnevale e si disse una sera: - Combiniamo una mascherata. - Che cosa si fa? che cosa non si fa? - si decise alla fine di mascherarsi da ciechi e cantare, come usano, per domandare l'elemosina. Si misero insieme subito quattro versacci che dicevano:

“Siamo ciechi,  
Siamo nati  
Per campar  
Di cortesia,  
In giornata d'allegria”

Rossini li mette subito in musica, ce li fa provare e riprovare e finalmente si fissa d'andare in scena il giovedì grasso. Fu deciso che il vestiario al disotto fosse di tutta eleganza e di sopra coperto di poveri panni rappezzati. Insomma una miseria apparente e pulita. Rossini e Paganini dovevano poi figurare l'orchestra, strimpellando due chitarre e pensarono vestirsi da donna. Rossini ampliò con molto gusto le sue già abbondanti forme con viluppi di stoppa, ed era una cosa inumana! Paganini poi, secco come un uscio, e con quel viso che pareva il manico del violino, vestito da donna compariva secco e sgroppato il doppio. Non fo per dire, ma si fece furore: prima in due o tre case dove s'andò a cantare, e poi al Corso, poi la notte al festino.<sup>27</sup>

A Parigi, proprio in casa di Rossini, il 22 aprile 1832 una memorabile serata riunisce un'allegra brigata: Lafont, de Beriot, Baillot, Castil-Blaze... Dopo un brindisi proposto da Rossini, Paganini risponde con una Marcia allo Champagne. Con il caffè poi improvvisa un adagio con le sole corde C-A-F-E e, a grande richiesta dei presenti che chiesero di suonare senza strumento e arco, prese il cordone di seta del suo occhialino e, teso sul bicchiere del punch, improvvisò un'ultima "aria di punch" dedicata a Rossini.

Anche con Liszt Paganini ebbe un rapporto molto particolare. Ad esempio, durante un periodo di convalescenza di due anni, Franz Liszt cadde in una profonda depressione e Paganini, venuto a conoscenza della crisi complessa nella quale si dibatteva l'ungherese, gli fece visita e seppe con la sua parola e il

---

<sup>27</sup>M.D'AZEGLIO, *I Miei Ricordi*, Firenze, Barbera, 1891

suo esempio riaccendere l'entusiasmo del pianista e risvegliare la sua creatività artistica. Alla morte del nostro Niccolò, Liszt scrisse sulla Revue Musicale il 23 dicembre 1840:

(...) è scomparsa una di quelle meraviglie che la Natura sembra accordarci una volta sola per riprendersela al più presto possibile; un miracolo che il regno dell'arte ha visto una volta sola... Il suo nome non sarà mai ricordato insieme a quello di un altro..<sup>28</sup>

#### **4. Tre accuse: orgoglioso, gaudente e giocatore**

In primo luogo il celebre detto “Paganini non ripete” non è un atto di orgoglio, ma significa soltanto che non era in grado di ripetere le sue improvvisazioni, dato che erano sempre diverse. Un giorno a Germa scrisse: “Quanti Paganini credi che esistano?” Una chiara domanda retorica. A Varsavia dichiarò: “Non so chi sia il primo violinista del mondo... ma senza dubbio il secondo è Lipinski”. Ovviamente il primo posto lo considerava suo, ma non per orgoglio: si tratta più di sincerità e comunque era un bellissimo complimento per il giovane polacco. Un'altra volta a Londra, per zittire un presuntuoso che si credeva il migliore dei virtuosi, prese lo strumento e sbalordì tutti con acrobazie mai viste. E questa era una lezione ben meritata. A Parigi si rifiutò di suonare in una sala piena di arazzi, con grande scandalo della stampa, poiché gli arazzi attenuano moltissimo l'acustica. Leggendo l'Epistolario si capisce che Paganini si compiaceva di essere riconosciuto, anzi spesso si divertiva per questa sua crescente popolarità, ma questa stessa divenne sempre più difficile da gestire e presto iniziò a rammaricarsi del clamore e delle leggende sollevate intorno alla sua persona. Scrisse al Germa da Manchester nel 1831: “Ora non si domanda più se hanno inteso Paganini, ma si domanda se lo hanno veduto... I giornali s'intrattengono troppo sulla mia figura, la qual cosa semina una curiosità incredibile.”

---

<sup>28</sup><https://niccolopaganiniilmaestro.wordpress.com/2013/09/>

Per quanto riguarda la vita di *gaudente*, occorre inquadrare un attimo la situazione. Nell'Ottocento non si viaggiava di certo come oggi e, mettersi in strada a qualsiasi ora, con qualunque tempo, per arrivare in orario e presentarsi ad un pubblico impaziente, spesso molto critico, non era cosa da tutti. Tutte le sere doveva essere al top della forma, malgrado tosse, reumatismi, acciacchi di varia natura, per eseguire quella sua musica di bravura che le platee esigevano solamente da lui. E nelle sue condizioni fisiche quella stessa musica lo logorava, e lui lo sapeva. Gli mangiava energia, lo esauriva poco a poco, e malgrado ciò si donava ugualmente, anima e corpo, ripetendo “convien sentire fortemente per far sentire”. Un piccolo riposo al buio in una locanda e poi via, di nuovo davanti al pubblico, solo con il suo violino, la sua febbre, la sua fantasia. Inoltre è da considerare l'eterna lotta contro le dicerie che lo avvolgevano in continuazione, i ricatti, le campagne della stampa e le calunnie, contro gli impresari e critici invidiosi e diffamatori, contro coloro che cercavano ogni occasione per estorcergli denaro, che lui tanto voleva conservare, non tanto per sé, ma per la sua famiglia e soprattutto per lasciare un patrimonio al suo adorato figlio.

Dall'età di 30 anni, poi, gli strapazzi, le sue malattie e le cure dissennate gli causavano sofferenze e dolori acuti, ma, nonostante questo, non drammatizzò mai il suo caso; sofferente, continuò a presentarsi al pubblico finché poté. Se si pensa a tutto questo, alla vita sregolata, senza orari né casa, combattuta tra amarezze, calunnie e malattie, se si pensa a lui che, solo con il suo Achille e il suo violino, andava di città in città, di teatro in teatro, sempre più solo in mezzo a un pubblico febbricitante ed isterico, se si calcola in quanti concerti diede prova della sua bravura che lo uccideva ogni volta di più, ecco, se si pensa a tutto questo, Paganini non fu proprio un *gaudente*. Quanto al *giocatore*, di certo fu imprudente. A Lucca perse il suo ricco stipendio, i suoi gioielli e una volta perse anche il suo violino. Fu proprio dopo quest'ultima perdita che ricevette il suo Guarneri del Gesù in dono dal negoziante francese Livron. Ma

bisogna anche dire che imparò presto la lezione. Dopo la sua ultima giocata scrisse:

Da quell'epoca in poi mi ritrassi dal gioco, e dire posso a mia lode che sebbene io vi abbia consacrato una parte della mia giovinezza, avendo solo un tenue stipendio, ho abbastanza però compreso in prosieguo, che un giocatore sulla terra è l'uomo il più dispregevole e, fermo a tale sentimento, ho rinunciato già da molti anni a sì dannevole passione.

## 5. Donne

Paganini ebbe sempre molte donne attorno a lui. Il violino creava già da solo quell'atmosfera nella quale la donna si sentiva trasportata e si perdeva. Attraverso le armonie, il violinista parlava il linguaggio universale delle anime, dei desideri istintivi e delle speranze inconsce, cosicché tutti i cuori lo comprendevano. Senza dire una parola, già le donne accorrevano al suono del suo violino. E dire che spesso era inelegante, impacciato, anche burbero o rude; eppure la magia della sua arte stregava i cuori femminili anche senza volontà. E nonostante il suo spirito libero, Paganini subì a sua volta per tutta la vita le malie del fascino femminile, e dalle lettere si evince la sua continua lotta interna fra il desiderio viscerale per l'altro sesso e la volontà di allontanarsi da esse, per le noie e i problemi che ne derivavano.

Il mio cuore si è reso inaccessibile all'amore. Comincio ad apprezzar gli uomini, dacché principiano a pensar meglio. Delle donne sebbene le disprezzo in alcuni momenti, pure occupano un posto nel mio cuore, perché mi fanno passare degli istanti preziosi.<sup>29</sup> (Lettera n°94 a L.Germi, Napoli 7 luglio 1820)

Il rapporto sentimentale che più gli costò in termini di energia, soldi e reputazione fu quello con Angelina Cavanna. Scappata con il violinista, la ragazza, minorenni, rimase incinta e diede alla luce una figlia morta. Il padre di lei colse la palla al balzo e denunciò il violinista alle autorità per violenza e ratto di minore. Il processo si protrasse a lungo e Paganini nelle lettere si

---

<sup>29</sup> N.PAGANINI, *Epistolario I*, Milano, Skira Editore, 2006

confida e si lamenta con il suo amico Germi, suo avvocato, che ottiene il pagamento di un'ingente cifra al posto della carcerazione. Paganini in galera non ci andò mai, a differenza di quello che le leggende raccontano.

Nell'inverno del 1817, Niccolò accenna all'amico Germi riguardo ad una relazione con Taddea Pratolongo, descrivendola come *Taddea adorabile*, ma la passione dura ben poco: perso presto interesse per la fanciulla, in una missiva scriverà al solito Germi di riferire a Taddea che avrebbe dovuto scordarsi di lui.

Durante il suo soggiorno a Torino, nell'inverno 1818, Paganini scrive all'amico Germi:

Quasi tutte le donne sono dotate d'una certa dose di finzione che l'esperienza ha insegnato essere necessaria per imperare sull'uomo, ma ben di rado trovai riunite in una persona le grazie e la modestia, la semplicità e l'astutezza, il sentimento e l'insensibilità, il volto angelico con un cuore infernale. Tale è il ritratto fisico e morale d'una ragazza sul fior degli anni che, per mezzo d'un amico, già reso vittima del suo artificio, io vengo di conoscere. Fortuna per me che, prevenuto dai pericoli ai quali si esponeva il cuor mio nel frequentar questa novella Elena, ho saputo resistere ai dardi che scoccavano da quegli occhi che portano all'anima l'inquietudine e la morte: pure vel confesso, amico, dopo ch'io vidi questa seducente creatura, passo i miei giorni nella tristezza, combattuto da mille penose idee, che mi lasciano in uno stato continuo d'abbattimento. La mia crisi è terribile, e converrà ch'io prenda partito d'allontanarmi per sempre da una casa ove non avrei mai dovuto più riporre piede.<sup>30</sup> (Lettera n°34 a Germi, Torino 31 gennaio 1818)

Ma non si può ridurre Paganini ad un vorace donnaiolo: dopo il compimento dei suoi trent'anni, decine di lettere ammiccano al matrimonio, pur nella difficoltà che esso potesse convivere con la sua vita itinerante.

Amico, non puoi immaginarti quanto mi pesi la solitudine ed avendo variato l'idea circa il matrimonio, perché amerei in tal caso di ammogliarmi con una bellissima giovine, non curando né l'interesse né il canto, trovomi con un vuoto che mi cruccia assai, e solo mi auguro la fortuna di trovare un oggetto di mio genio per accoppiarmi.<sup>31</sup> (Lettera a Germi, Roma 23 dicembre 1818)

Dovendo viaggiare ancora per circa due anni m'imbarazzerebbe una moglie, ed è perciò che il tempo potrà consigliare.<sup>32</sup> (Lettera a Germi, Roma 23 dicembre 1818)

---

<sup>30</sup> N.PAGANINI, op. cit., pag.113

<sup>31</sup>Ivi, pag.150

I propositi di maritarsi e di ammarare verso lidi tranquilli non l'abbandonarono mai. Non passava mese senza che nuove candidature fossero sottoposte al suo amico avvocato. Nella corrispondenza con Luigi Germa, infatti, racconta di sempre nuove ragazze conquistate o da conquistare, da sposare o da liquidare: quante speranze ogni volta vanificate...

A Torino mi fermai ozioso perché mi fece una tale impressione una giovine di 13 in 14 anni Protestante di famiglia educata, che la chiesi in sposa al Genitore, il quale mi disse che quando avrà finito la sua educazione lui non sarà contrario quando la ragazza potesse corrispondermi, onde vi è tempo a pensarci.<sup>33</sup> (Lettera n°40 a Germa, Piacenza 25 aprile 1818)

L'altro giorno vidi una savia giovane in una chiesa, e me ne ero alquanto invaghito... Che cosa mi consiglieresti? Di prenderla in sposa o di restar nubile. Inclinerai moltissimo al matrimonio, ma sarei biasimato da chi non vuol pagare i debiti.<sup>34</sup> (Lettera n°97 a Germa, Napoli 9 agosto 1820)

Dalle lettere emerge evidente una certa diffidenza di Paganini nei confronti delle donne (di sicuro la faccenda di Angelina aveva avuto il suo peso):

Credo che non disapproverete la risoluzione fatta da qualche tempo di mandare al diavolo quante donne ho conosciute, perché non attendono che alla mia distruzione.<sup>35</sup> (Lettera n°51 a Germa, Firenze 20 Agosto 1818)

A quelle stesse donne, però, non sapeva rinunciare e pochi mesi dopo Niccolò già descriveva con coinvolgente entusiasmo la sua nuova liaison con Marina Banti: "la mia adorata Marina." Conosciutisi a Bologna, la ragazza è letteralmente stregata dal fascino di Paganini. Il violinista scrive al Germa che il padre di lei "gli ha proibito carta e callamajo, ma con tutto ciò per mezzo dell'assistenza della cameriera, in un mezzo foglio di carta, scrisse come segue", e poi ricopia parola per parola una lettera che Marina gli aveva scritto, includendola nella missiva all'amico. Marina, innamoratissima, scrive a Niccolò che attende il suo ritorno a Bologna:

---

<sup>32</sup>Ivi, pag.202

<sup>33</sup>Ivi, pag.119

<sup>34</sup> Ivi, pag.189

<sup>35</sup> Ivi, pag.135

Unico mio bene... Addio mia vita e mio tutto... La vostra più cara amante,  
Marina Banti.<sup>36</sup>(Lettera a Germi, Firenze 10 Ottobre 1818)

Paganini in un primo momento sembra davvero voler unirsi in matrimonio a lei, ma poi giunge il mese di novembre e, dopo averla rincontrata, scrive al suo caro amico Germi di aver cambiato idea riguardo al matrimonio.

Restai a Bologna sei circa giorni e divenni per la signorina tanto indifferente che più non penso al matrimonio. Essa mi adora, ma non potrei dispormi a prender moglie, perciò pregovi di dirmi con quali frasi dovrò corteggiare per prepararla a quell'indifferenza corrispondente alla mia.<sup>37</sup>(Lettera a Germi, Roma 9 ottobre 1818)

La passione è svanita e con essa l'amore. Marina Banti, vorrebbe delle spiegazioni. Il nostro non sa come cavarsi d'impaccio e chiede consiglio all'amico Germi:

La Signorina di Bologna che sospira per me conobbe dalla mia ultima lettera ch'ero alquanto raffreddito, e perciò mi chiede il motivo. Dimmi tu con quali accenti devo esprimermi. Io non vorrei assolutamente dirle che più non penso a lei, ma qualche cosa bisogna ch'io le dica. Il di lei papà la tiene col solito rigore.<sup>38</sup>(Lettera a Germi, Roma 23 dicembre 1818)

In breve tempo fa la sua comparsa una fanciulla di Venezia di nome Lauretta, solo che Niccolò è venuto a sapere certe notizie su di lei e allora preferisce starle alla larga.

[...] le lettere pervenutemi da Venezia me ne hanno dette tanto che non posso più sentirme a parlare.<sup>39</sup> (Lettera a Germi, Roma 9 ottobre 1818)

Poi c'è un'inglesina che fa battere il cuore del musicista, peccato che la religione di lei sarebbe di ostacolo ad un eventuale matrimonio.

Ieri sera vidi la più bella Inglesina quale mi accese sull'istante; ma allorquando intesi che era Ebreja sospirai, e quasi avrei versate delle lagrime conoscendo

---

<sup>36</sup> Ivi, pag.145

<sup>37</sup> Ivi, pag.148

<sup>38</sup> Ivi, pag.151

<sup>39</sup> Ivi, pag.149

quasi impossibile l'unione, e scommetto, se tu la vedevi forse avresti ringraziato alla religione per ottenerla.<sup>40</sup> (Lettera a Germi, Roma 23 dicembre 1818)

Sulla famosa Laretta, nominata a più riprese in varie lettere, Paganini confiderà le sue remore ad Antonio De Pagliari nel febbraio 1819 e prenderà atto della sua condotta un anno dopo, gioendo del suo ritrovato stato di libertà, come testimonia una lettera al Germi del gennaio 1820:

Sono persuaso della vostra onestà e della vostra buona amicizia per non porre in dubbio quanto mi dite in favore di Laretta. Convengo però con voi [...] che le donne sono tanto scaltre, ch'egli è quasi impossibile di conoscere perfettamente il loro cuore. Aviene tante volte, che una femina ricusa gli onori di un Rè per giacersi con un mullatiere, e per chi non conoscesse questa seconda parte l'estimerebbe un'Eroina. Nullameno non voglio fare la Laretta di questo carattere, ma tante volte si fanno palesi certi rifiuti onde potersi più tranquillamente compiacersi d'amori più segreti. [...] Io non sono nel caso di abbandonare del tutto Laretta, benché ella col suo carattere orgoglioso, e poco pieghevole me ne abbia dato motivo.<sup>41</sup> (Lettera a De Pagliari, Roma 24 febbraio 1819)

Fin qua avevo sempre somministrato del denaro a quella di Venezia perché si istruisse nel canto, e perché la credevo fosse sempre stata a me fedele; ma qua in Palermo da una Sig.ra che stava in Milano all'epoca della mia permanenza colà sicura ch'io mi ero allontanato per sempre dalla sud.a di Venezia mi sfrittellò il tutto intorno alla condotta della stessa – Ella favoriva un pittore e si portava nella di lui Cella, e fu veduta, e rimproverata dalla stessa Sig.ra nonché dalla padrona di casa dello stesso pittore, ed i loro clandestini colloqui sono stati di grandissima durata cioè più di un anno [...] Sono finalmente libero, e contento, e tanto più quando penso al mio caro Germi.<sup>42</sup> (Lettera a Germi, Palermo 31 gennaio 1820)

In una lettera del giugno 1821, le frettolose richieste di documenti, per potersi legare in matrimonio, sembrano far presagire che sia la volta buona:

Finalmente ho risolto di seguitare le leggi del mio core, e quelle anche del mio stato, e di prendere moglie. Un'amabile ragazza figlia di un'onestissima famiglia che unisce alla belezza la più severa educazione mi ha toccato veramente il core, e quantunque non abia dote pure ho amato di sceglierla, e di esser felice con lei. Sì, il Cielo mi vuol tale ed io non potrei desiderare il magiore contento. I miei anni scoreranno beati ed io vedrò me stesso dipinto ne' figli miei. Intanto sono necessarie le fedi dello stato libero ed io non saprei dirigermi a miglior amico di te per ottenerle al più presto. Fammi dunque il piacere ritira prima di tutto la mia fede di battesimo [...] raccomandargli la massima solecitudine, fà presto e

---

<sup>40</sup> Ivi, pag.150

<sup>41</sup> Ivi, pag.160

<sup>42</sup> Ivi, pag.179

toglimi di pena perché il ritardo mi è troppo funesto. [...] Tu conosci il mio naturale, e ben puoi comprendere l'orgasmo da cui è posseduto il mio fisico eccitato da nervi sensibilissimi, e da un'immaginazione esaltata, quindi se non mi vuoi consunto dall'amore, e dallo spasimo usa la massima sollecitudine, e concorri al compimento de' miei voti, e del dolce destino che mi si prepara.<sup>43</sup> (Lettera n°103 a Germe, Napoli 22 giugno 1821)

All'inizio dell'estate del 1822, il compositore annuncia finalmente il nome della fanciulla: Carolina Banchieri, “un'amabile ragazza, bella, piena di virtù, perfettamente educata”.

Questo è il nome della mia diletta Carolina Banchieri figlia dei coniugi Teresa Ruiz, e Romualdo Banchieri. [...] Bellezza, Educazione sono le doti che bisognano al mio gusto. Il cielo secondi i miei voti. Io ho invenuto quella che amava. Tu, mia madre, e quanti sarete per vedere il soggetto del mio amore, non saprete che ammirare, e con me lodare il cielo di aver creato una fanciulla piena di tutte le grazie fisiche e morali.<sup>44</sup> (Lettera n°106 a Germe, Napoli 10 luglio 1821)

Eppure, malgrado gli iniziali progetti matrimoniali, anche in questo caso l'inquieto Paganini si tirò indietro.

A voi solo dirò aver trovato quell'oggetto un vero sen-souci, e che in tutti i generi mi cambiò faccia, e perciò me ne liberai dopo quattro giorni che mi parvero quattro anni.<sup>45</sup> (Lettera n°107 a Germe, Parma 19 ottobre 1821)

Paganini trascorse a Genova il mese di maggio dell'anno 1824 insieme ad Antonia Bianchi, la cantante con cui visse fino al 1828 e dal quale ebbe il suo unico figlio, Achille, durante il soggiorno palermitano del 1825. Anche questa è una relazione molto complicata, soprattutto per il carattere di lei. Così Margherita Bariloni “romanza” questo amore viscerale e romantico, teorizzando anche su quale sarebbe dovuta essere la donna “ideale” per un artista vagabondo come Paganini:

Nel suo lungo soggiorno a Venezia conobbe Antonia Bianchi, che in quell'epoca era una comparsa di teatro. Era bella ed aveva una voce discreta. Il violinista ne fu attratto. Da prima credette che fosse uno dei soliti amori passeggeri, ma Antonia era una donna furba, ambiziosa e seppe rimanere per sempre nella vita

---

<sup>43</sup> Ivi, pag.195

<sup>44</sup> Ivi, pag.199

<sup>45</sup> Ivi, pag.200

del musicista. Egli le aveva promesso che se avesse studiato canto sul serio le avrebbe dato una parte importante in qualche suo concerto. Antonia studiò, fu scrupolosa e costante ed arrivò a debuttare in alcuni concerti di Paganini. Se avesse avuto un altro carattere avrebbe potuto essere la felicità del violinista, invece era capricciosa, dispotica, impulsiva, violenta e gelosissima. Difetti che possono soltanto intralciare la vita di un artista che avrebbe avuto bisogno di una creatura dolce, remissiva, piena di dedizione e di spirito di sacrificio. L'artista deve sentirsi libero, libero nei suoi impulsi, nelle sue attrattive, nei suoi voli. La creatura che gli vive accanto deve consolarlo, confortarlo, deve vivere nell'ombra finché egli non la chiama alla luce, deve essere la compagna che dona sempre, senza pretendere mai, che asciuga le lacrime senza indagare. Deve sapere accarezzare e sorridere. Soltanto così l'anima ardente di colui che cerca anelante e si macera nel tormento di nuove scoperte, di nuove sensazioni si può trovare nella carezza di quelle mani lievi il refrigerio che gli dà nuova forza nel proseguimento. Antonietta non voleva sacrifici, non voleva rinunce; abiti lussuosi, gioielli, divertimenti. Le piaceva comandare a bacchetta Paganini. Infatti ella è autoritaria: "Non studio più canto", oppure "Me ne parto domani, al diavolo tutti i violinisti del mondo, ne ho fino alla punta dei capelli". Queste erano le parole per impressionarlo, magari dopo faceva il contrario. Quando arrivava al colmo dell'ira diveniva anche pericolosa perché una sera mentre egli parlava con un amico e siccome vi entrava una signora che il musicista doveva raccomandare, avendolo Antonietta chiamato ripetutamente senza che egli si fosse mosso, quando ebbe finito di parlare le domandò con calma che cosa volesse, lei prese con stizza l'astuccio con il violino e stava per fracassarlo se un servo non fosse stato pronto a strapparle di mano il violino. L'astuccio che le rimase in mano lo mandò in mille pezzi a forza di sbatterlo sui mobili. Tale era Antonia Bianchi dagli occhi chiari e dal cuore infernale.<sup>46</sup>

Paganini scriveva a Germe delle sue piazzate pubbliche:

[...]sappi che la Bianchi che stà ancora con me ha un grosso difetto. Per poco va in frenesia. L'altra sera per non averla condotta meco da un negoziante dove dovevo trattenermi un solo quarto d'ora per affari miei Essa prese la mia Cassetta e la slanciò dall'alto al suolo quattro volte fino a che non la vide in pezzi, e fortunatamente il mio Cameriere avendo preso o per di meglio strappato il violino dalle sue mani lo salvò, e miracolosamente lo trovai sano, ma alquanto rissentito. Un'altro fatto d'avantieri sera. La Bianchi con me in'una casa di signori Spagnuoli. Venendo chiamato io dal figlio e dalla madre Padrona di detta Casa per informarmi dell'originalità di un dilettante fanatico del violino, che colà si trovava. La Bianchi ci sorprese, e forse credo per gelosia disse che voleva l'accompagnassi a casa, io domandandoli perché, mi slanciò uno schiaffo potentissimo accompagnato da delle grida infernali e percosse tutti della società. E poco mancò che non crepasse dagli urli.<sup>47</sup> (Lettera n°174 a Germe, Napoli 17 dicembre 1825)

La rottura del 1828 fu alquanto difficile, e a quanto pare neanche troppo pacifica. Di certo costò un bel po' di denari a Paganini: a Milano nel dicembre

---

<sup>46</sup>M.BARILONI, *Vita Romanzata di Niccolò Paganini*, Milano, Edizioni del Cavalluccio, 1962

<sup>47</sup>N.PAGANINI, op.cit., pp.281-282

del 1827 Paganini si era impegnato davanti al notaio Lonati a versare il vitalizio di 100 scudi ad Antonia Bianchi. Il rapporto tra i due terminò nel corso del soggiorno viennese: il 10 agosto Paganini andò a Karlsbad e Antonia Bianchi prese la strada per Milano.

La Bianchi finalmente è tranquilla avendole fatta una carta per la pensione di cento scudi milanesi annui, vita durante.<sup>48</sup> (Lettera a Geremi, Milano 2 gennaio 1828)

La Bianchi bisogna che la mandi, avendomene fatte di quelle da pettenà cui sasci.<sup>49</sup> (Lettera a Geremi, Vienna 11 giugno 1828)

La Bianchi stà da molto tempo da me disunita perché è una Bestia iniqua; e mai più potrò sentirne parlare.<sup>50</sup> (Lettera a Geremi, Vienna 5 luglio 1828)

Con la Bianchi è finita. Al Tribunale di Vienna che ricorsi per avere sotto la mia direzione il mio caro figlio Achille, divenuto amabilissimo per la sensibilità e spirito che v'è esternando, ho creduto bene di accettare la proposizione della Bianchi e le ho sborzata la somma di 2000. scudi di Milano, e in tal modo ha rinunciato ai diritti, e venne annullato l'obbligo di pagarle vita sua durante 100. scudi annui.<sup>51</sup> (Lettera a Geremi, Praga 20 ottobre 1828)

Come ti dissi la Bianchi andò imperversando, me ne fece di tutti i colori, e finalmente mi lasciò a Vienna col figlio contenta di andarsene con somma assai vistosa. Non te ne parlo più a lungo perché si rinnovano con questi discorsi i miei rancori.<sup>52</sup> (Lettera a Geremi, Berlino 28 febbraio 1829)

[...] dunque crede che quella Signora mi sarebbe stata utile se fossi caduto malato!... amico mio appunto quando sono malato sento il vantaggio di non averla vicina! Sia mancanza di cuore, o di testa nulla ha mai fatto di ciò che conveniva in tali occasioni"... Io non voglio esacerbar qui le interne mie piaghe che sono troppe" Quella meschina non voleva studiar mai, né far nulla, per es: ai più piccioli lavori per sé diceva ch'io la tengo qual serva; correva attorno raccontando cose di suo disonore: invano cercai di frenarla; non fece che tormentarmi con continue provocazioni!... La storia sarebbe troppo lunga, e dolorosa. La conobbi ch'era la ultima delle cantanti, e l'abilitai a figurar ne' concerti, era senza camicia, ed ora ha guardaroba, gioje, capitali! Amareggiò la mia vita vivendo meco, lontana so quanto si affatichi per denigrarmi!... Gli uomini giusti giudicheranno frà me, e colei. Con un amico con VS ho voluto

---

<sup>48</sup>Ivi, pag.333

<sup>49</sup>Ivi, pag.385

<sup>50</sup>Ivi, pag.392

<sup>51</sup>Ivi, pag.416

<sup>52</sup>Ivi, pag.466

spiegarmi una volta non per giustificazione, ma per mio sfogo!<sup>53</sup> (Lettera n°329 a Carlo Carli, Berlino 28 febbraio 1829)

La Bianchi si farebbe meno disonore se dicesse meno impertinenze sul conto mio; ma lasciamola con I suoi mali spiriti, ch'io non vi penso.<sup>54</sup> (Lettera a Germi, Berlino 27 febbraio 1829)

Tra molte improbabili – che Paganini per primo chiedeva in spose, salvo cambiare rapidamente idea – spiccò per pervicacia l'infuocata baronessa Helene von Feuerbach, figlia di un importante diplomatico tedesco e già maritata con un nobile bavarese. I due si frequentarono clandestinamente e si promisero ogni bene. Da una lettera all'avvocato Germi:

A Francoforte sul meno domandai in isposa la più gentile ragazza. Questa è figlia di un negoziante, ma non ricco; è però benestante. Ora, riflettendo ch'essa è troppo giovine e troppo bella, e non amano o, non per meglio dire, sentendo all'anima la musica, non potrebbe dedicarsi a me che per fine d'interesse falso, comincio ad abbandonare il pensiero. Piuttosto converrebbe che io sposassi un'altra; e questa è figlia di un celebre, anzi il più celeberrimo autore di giurisprudenza dell'Allemagna. [...]Helena [...] dopo avermi inteso, veduto e parlato, s'innamorò talmente di me ch'essa non ha più pace e finirebbe per soccombere se alla fine non potesse possedermi. Sono nove mesi ch'ebbi il piacere di conoscerla. La sua figura è gentile; un'educazione finissima. [...] Possedendo questa giovine donna, avrei una brava moglie ed Achille avrebbe un'eccellente madre. [...] Ella ha dichiarato di rinunciare a tutte le mie ricchezze, e di non voler che la mia mano! Che ne dici di tutto questo? È molto difficile trovare una donna che mi ami quanto Elena. È vero che quando sentono il mio linguaggio musicale, l'oscillazione delle mie note le fa tutte piangere; ma io non sono più giovane, né sono più bello; anzi sono diventato bruttissimo. Pensaci e dimmi come la pensi. Essa ragiona come scrive; la sua favella, la sua voce è insinuante.<sup>55</sup> (Lettera n°521 a Germi, Baden 30 agosto 1830)

È presumibile che Helene von Feuerbach si sarebbe votata a Paganini con dedizione assoluta, tanto che ottenne comunque il divorzio nell'attesa di poter giungere all'altare col musicista; ma le mille titubanze di lui, miste al timore di nuovi scandali, sfociarono ancora una volta nel nulla. Il musicista chiese altro tempo, mentre lei, dopo un periodo in ritiro spirituale, prese a viaggiare per l'Europa. È ciò che fece anche Paganini, mai pago di nuovi trionfi. A Parigi fu

---

<sup>53</sup>Ivi, pag.464

<sup>54</sup>Ivi, pag.462

<sup>55</sup>Ivi, pag.462

un coro di lodi, neppure il raddoppio dei prezzi sembrò spaventare i francesi: ma fu sufficiente un solo episodio per uccidergli il morale.

Londra registrò l'ultimo sussulto della disperata carriera sentimentale di Paganini. Una vicenda cominciata con una buona azione: il musicista, dopo aver saputo che il suo amico John Watson, il quale lo aveva accolto in casa sua a Londra per qualche tempo, era stato incarcerato per debiti, era accorso in suo aiuto e aveva pagato una cauzione per la sua liberazione; nel frattempo dava lezione di musica alla figlia Charlotte Watson, che si era innamorata di lui. E lui anche la prese a cuore. C'è da presumere la totale buona fede di Paganini, se è vero che le regalò un diamante da dodici carati e predispose di sposarla una volta che si fossero trovati a New York. Solo che il piano fallì. La maledizione legata alla popolarità del personaggio, ancora una volta, non fu estranea. I due si diedero appuntamento in Francia, a Boulogne, ma programmarono di giungervi in momenti diversi per non dare nell'occhio; la fuga della ragazza fu però immediatamente scoperta dal padre, che la rispedì a Londra. Non si sa se per estorcere denaro o per sistemare la figlia, Watson accusò Paganini di rapimento. Lo scandalo scoppiò e la storia fu pompata dalla stampa all'inverosimile, coinvolgendo a più riprese tutti gli attori e costringendo Paganini a una goffa autodifesa. Il musicista, demoralizzato e scoraggiato dall'aggressività della stampa, si ritirò in buon ordine, anche se la sua idea di accasarsi rimase come si evince da una lettera del 23 dicembre 1835 al Geremi: "Molto piacere provai nel leggere le accuse dell'altro mondo, nonché quelle di Londra; e se la mia salute lo permettesse, andrei a New York per tonare qui accompagnato...". La voglia di scappare negli Stati Uniti non venne mai meno, anche perché era lì che Charlotte Watson era comunque andata e lo aspettava per sposarlo, come la corrispondenza tra i due dimostra. Charlotte sembrava davvero sinceramente innamorata, e sicuramente in lei vi era quella riconoscenza per la volontà di Paganini di tirarla fuori da una penosa situazione familiare e aiutarla nella carriera musicale. Quanto a Paganini, è possibile che vide in Carlotta il tanto sospirato rifugio, dopo le mille disavventure amorose

che nonostante tutto non gli impedirono di continuare a credere nell'amore. Inoltre Paganini, per la sua età, per la sua condizione fisica e per il suo stato d'animo, doveva sicuramente provare quell'istinto di protezione verso una giovane creatura, che è caratteristica tipica di un amore adulto e maturo di sofferenze ed esperienze. Ma purtroppo con il tempo e la distanza i piani e i propositi si fecero confusi. Paganini pensò di dare alle stampe tutte le sue opere, ma non se ne fece niente. Progettò di aprire un casinò a Parigi col suo nome scritto a caratteri cubitali, ma l'impresa naufragò e fece bancarotta anche perché non era più in grado di suonare. La salute peggiorava, le degenze si facevano ogni volta più prolungate. Naufragò, così, l'ultima possibilità di matrimonio per Niccolò.

## **6. Concerti, Cachet e Recensioni**

I concerti per violino e orchestra presentarono da subito quella singolarità che spesso fu scambiata per un esibizionismo esagerato. Le serie di accordi di difficile impostazione, i trilli e i salti di registro, sono dovuti anche al fatto che Paganini, per questioni economiche, voleva essere l'unico in grado di suonare la propria musica in modo da essere l'unico a potervici lucrare. Volendo mantenere segrete le partiture, le consegnava al direttore d'orchestra solo qualche ora prima dell'esecuzione. Questi aveva quindi la possibilità di studiarle solo per poco tempo, doveva perciò limitarsi a un'orchestrazione armonica e di facile interpretazione, dal momento che l'orchestra doveva infatti essere in grado di poter suonare il brano a prima vista. In questo modo, gli assoli di violino risultano maggiormente complicati all'orecchio dell'ascoltatore che nel frattempo si è abituato all'accompagnamento melodico e semplificato dell'orchestra.

La magia che incanta il pubblico è il leitmotiv nelle recensioni dei concerti, e facilmente si potrebbe trovare nella “Paganinimania europea” un'assonanza con la storia del pifferaio di Hamelin: in quegli anni non poche erano le immagini di Paganini raffiguranti una schiera di uomini guidati e stregati dal suono del violino magico. Leggendo la stampa e alcuni racconti dell'epoca, le descrizioni sono forse al limite del credibile, tanto che è difficile capire quanto esse corrispondessero al reale gradimento del pubblico delle sue performance, anche perché non mancarono resoconti che, tralasciando l'aspetto del personaggio, commentavano appoggiandosi su un terreno più propriamente musicale, criticando non poco il suo modo di suonare e relegando alla ciarlataneria tutto il resto. Heinrich Heine, ad esempio, scrisse molte cose a proposito del virtuosismo violinistico, e va citata una sua frase a questo proposito significativa “Non ho mai sentito nessuno suonare meglio ma neppure peggio, di Paganini”.

Verso la fine degli anni Venti la *Paganinimania* dilagò in tutta Europa. Paganini era considerato allo stesso tempo un musicista, un eroe, un incantatore, una figura leggendaria, un *Wanderer* e un ciarlatano. Un eroe, in quanto in ogni concerto vinceva le difficoltà fisiche che lo tormentavano, superandole al di là di ogni aspettativa e immaginazione. Un *Wanderer* perché nel girovagare doveva esclusivamente a se stesso la propria fortuna. Niccolò divenne famosissimo e richiestissimo, come una grande star del pop ai tempi nostri:

Vienna – Paganini – Tutto oggi è alla Paganini. Paganini suona per tutte le bocche, e i Viennesi nell'onorare il vero merito non mostrano meno fervore delle popolazioni più caratterizzate per cedere rapidamente agl'impulsi dell'entusiasmo.<sup>56</sup>

Ora l'entusiasmo è al segno che si parla solo di Paganini: alle trattorie si trova delle liste frittute alla Paganini, le cotolette alla Paganini. Il calzolaio vi offre le scarpe alla Paganini, il cappellaio il cappello alla Paganini. Pensate voi cosa sarà

---

<sup>56</sup>“I Teatri”, appendice al fasc. VII, 29 maggio 1828

degli abbigliamenti delle dame: non si parla più di giraffe: ora lo scialle, I guanti, I braccialetti, tutto è alla Paganini.<sup>57</sup>

In un certo senso si può parlare di divismo anche per quanto riguarda il guadagno: lasciò nel secolo XIX un patrimonio di oltre 3 milioni di lire, e la sua fortuna in un certo momento fu valutata a oltre 7 milioni. Si dice che, nel 1818, rifiutò un contratto di 2 milioni con il direttore dell'*Empire City* di NY. Due milioni per una tournée due secoli fa possono reggere il confronto con i 5 di Charlie Chaplin, i 12 di Deanna Durbin o gli 8 di Marlene Dietrich. In una tournée europea del 1831 guadagnò, solo nella terza serata, 21.895 franchi. Tuttavia, in Paganini, non si trovano quelle eccentricità che vengono consacrate da giornali e riviste, quel modo di vivere atto a colpire la folla. Un divo non lascia nulla al caso, mentre Paganini fu essenzialmente un improvvisatore, cosa che si ritorse contro di lui. Non si mise mai in posa, anzi, aizzò polemiche spesso ironiche e mordaci. Quando viaggiava non aveva mai richieste bizzarre né un seguito di persone. Gli era sufficiente una carrozza ermeticamente chiusa contro il freddo e le custodie dei suoi violini, dentro le quali gettava alla rinfusa calze, camicie e soldi.

## 7. Colleghi e Competizione

Oltre alla sopracitate amicizie con Rossini, Liszt, e con altri compositori come Spohr e Mendelssohn, Paganini ebbe altri cari amici in campo musicale; di alcuni ne appoggiò la carriera, con altri intraprese vere e proprie competizioni.

Ad esempio l'11 marzo 1816 Paganini suonò in gara con Charles Philippe Lafont (1781-1839), violinista e compositore francese allievo di Kreutzer e Rode, dalla carriera concertistica di grande rilievo in tutta Europa. Man mano che la fama europea del violinista genovese si accresceva, la gara di Lafont con

---

<sup>57</sup>“Osservatore del Lago Trasimeno” supplemento al numero 24 del 17 Giugno 1828

Paganini divenne una vera e propria leggenda. Ancora nel 1830, a quattordici anni di distanza, la vicenda era dibattuta tanto che nel giornale inglese “The Harmonicon” appariva:

PAGANINI AND LAFONT. [...] on the contest between M. Lafont with that celebrated violinist, at a concert given in Milan, when, according to M. Imbert, the French virtuoso was beaten. On this subject M. Lafont has written the following letter to the journalist: “Sir, I have just read in your journal of the 2d Feb., an extract from the Notice published on the celebrated violinist, Paganini. As this notice contains statements utterly erroneous, as regards me, I owe it to truth, to the advice of my friends, and to the favor with which the public has been pleased to honor me during 24 years, to give an exact statement of the facts of the case. The following is a narration of what occurred.[...] I obtained a success the more flattering, as I was a stranger in the country and had no other support than my talent. I played with M. Paganini the concerted symphony of Kreutzer, in fa major. For several days previously to the concert we rehearsed this symphony together, and with the greatest care. On the day of the concert it was performed by us as it had been rehearsed, with no change whatever; and we both obtained an equal success in the passages executed together or separately. [...] I was not beaten by M.Paganini, nor was he by me. On all occasions, I have taken pleasure in rendering homage to his great talent; but I have never said that he was the first violinist in the world. [...] I declare now [...] that the French school is the first in the world for the violin.<sup>58</sup>

A proposito di Lafont, Paganini scrive in alcune lettere che è un bravo violinista ma niente di eccezionale, e che il pubblico non aspetta altro che Paganini:

Ieri sera abbiamo avuto al Teatro alla Scala un'accademia di M.Lafont. Questo bravo professore non ha incontrato al segno di volerlo rissentire. Suona bene; ma non sorprende.<sup>59</sup> (lettera a Germi, Milano 3 febbraio 1816)

Lafont ha suonato per la seconda volta ad un'accademia di un Pianofortista alla Scala; ma non vi erano trecento uditori. [...] Il violino di Lafont ha fatto nascere un fervido desiderio di rissentire Paganini.<sup>60</sup> (lettera a Germi, Milano 25 febbraio 1816)

Si confrontò con Paganini anche il polacco Karol Jozef Lipinski (1790-1861), ricordato come uno dei maggiori virtuosi della prima metà dell'Ottocento. Lo conobbe nell'estate del 1818 a Piacenza:

---

<sup>58</sup>N.PAGANINI, op.cit., pag.81

<sup>59</sup>Ivi, pag.79

<sup>60</sup>Ivi, pag.83

Un certo Lipinski polacco, prof.re di violino venne dalla Polonia in Italia espressamente per sentirmi, mi ritrovò a Piacenza e stava quasi sempre con mè, adorandomi. Lo stesso mi ha eseguiti il quartetto di Carega, della Raggi e di Germi perfettissimamente bene ora se ne ritorna in Polonia per studiare qualche anno sul mio genere, e dice di non voler sentire nessun altro professore di tale instrumento.<sup>61</sup> (lettera a Germi, Milano 25 febbraio 1816)

Da compositore Lipinski dedicò a Paganini tre Capricci. Dopo l'incontro a Piacenza, i due violinisti si incontrarono di nuovo a Varsavia nel maggio 1829 e nel 1873 fu pubblicato, in un periodico locale, un racconto di Lipinski sull'incontro con Paganini. Si ritrovino qui i punti più salienti:

[...] Motivo del mio viaggio erano precisamente le meravigliose notizie sul suo virtuosismo che in patria avevano raggiunto il mio orecchio. Decisi perciò di ascoltare prima il grande Italiano nel suo concerto di quella sera e poi di andarlo a trovare. Mi recai molto in anticipo in sala per assicurarmi un buon posto. Alla cassa sedeva un uomo estremamente pallido, dal viso quanto mai espressivo, dalla prolissa capigliatura corvina che gli ricadeva, naturalmente riccioluta, sulle spalle. Sul tavolo dinanzi a lui due piatti con monete di piccolo e grande formato, dei fogli di musica e il violino nel suo astuccio. Non avevo la minima idea di chi potesse essere quell'uomo infagottato in un frac nero sgualcito e indossato senza cura, con la cravatta bianca annodata alla meglio. Dopo aver pagato un ingresso non eccessivamente caro, mi inoltrai in sala soffermandomi dopo pochi passi davanti alla porta sulla quale con alcune ostie era stato appiccicato il programma manoscritto del concerto. [...] Durante le prime due parti del concerto le porte della sala non vennero chiuse e nell'ultimo intervallo tanto fu l'afflusso di pubblico che la sala si riempì quasi completamente. Fece allora il suo ingresso in sala l'uomo che sino a quel momento sedeva alla cassa. Teneva in una mano il violino e l'archetto e nell'altra la chiave con cui chiuse la porta d'ingresso, ficcandosela poi in tasca. Indi si fece largo nella calca, sino al podio, tenendo il violino sollevato sopra il capo. Arrivato a destinazione, accennò un inchino e fece segno all'orchestra di attaccare le prime battute del Concerto. [...] Suonò in un modo indescrivibile. Inaudite difficoltà che prima di lui si sarebbero dette superabili soltanto in sogno, e che io stesso sino a quel momento giudicavo insuperabili, venivano da lui risolte con una facilità e una disinvoltura assolutamente fantastiche. Gli ascoltatori italiani applaudivano da pazzi ed io con essi, comprendendo per la prima volta quanto può essere utile la grancassa. Senza i potenti colpi di quest'istrumento, i componenti dell'orchestra, che, nel tumulto degli applausi non riuscivano a sentirsi, sarebbero facilmente andati fuori tempo. Terminato il Concerto in mi bemolle, il Maestro si inchinò di nuovo goffamente, lasciò il podio e si ricacciò nella calca, tenendo ancora il magico violino sollevato sulla testa, per raggiungere la porta della sala che riaperse per rimettersi alla cassa a vender biglietti. Più di dieci ritardatari dovettero sentirsi la prima parte del concerto da dietro la porta. Ma poiché nel programma della serata era previsto che egli avrebbe suonato ancora un paio di pezzi, Paganini fu così generoso da far pagare ai ritardatari soltanto due terzi del prezzo d'ingresso. [...] Che cosa posso dire della Fantasia sul Mosè? È impossibile descriverlo a parole e tanto meno col violino. La sua arte fece sull'uditorio un'indescrivibile

---

<sup>61</sup>Ivi, pag.121

impressione e l'entusiasmo non aveva limiti. Quanto a me, la potenza del mago genovese mi aveva mandato in estasi.<sup>62</sup>

Un altro violinista che si avvalse del paragone con Paganini e che contribuì alla creazione di leggende sul suo conto fu August Frédéric Durand/Duranowski. Intorno al 1800 Duranowski fu arrestato a Milano per alcuni reati e incarcerato. Paganini, già vessato dalle dicerie sul suo conto durante il soggiorno viennese, si preoccupò di venir scambiato con lui, anche perché nella stampa periodica, il suo nome iniziava ad essere piegato per dare soprannomi a violinisti di rango inferiore al suo, per esempio, Duranowski il “Paganini polacco”.

Se ti ristabilirai in salute, che lo desidero, devi far subito il viaggio a Parigi per prendere, atterrare tutti quei professori che non credono possa esistere un Paganini! Sul proposito ciò ti voglio raccontare una storiella. In questi giorni fu a vedermi un francese di fresco arrivato a Parigi; nella conversazione avuta si parlò dell'immortal Paganini! Senti che cosa mi è occorso da questa bestia! Mi disse che in uno dei tanti giornali che si stampano a Parigi, era stato annunciato l'arrivo colà e la subita tua partenza. Il giornale si esprime in questi termini: “Il tanto decantato Paganini si è fermato otto giorni nella capitale della Francia per sentire i primi Professori di Violino essendosi convinto della superiorità di questi su di lui, partì immediatamente non volendo perder fiato.” Ciucci maledetti! Corri, vola a persuadere gl'increduli del tuo inarrivabile merito. Manca ancora questa foglia alla tua corona.<sup>63</sup> (Lettera n°280 da G. F. Pino a Paganini, Como 6 Novembre 1828)

Paganini fu sempre molto aspro nel descrivere la cantante lirica Angelica Catalani. La Catalani aveva già ricevuto offerte lusinghiere per una tournée in Inghilterra e in generale, Paganini conservò sempre un atteggiamento piuttosto competitivo nei confronti della grande cantante. Catalani, come Paganini, era nel novero degli artisti più pagati del tempo:

Stetti dodici giorni a Pavia e persi il tempo: mi scosse infine l'annuncio della 2a e ultima accademia della Catalani, e mi restituì a Milano per sentirla. Il Teatro della Scala era quasi pienissimo. [...] Io sbadigliai moltissimo. La sua voce forte, ed agile, forma il più bello strumento, ma li manca la filosofia musicale.<sup>64</sup> (Lettera n°124 a Germi, Milano 18 giugno 1823)

---

<sup>62</sup>C. HALSKI, *Paganini and Lipinski*, in “Music and Letter”, vol.40, (1959), pp.274-277

<sup>63</sup>N.PAGANINI, op.cit., pag.419

<sup>64</sup>Ivi, pag.217

La Catalani ha guadagnati mille, e più ducati nell'accad.a data al Teatro del Fondo, e non ne darà altre, avendo poco incontrato. A Roma pure fuù fischiata; ma i giornalisti ben pagati da Essa, dicono diversamente; Io poi dirò che il suo organo nonché l'insieme, è unico. [...] La Catalani vorrebbe legarmi in società con lei per Londra; ma io non lo voglio.<sup>65</sup> (Lettera n°178 a Germa, Napoli 6 aprile 1826)

Non si può parlare di una vera e propria scuola violinistica, ma Paganini si dedicò anche un poco all'insegnamento, e si ha una varia documentazione riguardante i suoi allievi:

Il virtuoso giovinetto Sig.r Giacomo Filippa che suona il violino con molta disposizione, lo dirigo a Lei affine di incoraggiarlo a fare il viaggio di Roma e Napoli; e s'Ella volesse accompagnarlo, potrebbero uniti fare delle buone e lucrose Accademie, conoscendo l'abilità di detto giovinetto, nonché il di lei genio per il canto.<sup>66</sup> (Lettera n°194 a Raffaele Martini, Livorno 25 luglio 1827)

Al Giovinetto Filippa vi dirò non essere egli mai stato mio scolaro, ed anzi è mia opinione, che l'assistenza di un buon Maestro l'avrebbe fatto progredire meglio nell'arte musicale avendo delle naturali disposizioni. [...] A Parigi ha data acca.a il Giovinetto Sivori, l'unico che può chiamarsi mio scolaro, ed ha riportati i più grandi applausi.<sup>67</sup> (Lettera n°178 a Germa, Napoli, 6 aprile 1826)

La stampa scrisse di Filippa a proposito dei suoi concerti a Milano: “[...] tutti quelli che intervennero ebbero campo di ammirare nel giovinetto Filippa un Paganini in miniatura, sia per la forza, sia per la grazie, l'agilità e l'espressione onde usò in cinque difficili componimenti di vario genere e stile.”<sup>68</sup>

Del piccolo Sivori si ha una lettera del padre al fratello Alessandro:

Il Camillo ha fatto il più grande furore, anche più grande che a Londra. I primi professori di Parigi erano presenti e lo hanno applaudito, baciato e ribaciato più volte; ad ogni cadenza un mormorio di approvazione si faceva sentire da tutta l'udienza che finiva con replicati applausi ma in modo tale che non posso spiegarvi, l'entusiasmo era generale e continuo, io ero in platea che piangevo dalla allegrezza. [...] Ora il nome di Camillo va ad essere conosciuto in tutta la Francia, e sentirete che ne diranno i molti giornalisti che si trovano presenti.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup>Ivi, pag.289

<sup>66</sup>Ivi, pag.307

<sup>67</sup>Ivi, pag.338

<sup>68</sup>Gazzetta di Milano, n.99, martedì 8 aprile 1828

<sup>69</sup>(Parigi, 11 febbraio 1828, citata in Stefano Termanini, “Andare in tournée”: *Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841*, in *Paganini Genova e la musica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, p.91)

Oltre al Sivori, Paganini prese a cuore un altro musicista in particolare, un certo Gaetano Ciandelli, violoncellista, di cui appoggiò la carriera attraverso insegnamenti e raccomandazioni:

Giubilo non poco in vedervi primo Violoncellista al Teatro di S. Carlo, e tal piazza si doveva al primo violoncello dell'Italia qual voi siete, e fatto che avrete un qualche studio nel Contrapunto diverete il primo violoncello d'Europa; ed io come vostro maestro andrò superbo della vostra gloria.<sup>70</sup> (Lettera n°178 a Gaetano Ciandelli, Livorno, 14 agosto 1827)

[...] io vi procurerò una lettera commendatizia per S.M. L'Arciduchessa Maria Luigia Sovrana che ama la musica, e protegge i talenti. Mio caro Ciandelli, coraggio, non disperatevi alla partenza. A Roma ho di già scritto di voi, e sarete bene accolto.<sup>71</sup> (Lettera n°270 a Gaetano Ciandelli, Venezia 8 agosto 1828)

[...] Parliamoci chiaro, e veramente con amicale schiettezza: voi non sapete che pensare del Sr Ciand:? ...Pensatene bene sulla mia fede ch'io non vi voglio ingannare!... e se ora vi scrivo con tanto calore per non essere rimproverato da lui di troppa confid.za nel Sr Pol; potete capire ch'io non vorrei meritar mai i rimproveri di Pol: per aver troppo decantato chi non potrebbe farci basante onore. Ma il Ciand: aveva promesso di essere costì alla fine di Febbraio ed ora il suo arrivo sarebbe infruttuoso! Ciò che dovete pensare di q.o ritardo si deduce dalla mia prec.te. Giudicai che convenisse alla riputazione di quel giovane farsi un nome dando qualche accademia a Roma, a Fir., a Parma, ed a Mil.; si è arreso al mio consiglio: sapete quanti sono gl'inciampi per uno che non ha pratica: il tempo passa, e si vien ad esser meno puntali senza veruna colpa: quanto a voi la cosa non era urgentissima: ei sapeva che voi per tratto singolare della vostra delicatezza prometteste di conservargli il posto vacante, e che di più il mio parere ch'ei desse delle accad: era convalidato dal v.o emesso in termini assai precisi nell'ultima che mi scriveste a Vienna! [...] Come vi ho detto e ridetto? L'abilità di quel giov: è grande; le sue disposiz: sono maggiori; sotto la vostra dir.ne farà passi da gigante, e vi avrà non solo l'obbligo di esser ben collocato, ma l'altro rilevantissimo s'acquistar perfezioni! [...] Concludo che amerete accrescer la gratitudine ed acquistarvi nel Sr. C. un fervido a.co che col tempo, credetemi, riguarderete non solo come il più affettuoso, e grato ed ubbidiente, ma come il v.o più caro! Forse ho d.o troppo ed ebbi torto a dubitare del v.o cost.e impegno, ma compatirete chi da un lato teme di aver rovinato un galant'uomo volendogli fare un bene, e dall'altro si vede esposto, senza sua colpa, a far la più brutta figura! Amico gentil.mo mi vi raccomando per esser liberato da questi timori.<sup>72</sup> (Lettera n°377 a Giovanni Battista Polledro, Berlino 14 aprile 1829)

---

<sup>70</sup>N.PAGANINI, op.cit., pag.312

<sup>71</sup>Ivi, pag.405

<sup>72</sup>Ivi, pag.506

## 8. Stampe, ritratti e Satanismo

Passeggiando per il Boulevard des Italiens a Parigi, in una vetrina, notò una litografia che lo raffigurava rinchiuso in una cella a suonare il suo violino, come leggenda voleva; poi scoprì che la stessa immagine era stata riprodotta anche sull'importante «Revue Musicale». Gli anni passavano ma poco cambiava. A parte, in peggio, la sua salute. A Londra dopo un inizio difficile (gli inglesi il raddoppio dei prezzi non lo digerivano proprio), Paganini si avviò a guadagnare più denaro che in tutte le tappe precedenti. Le parole del critico Henry Chorley tuttavia lo colpirono:

La comparsa di questo stregone non può che indurre tutti i violinisti al suicidio. Egli accorda sui registri acuti, tuttavia raggiunge un suono sferico e rotondo incredibile. La sua musica e il suo stile sono caratterizzati dalla malinconia. Il detto secondo il quale la tristezza è sempre fragile può benissimo riferirsi all'esecuzione di questo strano individuo. Egli riesce letteralmente a comunicare al proprio strumento una sorta di sensibilità animalesca, e a tratti ne cava pianti e lamenti con quella verità ed espressione che originano dal dolore fisico.<sup>73</sup>

Lo *stregone* Paganini era sempre più perseguitato dalla propria caricatura. Scriveva al Geremi:

Una nuvola di ritratti, fatti da diversi artisti, è apparsa per tutte le botteghe di Londra, ma uno che veramente mi somiglia non è comparso ancora tra le stampe. Si vede anche qualche parodia buffonesca; una mi presenta in atto di suonare in attitudine strana, mentre il leggio si accende e brucia.<sup>74</sup>

Attendo con impazienza la mia biografia, non già per gloriarmi di questa, ma per far tacere le cattive lingue che godono (non potendo o non sapendo abbassare la mia; qualunque sia, abilità) di denigrare il mio onore con false, falsissime accuse.<sup>75</sup> (Lettera n°343 a Giovanni Battista Gordigiani, Berlino 10 marzo 1829)

Per tutta la vita Paganini si dovette confrontare con l'accusa di Satanismo, e di aver venduto l'anima al Diavolo. Certamente il fisico di Paganini, la sua magrezza, il suo pallore, gli occhi ardenti, il naso aquilino, i capelli neri e quel magnetismo che emanava dalla sua figura devono aver fatto nascere presto il

---

<sup>73</sup>F. FACCI, *Misteri per orchestra*, Milano, Mondadori, 2011

<sup>74</sup>Ibidem

<sup>75</sup>Ivi, pag.475

sospetto che esistesse in lui qualcosa di diabolico. D'altronde, come spiegare un fenomeno musicale sbalorditivo senza precedenti? Vi sono vari aneddoti che ci inducono a pensare che Paganini quasi si divertisse a giocare con queste voci. Ad esempio si narra che in Francia, a causa di un temporale, fu costretto ad alloggiare in un castello insieme ad un amico. Il padrone offrì loro ospitalità e Paganini prese posto in una torre. Quella sera, durante una festa, il temporale fu molto violento e al suo culmine, dall'alto della torre, si sentì il suono del violino, che quasi voleva gareggiare con la natura, e che lasciava sbalorditi gli invitati, soprattutto quando la luce di un lampo illuminò la figura macabra dalla finestra aperta di Paganini. E quando il temporale si allontanò si sentirono le note della preghiera di Mosè. Insomma, se questo era il suo intento, terrorizzare gli invitati e prendersi gioco di loro, ci riuscì perfettamente. Paganini stesso in un racconto sulla *Revue Musicale* di Fétis descrisse un'altra avventura:

A Vienna un ritrovato ancora più folle mise a prova la credulità di qualche fanatico. Io avevo suonato le variazioni, che portano il titolo delle *Streghe*, e avevano prodotto un qualche effetto. Un signore che mi è stato descritto di color pallido, di volto melanconico, di sguardo ispirato, affermò nulla trovar lui da recar meraviglia nella mia arte, imperocché aveva potuto ben discernere, in mentre che io eseguivo le variazioni predette, il Diavolo a me dappresso conducendomi il braccio e l'arco. La sua grande somiglianza con i tratti del mio volto palesava bastantemente la mia origine: esso era vestito di color rosso, avea delle corna in testa, e la coda fra le gambe. Dopo una descrizione sì minuta voi comprendete, o signore, che non eravi motivo di porre in dubbio la verità del fatto: onde non poche persone credettero fermamente di avere raggiunto il segreto di quello che appalesai un gioco della mia forza.<sup>76</sup>

D'altra parte Niccolò stesso probabilmente capì presto che il Diavolo poteva essere un ottimo alleato per attirare il pubblico e stregare le anime. In un primo momento sfruttò non poco le dicerie che correvano sul suo conto, i racconti sulle sue avventure sentimentali o su pseudo condanne per reati vari, e si rallegrò che ogni cosa potesse aumentare la curiosità sul suo nome e attirare il pubblico. Ma presto queste stesse dicerie si trasformarono in un peso e si rictorsero contro di lui. Se ne accorse in particolare a Vienna, Parigi e

---

<sup>76</sup>G.CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini*,

Londra, scrivendo al Gerini “Mi rincresce che si propaghi l'opinione in tutte le classi ch'io abbia il Diavolo addosso”.

Nessuno voleva ammettere che la sua abilità era frutto di tanta fatica e di una disciplina ferrea: tutti trovavano più comodo e affascinante attribuire ogni merito ad una potenza diabolica. Fede Paronelli su *Ricerca Psichica* scrisse a proposito di Paganini:

E' noto che alla scienza in modo abbastanza preciso il perché di certi echi profondi che l'arte dei suoni suscita nei nostri organi automatici. Dai centri cerebrali al midollo, dai nervi cranici e spinali all'apparato ganglionare, è tutto un intreccio di relazioni più o meno intime. Non è dunque difficile il comprendere come quell'uomo, che da un piccolo violino traeva gridi d'angoscia, cacchini di megere, frasi ardenti di passioni amorose, o meraviglie di perlato cascatelle di note incalzatisi senza tregua fra i rigidi argini della matematica musicale, potesse aprire visioni d'un mondo trascendente che per la sua arditezza si rivelava di paurosa origine diabolica, magica, demiurgica. E' dunque alla potenza plasmatrice del pensiero, accesa dalla virtù della musica palesantesi in forme nuove, inaspettate, che attribuiremo le visioni diaboliche accompagnanti la figura strana del grande violinista.<sup>77</sup>

## 9. Avarizia e Solitudine

Paganini combatté contro l'accusa di avarizia per tutta la vita, e soprattutto a partire dal 1834, quando il critico Giulio Janin lo attaccò violentemente attraverso la stampa di essere attaccato ai soldi e di non voler dare concerti di beneficenza. Più tardi lo scrittore farà onorevole ammenda, ammettendo di aver esagerato, ma Paganini all'epoca, seppur stanco e disgustato, cercò sempre di superare le bufere rispondendo con spirito e ironia. Del resto, se avesse suonato gratuitamente ad ogni richiesta non avrebbe potuto fare altro per tutta la sua vita. Di certo fu attento al denaro, attentissimo all'epoca di Vienna, forse in reazione alla prodigalità dimostrata nella sua gioventù, sicuramente, come già detto, per pensare all'avvenire di suo figlio Achille. La sua caparbità si rafforzava in proporzione alla violenza delle accuse e si manifestava appunto

---

<sup>77</sup>[http://www.premiopaganini.it/archivio/pdf\\_doc/archetto2003.pdf](http://www.premiopaganini.it/archivio/pdf_doc/archetto2003.pdf)

con l'aumento dei prezzi dei suoi concerti. Tenne inoltre diversi concerti di beneficenza, diversamente da quanto sostenuto, e vi sono lettere di ringraziamento di Enti e personalità (come ad esempio dell'Istituto dei ciechi di Berlino, del Presidente del Consiglio di Francia, del New Musical Found, del Comitato degli orfani di Parigi, dell'Ospedale dei Bambini di Londra...). Era attento alle piccole spese, ma generoso nelle grandi, come dimostrò regalando la bellezza di 20.000 franchi al francese Hector Berlioz più altri 50.000 al suo avvocato e confidente Luigi Germe, denaro che oggi corrisponderebbe a decine di migliaia di euro. Bartolomeo Quilici scrisse sulle sue qualità morali:

Fu esso, per quanto lo permettevano le sue finanze, caritatevole con i miserabili e, specialmente con quelli della sua professione, né geloso né invidioso...<sup>78</sup>

Senza contare quanto già riportato in sostegno della sua famiglia. La verità è che era caritatevole, e non poco, ma per una misteriosa ragione, si nascondeva sotto modi un po' rudi. Un'ultima prova di generosità, una lettera al Germe da Parigi:

Tutti fuggono da Parigi per il colera-morbus; la polizia a quest'ora ha spedito più di centotrentamila passaporti. Il vero numero dei morti attaccati dal colera, come consta da nota autentica, è di undicimila circa... Venerdì prossimo darò un concerto al Gran Teatro a beneficio dei malati... Rossini è fuggito dalla paura; io al contrario nulla temo dal desiderio di essere utile all'umanità.

Paganini cercò di rifuggire per tutta la vita la solitudine, in modo quasi istintivo. L'intera vita di Paganini è un'ansiosa corsa di città in città, di concerto in concerto, quasi come se fosse in fuga da qualcosa. Quel qualcosa era certamente la solitudine. Per Niccolò il contatto con la folla era indispensabile: da essa traeva i ritmi appropriati per le sue improvvisazioni. Per questo motivo la solitudine per lui fu davvero la fine, accanto a disillusioni e amarezze. Stanco, ammalato, febbricitante, senza più la voce, ricorda tutti, uomini, donne, cortigiani, avvocati, giornalisti, medici, ricattatori, impresari, e si deprime, sente la nausea e lo sdegno e comprende allora l'inutilità di aver offerto la sua

---

<sup>78</sup>N.SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo*, Trieste, Corbaccio Dall'Oglio Editore, 1951 pag.48

salute, i suoi nervi, il suo cuore, la sua febbre, per saziare migliaia di anime. E solo, terribilmente solo, dovette ricordarsi di Beethoven, morto undici anni prima, “avvelenato di solitudine”, come di un fratello maggiore. La dea dell'illusione mostrò il suo vero viso, e Paganini, stordito dai successi e dalla gloria, si specchiò nella propria realtà. Questa solitudine profonda e desolante risvegliò la sua coscienza: la tragedia dei grandi virtuosi è qui, nella possibilità di espansione, annullamento, riconquista di se stesso, attraverso la contrapposizione fra silenzio della solitudine e i clamori delle moltitudini. E sicuramente per lui fu difficile ritornare sulla Terra dopo aver respirato l'aria dell'Olimpo.

#### **10. Salute cagionevole e trattamenti medici**

È di aspetto cadaverico, ha occhi scuri e profondi, pelle di un bianco cereo, naso prominente come il becco di un'aquila. Le rughe delle guance sembrano le due S del violino. Chi lo vede suonare non può non immaginare qualcosa di diabolico: si agita e si contorce come un invasato. A Palermo, uno spettatore giura di aver visto dietro di lui, durante un concerto, il diavolo che gli muoveva l'archetto. Questo e altro dicono di lui. Una fama “diabolica” che lo accompagnò sin da quando, a quattro anni, cadde in catalessi (forse a causa di un'encefalite o del morbillo) e venne creduto morto. Stavano per sotterrarlo vivo ed era già avvolto nel sudario. Soltanto un piccolo sussulto lo salvò da esequie premature e subito si gridò al miracolo.

Durante l'infanzia soffrì per la sua pelle ipersensibile che in ogni stagione lo costringeva a coprirsi pesantemente e a patire malanni da raffreddamento.

Durante la sua vita, Paganini fu avvezzo alle malattie croniche. Anche se nessuna prova medica definitiva esiste, l'ipotesi più probabile è che fu colpito dalla sindrome di Marfan. (vedi sezione “Salute cagionevole e Trattamenti

medici”). Sicuramente la sua attività concertistica e il suo stile frenetico influirono in modo importante sulla sua salute.

Nella sua corrispondenza il violinista allude a problemi di salute soltanto a partire dal 1820, all'età di 38 anni. In quel periodo lo affliggeva una tosse cronica e stava già perdendo peso. Era iniziato il lento e inesorabile assassinio a cui fu sottoposto da parte dei medici. Uno specialista palermitano, giusto in quel periodo, gli prescrisse dei lassativi che progressivamente cominciarono a devastarlo. Nelle lettere Paganini fa riferimento alla *cura del Roob*, un rimedio farmacologico essenzialmente purgativo, (Lettera n°93 a Geremi, Napoli 29 maggio 1820), alle *acque di Pollini* (Lettera n°131 a Geremi, 7 gennaio 1824), uno dei tanti rimedi contro la sifilide in commercio all'epoca, a base di due piante, la salsapariglia e il guaiaco.

Io sono quasi stufo. Ora che vado a ristabilirmi da un foruncolo alla palpebra dell'occhio destro trovomi ammalato il pollice del dito piede destro perché il ciuccio del Chirurgo non seppe tagliarmi l'unghia senza far sangue, dunque devo chiamarne uno meno ciuccio perché rimedi se è possibile alla ciucciagine dell'altro.<sup>79</sup> (Lettera n°113 a S.Ghisolfi, Milano 14 maggio 1822)

Nel 1822 la sua fama di Dongiovanni fece interpretare la sua tosse e l'aspetto cadaverico come i sintomi di una latente sifilide, malattia per curare la quale – come accadde per Mozart – al tempo veniva somministrato il mercurio in dosi che lo stesso Paganini definì «mortalità». Siro Borda, un noto medico dell'Ateneo di Pavia, gli diagnosticò genericamente una «vecchia infezione sifilitica» e per calmare la tosse gli consigliò di eliminare il vino, bere latte di asina e fumare dell'oppio.

Diversi anni dopo si appurerà che la tosse era di origine nervosa, e che il colorito gli era naturale. Le conseguenze della terapia furono inarrestabili: gli si infiammarono le mucose della bocca, i disturbi gastrointestinali non si contarono e iniziarono a cadergli i denti. Piano piano le cure più che il suo stato

---

<sup>79</sup>N.PAGANINI, op.cit., pag.208

di salute lo avevano trasfigurato da ometto macabro e stravagante nell'immortale *Lucifero del pentagramma*.

Circa la mia salute non va male, ma andrà benissimo. Il divino Borda, unissono perfettamente al tuo parere aggiunge però che la mia malattia è straordinaria, e quasi nuovissima. La chiama Lue nascosta; ma quel che deve rallegrarci si è, che non sono morto miracolosamente, e che mi ristabilirò perfettissimamente, ma ci vuole tempo... Dunque pazienza, e tiriamo avanti.<sup>80</sup> (Lettera n°115 a Germi, Pavia 7 agosto 1822)

Che cura noiosa è mai questa! Sono 55 frizioni fatte, le prime trenta, di un dramma, dieci di quattro denari, e quindici di cinque denari senza vedere un miglioramento! Il Prof. Borda resta meravigliato in vedere in me tanto veleno nascosto, e di una data così antica. Dio lo sa quanti mesi ancora dovrò passare in questa posizione; ma c'è la speranza di un perfetto ristabilimento dunque coraggio. Mi rincresce però di avere quasi sempre il polso alterato, e febrile.<sup>81</sup> (Lettera n°118 a Germi, Pavia 24 agosto 1822)

Circa la mia malattia sappi che il Professore Borda non mi ha fin qui che curato gli effetti della cura fatta in Milano, e sbagliata dal maledettissimo Dott.re Omodei; immaginati dunque quanti mesi ancora dovrò stare sotto la sferza medica.<sup>82</sup> (Lettera n°120 a Germi, Pavia 28 settembre 1822)

Il Celebre Borda mi ha ordinato il latte d'asinina, e mi ha proibito il vino. La tosse che più o meno mi molesta proviene da un acre che svanirà in seguito di gran cura negativa.<sup>83</sup> (Lettera n°122 a Germi, Pavia 7 giugno 1823)

Borda in somma mi dice che la mia tosse non attende per nulla a guastarmi il polpone, che col tempo, ed il latte di lupa, ma nò, di asina, e niente vino, mi abbiliterò a fare il mio viaggio, e che non manchi di suonare, e divertirmi.<sup>84</sup> (Lettera n°124 a Germi, Milano 18 giugno 1823)

Chiamato da Borda eccomi qua di ritorno dalla campagna. Ieri l'altro mi fecero un salasso perché il cibo in vece di andare in nutrimento mi è andato in sangue. Ho sospeso il latte per l'eccessivo caldo, ma ricomincerò la cura lattea, e a tutto latte nei primi freschi e fra tre mesi circa Borda vedrà se vi sono dei tubercolosi, la mia tosse è sempre fiera, ma lo sputo non c'è male, dunque speriamo. [...] La vista mi si indebolisce in maniera da non poter rivedere quello che scrivo ed è perciò che ti chiedo scusa del cattivo carattere.<sup>85</sup> (Lettera n°127 a Germi, Milano 2 settembre 1823)

---

<sup>80</sup>Ivi, pag.209

<sup>81</sup>Ivi, pag.212

<sup>82</sup>Ivi, pag.213

<sup>83</sup>Ivi, pag.215

<sup>84</sup>Ivi, pag.217

<sup>85</sup>Ivi, pag.223

I problemi di Paganini ai denti erano dovuti agli effetti collaterali delle medicine per la sifilide, che erano ancora a base di mercurio. Secondo un medico dell'epoca De Carro, che esercitò per 28 anni la professione nella città termale, tali problemi erano stati ulteriormente aggravati dalle cure alle quali il violinista si sottopose a Karlsbad. Il medico aveva riscontrato effetti dannosi sui denti da parte delle acque minerali.

Sono due mesi che peno, e soffro per una fiera infiammazione alle glandole salivari per cagione di una radica di un dente mascellare che formato una fistola mi si è cariato l'osso, e per fortuna che fui in tempo a sopportare una dolorosa operazione alle glandole stesse eseguita il 10 del Corrente da trè celebri Professori Chirurghi armati, uno di un grosso ago, l'altro con temperino, e il terzo colle forbici. Io intrepido sofferarsi; ma non volli dar segno di sentire per cui i detti professori restarono meravigliati. Ora v'è un poco meglio, e si spera che l'osso guasto verrà fuori o si staccherà fra 8 o 19 giorni, e così avvicinarsi al mio desiderato ristabilimento.<sup>86</sup> (Lettera n°277 a Lazzaro Rebizzo, Praga 20 ottobre 1828)

Pochi furono quelli che si accorsero che i medici lo stavano ammazzando: il dottor Maximilian Spitzer, detto "l'americano", e Francesco Benati, che lo aveva curato per oltre dieci anni e che rincontrò a Vienna. In una sua lunga e curata analisi resa nota nel 1831 egli spiegava:

Paganini appare pallido, verdastro, denutrito e di media statura. Ha solo 47 anni, ma la sua magrezza e la mancanza di denti, che gli provoca una bocca cascante e mento molto sporgente, gli conferiscono un aspetto senile. Il suo cranio eccessivamente grande, poggiante su un collo lungo e ottile, è totalmente sproporzionato rispetto alla magrezza del corpo. Sul suo volto spiccano una fronte alta e accidentata da incavi e protuberanze, un naso aquilino e una bocca malignamente guizzante. Appariscenti sono poi le grandi orecchie molto sporgenti, e lunghi capelli grassi e sottili, il cui colore nero è in netto contrasto col suo volto esangue... non c'è parte della sua costituzione fisica che non mi sia nota... Il medicamento al mercurio ha avuto sulla sua salute il più disastroso degli effetti, perché ha attaccato lo stomaco e le gengive, i denti caddero. Il danno, già grande, fu accresciuto dall'uso di un altro rimedio sconsigliato che prese per due anni: il purgante ed emetico di Lerov. Stufato dell'inutile ricorso ai medici italiani e tedeschi, stanco di sentirsi dire che i suoi giorni erano contati, si rivolse ai ciarlatani sperando di trovare quell'aiuto che la medicina ufficiale, obiettivamente, non riusciva a dargli. Certamente questa panacea non fece miracoli, e quando lo incontrai a Vienna nel 1828 era difficile trovare qualcuno in una condizione più debilitata di quella in cui si trovava quando, dietro mio consiglio, ne interruppe l'uso. Neanche i timori di una condizione tubercolotica avevano fondamento, come mi assicurai. Non è tifico, come si era creduto in

---

<sup>86</sup>Ivi, pag.412

precedenza. Il suo deperimento non è dovuto alla presenza di tubercoli nei polmoni né a qualche lesione di altri organi vitali. E' smilzo di costituzione. Aggiungere che per lui è necessario essere così, perché altrimenti non sarebbe Paganini.<sup>87</sup>

Paganini assumeva il citato purgante di Leroy, perché sperava che lo potesse depurare dal mercurio: così aveva letto in un trattato francese. Assunse anche il calomelano, un composto a base di cloruro mercurioso, che il musicista metteva nel the e che gli causava faringiti e altro avvelenamento da mercurio. Il suo stomaco, ormai corrosivo, si restringeva sempre di più, ed era obbligato a sminuzzarsi il cibo e passava ad ogni pasto almeno 2 ore a tavola. Il 1834 segna l'inizio dei sintomi più eclatanti di una malattia polmonare, all'epoca non diagnosticata, segnata da accessi di tosse e problemi alla vista, che lo debilitavano così tanto dal costringerlo ad annullare i suoi concerti. I disturbi alla gola e ai denti si presentarono molto tempo prima che insorgesse la laringite vera e propria e la necrosi dell'osso mascellare. Nonostante la gravità delle sue condizioni, Paganini affrontò la malattia sempre in modo molto dignitoso e composto; malgrado non avesse una grande opinione dei medici dopo che non erano riusciti a curarlo, si rivolgeva sempre con fiducia a qualcun altro, sperando di trovare qualcuno che potesse aiutarlo. Nonostante cancellazioni frequenti dei concerti, a causa di vari problemi di salute, non si abbandonò mai alla disperazione e dimostrò sempre una gran forza d'animo.

Fortunato a chi vien dato di partire per l'altro mondo senza dipendere dai medici. Io sono vivo per un vero miracolo. Un medico Americano mi ha salvato. Borda al suo dire, tentò la cura mercuriale quanto le cinque emissioni di sangue me le ha ordinate per indagare la causa della tosse. Ora dimando se per sola indagine si debba fare tali prove, come a un corpo a lui venduto. Qui trovo dell'immortalità, dell'ignoranza e della furberia. In ultimo mi dava dell'opio in quantità, e questo assopendo alquanto la tosse, mi trovai privo di tutte le facoltà cioè non potevo stare in piedi, non digerivo nemmeno un cioccolatte in 24 ore, mi nasceva un poco di asma, mi si gonfiava il ventre, ed il mio colore era cadaverico. Fortunatamente che, trovato in un caffè il sud.o medico americano mi scosse persuadendomi che sarei sepolto frà un mese se non mi dedicavo ai suoi consigli, giacché egli conosceva la mia malattia, e la mia tosse derivava da debolezza di nervi, le quali malattie non sono conosciute dai nostri medici. Eccomi qua li dissi io sono nelle vostre mani. Mi diede delle pillole, dei tè fatti da lui e per cibo delle buone costate di vitello sulla graticola e del buon vino. In

---

<sup>87</sup> F.FACCI, *Misteri per orchestra*, Milano, Mondadori, 2011

pochi giorni rinacqui, ed ora mi sento benissimo. In Milano non si parla che dell'Americano per aver fatto un tal miracolo. La tosse andrà a poco a poco via. Nella fine della settimana ritornerò a Villanova dal Generale Pino dove sarò meglio trattato e potrò fare delle cavalcate per ordinazione dell'americano. Io e tutti detestiamo Borda per avermi non solo danneggiato nel fisico, ma anche nella borsa per quasi due anni perduti nella tristezza.<sup>88</sup> (Lettera n°129 a Germe, Milano 26 novembre 1823)

La vita è breve, consoliamoci adunque che presto andremo a vedere i nostri genitori. La cura dell'Americano mi ha nutrito, ma tengo la tosse fiera più che mai, ma essendo abilitato, ora che trovomi sufficientemente in forze alle acque di pollini, con tal cura che intraprenderò fra 15 giorni, spero ristabilirmi perfettamente.<sup>89</sup> (Lettera n°132 a Germe, Villanuova 26 febbraio 1824)

Godo di tua salute. La mia tosse insiste, e qualora proceda da causa siffilitica sono certo di guarire.<sup>90</sup> (Lettera n°142 a Germe, Venezia 4 agosto 1824)

Io sto benissimo di salute magretto lo sono sempre stato.<sup>91</sup> (Lettera n°160 a Germe, Roma 3 febbraio 1825)

Io sto così così, ma ti saprò dire il giudizio di questi medici intorno la tosse che sempre mi molesta.<sup>92</sup> (Lettera n°166 a Germe, Napoli 12 aprile 1825)

La medicina curativa di M.r. le Roy, tradotta in italiano a Bologna, ha smascherata l'impostura medica, ed è provato da tutto il mondo che tale purgante guarisce perfettamente qualunque incomodo; dunque ti prego a possedere detta opera, che a leggerla ti persuaderai, e, provato che avrai il purgativo, ti convincerai.<sup>93</sup> (Lettera n°171 a Antonio Camèra, Napoli 6 dicembre 1825)

Il Dottore Calisi celebre in Napoli mi vuole assolutamente guarire e faccio la cura del Rob e del solfo in campagna vicina alla Città e ritengo certa la mia guarigione in due o tre mesi.<sup>94</sup> (Lettera n°178 a Germe, Napoli 6 aprile 1826)

Un fiero raffreddore mi fece credere quasi perduto; ma a dispetto dei medici che mi credono incurabile mi ristabilirà ben presto essendomi cessata la febbre, ed

---

<sup>88</sup>N.PAGANINI, op.cit., pag.226

<sup>89</sup>Ivi, pag.235

<sup>90</sup>Ivi, pag.249

<sup>91</sup>Ivi, pag.269

<sup>92</sup>Ivi, pag.273

<sup>93</sup>Ivi, pag.278

<sup>94</sup>Ivi, pag.289

avendo acquistato l'appetito che avevo perduto.<sup>95</sup> (Lettera n°191 a Geremi, Roma 7 maggio 1827)

Ti prego di porgere i miei saluti al mio celebre Prof. Garibaldi inculcandolo a spedirmi a posta corrente la ricetta delle pillole che ho finite, e che vorrei riprenderle per completare la cura da lui indicatami.<sup>96</sup> (Lettera n°213 a Geremi, Milano 2 gennaio 1828)

Non saprei descriverti la mia sofferenza. Chiamati quattro professori i più celebri e unisoni al consiglio, mi posi su una sedia fermo come una statua ed essi prepararono armati di grosso ago, temperini e forbici. Indi mi cavarono tutti i denti. La mia trepidezza sorprese i professori, e si spera che l'osso cariato procureranno di estrarlo onde ristabilirmi presto, perché questa popolazione smania di sentire il mio violino.<sup>97</sup> (Lettera a Geremi, 20 ottobre 1828)

L'avvelenamento cronico da mercurio aveva conseguenze disastrose anche sulla psiche: il carattere diventava fobico, solitario, apatico, depresso, nervoso, la vista ne risentiva alquanto (Paganini più volte si lamenta nelle lettere dei suoi problemi agli occhi). Da qui le movenze a scatti, le mani tremanti e la comicità grottesca degli inchini al pubblico, come una marionetta nera.

Nel settembre del 1834, Paganini mise fine alla sua carriera concertistica e tornò a Genova, dove dedicò il suo tempo per di più alla pubblicazione delle sue composizioni e metodi di violino, e ai suoi due allievi, il violinista Camillo Sivori e il violoncellista Gaetano Ciandelli.

Nel 1836 Paganini tornò a Parigi. Le sue vicende lo avevano lasciato in rovina finanziaria, e mise all'asta alcuni dei suoi effetti personali, compresi alcuni suoi strumenti musicali. A Natale del 1838, lasciò Parigi per Marsiglia e, dopo un breve soggiorno, si recò a Nizza, dove le sue condizioni peggiorarono. Nel 1837 ormai ogni giorno regrediva e perdeva peso. Sviluppò una brutta ritenzione urinaria e dovette introdursi dei cateteri, anzi delle «candele forate di stagno». A Nizza si accorse di avere un'orchite, o meglio «un testicolo grosso quanto una pera o una piccola zucca». Gli dissero che era

---

<sup>95</sup>Ivi, pag.304

<sup>96</sup>Ivi, pag.333

<sup>97</sup>Ivi, pag.416

colpa dei troppi viaggi in carrozza. Non servirono a niente i rimedi prescritti dall'ottantenne medico Dottor Clerissi, o i mille consigli sempre discordi di altri mille medici che si affannarono intorno al suo capezzale: Perez, Da Porto, Binet, Bonfils, il farmacista Varani e tanti altri. Nei due anni successivi gli diagnosticarono una laringite tubercolare; a causa degli sforzi della tosse non poteva più parlare e diventò completamente afono. Gli faceva da interprete il figlioletto Achille di 15 anni, che si era abituato a leggergli le parole sulle labbra e quando anche questo non fu più possibile, si mise a scrivere bigliettini che sono rimasti e che sono stati sottoposti a esame grafologico. (Esiste un foglietto autografo, datato 7 maggio 1840, in cui Paganini specifica al figlio il modo di somministrargli una certa pozione espettorante).

Nell'aprile 1840 scrisse all'amico Germi: "Non mi regge più il capo. La debolezza mi fa gonfiare le gambe, e dietro i ginocchi..." e gli edemi si estesero ben presto sino ai fianchi, tanto da farlo camminare "come una lumaca". Ormai non riusciva più neppure ad alzare l'archetto: e quando non riuscì neppure ad alzare se stesso, e restò confinato a letto per cinque mesi, fu evidente a tutti che stava morendo.

Quello che successe con il prete Caffarelli per l'estrema unzione non è chiaro e vi sono più versioni. La prima narra come segue. "Scriverò i miei peccati su di una lavagna, così il prete potrà cancellarli direttamente." Così Paganini, sentendosi ormai vicino alla fine, scrisse su un foglietto al figlio Achille nel maggio 1840, pregandolo di andare di corsa a chiamare il prete. Ma questi, un certo Don Caffarelli, gli mandò a dire che non si sarebbe presentato, perché non era assolutamente quello il modo di confessarsi. Scarsa comprensione, se si tiene presente che Paganini aveva avanzato questa soluzione non per mancanza di rispetto, ma semplicemente perché una tubercolosi laringea lo aveva reso completamente afono. Secondo un'altra versione, invece, il Vescovo di Nizza Monsignor Galvani, venuto a sapere delle condizioni critiche, inviò a Paganini un prete per l'estrema unzione. Sembra

che ad una prima visita Paganini cercò di farsi intendere a gesti (era ormai afono) ma probabilmente fu male interpretato, poiché il prete Caffarelli se ne andò seccato, perché il moribondo non riusciva a confessarsi. Sollecitato a tornare, trovò il musicista che cercava di scrivere i propri peccati su una lavagnetta, cosa che disorientò il canonico che se ne andò indignato e denunciò l'accaduto al Monsignor Galvani.

Una versione o l'altra, sta di fatto che Paganini chiuse gli occhi una settimana dopo, alle cinque del pomeriggio del 27 maggio 1840, a 58 anni, prima che il sacerdote potesse essere riconvocato. Un giornale francese scrisse che, prima di morire, il musicista aveva fatto le improvvisazioni più straordinarie della sua vita, e il prete raccontò che aveva rifiutato i sacramenti. Un'affermazione alquanto dubbiosa, visto che Paganini si considerò sempre un cristiano osservante: nel recente testamento si era raccomandato «all'infinita misericordia del Creatore» e aveva ordinato che fossero celebrate «cento messe dai padri cappuccini». I medici parlarono di «tubercolosi dei polmoni e della laringe», una diagnosi qualsiasi. Ma il caso di Niccolò Paganini ha questo di diverso: la persecuzione lo inseguì anche da morto.

## **11. Sepoltura e testamento**

A causa della mancata benedizione sul letto di morte, delle voci sul suo conto circa un sospetto "patto con il diavolo" e della sua cattiva reputazione (dovuta soprattutto alla sua condotta apparentemente "irreligiosa"), il vescovo di Nizza dichiarò perciò «empio» il defunto (impuro, profanatore, che manifesta uno spirito malvagio) e gli fu negata la sepoltura in terra benedetta. Alla stampa fu vietato di citarne persino il nome. Intanto il conte di Cessole, amico del violinista, nominato tutore del figlio Achille, incaricò uno specialista

affinché imbalsamasse la salma, che poi rimase per due mesi nella stessa stanza del decesso in una bara non saldata con una lastra di vetro all'altezza del volto.

Rifiutarono l'offerta di un commerciante di oggetti usati che chiedeva di poter esibire il corpo in Inghilterra e intervennero le autorità sanitarie per ordinare la rimozione del corpo: fu allora sistemato nella cantina del conte di Cessole in attesa del rientro in Italia. Nel frattempo Achille e pochi amici cercavano il modo per far revocare il decreto del vescovo: inoltrarono petizioni alle autorità genovesi e al ministero degli Interni, ma Stato e Chiesa sembravano irremovibili e anzi proibirono «qualsiasi articolo relativo a Paganini», tanto che i necrologi vennero pubblicati solo all'estero.

Dopo qualche tempo decisero di rivolgersi direttamente al Papa e Achille si recò in Vaticano accompagnato da un noto legale genovese: il Pontefice disse di parlare con l'Arcivescovo di Torino. Nel frattempo la salma non poteva restare in eterno nella cantina del conte, così fu trasferita a Villefranche-sur-Mer, in un lazzaretto usato come deposito del pesce. Gruppi di curiosi cominciarono a sfilare e presto circolarono voci che nei pressi della bara, di notte, si intravedevano figure sataniche e si udivano musiche spettrali. Il corpo venne poi spostato e provvisoriamente seppellito accanto a un oleificio, i cui rifiuti però imbrattarono la tomba.

Nel 1844 il re Carlo Alberto smosse in parte la situazione e autorizzò il trasporto civile in Italia, a patto che «nell'arrivo del detto cadavere si eviti, per quanto possibile, ogni pubblicità, e si tenga la cosa celata al pubblico». Il 17 aprile, «trovarsi questo cadavere preparato in modo tale a non poter arrecare danni a niuno», la bara fu portata in Val Polcevera, a San Biagio, sotto la terra dello stesso orto che il giovane Nicolò aveva zappato quarant'anni prima. In attesa di portare i resti definitivamente a Parma, Achille si era rivolto direttamente a Maria Luisa d'Austria, e, per ingentilirsi il clero, aveva organizzato anche una messa riparatrice. Maria Luisa, che a Parma era

duchessa regnante, diede il benestare purché lo desse anche il vescovo. Le autorità genovesi autorizzarono il trasporto nella provincia parmense, a Gaione, dove ci fu una nuova sepoltura provvisoria nella sagrestia della parrocchia. Il corpo, però, vi rimase per i successivi trentadue anni: solo nel 1876 fu reso ufficialmente noto il parziale annullamento del decreto del vescovo di Nizza. Le spoglie di Paganini furono finalmente interrate nel cimitero di Parma, nella tomba di famiglia. «Mi resta solo la speranza» aveva scritto Paganini durante i suoi ultimi giorni «che dopo la mia scomparsa finiscano le calunnie, e che quanti mi hanno crudelmente criticato, per il mio successo, lascino riposare le mie ceneri.» Così non fu: il violinista praghese Frantisek Ondricek, nel 1893, chiese e ottenne di poter visionare la salma o ciò che ne restava, nell'ossessiva convinzione che vi fosse un nesso tra la fisionomia e il talento. Si ritrovò a scrutare un mucchio di ossa.

Nel 1940, nel centenario della morte, venne disposta una nuova ricognizione. Si racconta che, mentre un fotografo si apprestava a ritrarre i resti di Niccolò Paganini, si scatenarono improvvisamente tuoni e fulmini, e il poveretto dovette fuggire terrorizzato.

## **12. Manoscritti e opere inedite**

A metà Ottocento Ricordi e Schott pubblicarono alcuni titoli. Il resto giacque inedito a casa di Achille, non avendo trovato altri editori. Achille, diventato adulto, cercò di dare continuità all'opera del padre, continuando a riordinare e a pubblicare le sue opere, autenticandone la firma. La situazione restò calma fino al 1908, quando gli eredi di Achille Paganini decisero di vendere allo Stato la collezione dei manoscritti inediti. La commissione governativa, incaricata di esaminare i manoscritti, diede parere negativo e così non vennero acquistati. Nel 1910 i manoscritti vennero venduti all'asta a Leo Olschki, che li rivendette a sua volta al collezionista di Colonia Wilhelm Heyer per il suo museo. L'asta comprendeva tutti i manoscritti tranne i 3 residui

concerti per violino e orchestra dei 5 allora conosciuti. Alcuni manoscritti facenti o non facenti parte dell'asta furono stampati nei primi decenni del secolo. Nel 1922 la Universal Edition di Vienna diede alla stampe alcuni pezzi per violino e pianoforte. L'editore Zimmermann di Francoforte nel 1925 stampò 26 composizioni per chitarra sola. Nel 1926 un'altra asta assegnò i manoscritti a Fritz Reuther un collezionista di Mannheim. Nel 1935 toccò a Schott e nel 1940 a Ricordi. Sempre Schott, nel 1952, estraendoli dalla collezione Reuter pubblicò alcuni pezzi per violino e pianoforte. Zimmermann nel 1955 mandò in stampa importanti composizioni cameristiche tratte dalla collezione postuma. Alcune cose furono pubblicate in Germania e Spagna nel 1956/57. Nel 1970 e 1971 la Bèrben di Ancona pubblicò alcuni inediti per violino e per chitarra.

Finalmente nel 1971 il governo italiano acquistò i 90 manoscritti e dal 1972 l'Istituto Italiano per la Storia della Musica ha iniziato la pubblicazione degli inediti. Ora si trovano presso la Biblioteca Casanatense di Roma. All'inizio degli anni 90 del XX secolo fu ritrovato l'archivio del violinista e compositore Camillo Sivori in cui sono presenti 23 composizioni paganiniane, di alcune delle quali non si sospettava l'esistenza. Su incarico del comune di Genova le prof. Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento nel 1982 stilarono il *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini* da qui la dicitura "M.S." assegnata ufficialmente alle sue opere. Attualmente il catalogo supera i 130 numeri d'opera.

## **Conclusioni: Paganini Eroe Romantico e Artista Generoso**

Come scrisse Salvaneschi, la sua fortuna, Paganini, la deve al suo ritratto spirituale, un groviglio di diverse personalità, che costituirono il suo vero io:

Beffardo come il Don Giovanni di Byron, romantico come un eroe di lamartine, gaudente come Rossini, fortunato come Casanova, abile come Liszt, allucinante come un personaggio di Edgard Allan Poe, spassoso come un protagonista delle novelle del boccaccio, fiero come un'invettiva di Dante, macabro come un'apparizione di Hoffmann, incisivo come un disegno del Durer, a tratti arcangelo celestiale a tratti Lucifero infernale, ma soprattutto Paganini, Paganini, Paganini.<sup>98</sup>

Il Paganini diabolico germogliò infatti su un terreno fertile. Un certo romanticismo intravedeva zolfi dietro ciascuna genialità umana, e

---

<sup>98</sup>N. SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo*, Milano, Dall'Oglio, 1947

l'associazione tra violino e inferi era ricorrente: Mefistofele lo suonava vorticosamente nel Faust di Goethe e un'antica favola russa, poi musicata da Igor Stravinskij, raffigurava un soldato che cedeva lo strumento al diavolo.

Poteva essere normale, dunque, che circolassero vignette e quadretti in cui il musicista era raffigurato come un demone circondato da streghe e demoni. Però qui si andava oltre. E non solo perché c'erano critici musicali serissimi che erano disposti a giurare d'aver visto Satana guidargli l'archetto: Stendhal insisteva nel dire che Paganini avesse imparato a suonare «non dopo otto anni di conservatorio, bensì per un errore amoroso che lo aveva gettato in prigione per molti anni». La storia fu anche perfezionata: dicevano che l'unica corda del suo violino, in galera, era stata strappata dall'intestino di una ragazza che aveva assassinato. A nulla servì l'aver fatto pubblicare testimonianze ufficiali a dimostrazione che non era mai stato in prigione. Ma bisogna dire che Paganini fin da subito curò con attenzione la sua immagine pubblica, ed è uno dei pochi casi in cui l'aneddotica, se non dal punto di vista documentario, fu da sempre considerata addirittura una fonte di primaria importanza per delinearne il personaggio.

Il problema è proprio questo: a propiziare il mito demoniaco paganiniano contribuì lui stesso in prima persona da subito. Molti aspetti della cultura romantica furono incarnati da lui con la consapevolezza di chi seppe pilotare la propria carriera con il sapiente uso della stampa e con la manipolazione del pubblico. Si presentava agghindato in quel modo, a incoraggiare i parossismi del pubblico con atteggiamenti e posture, a suonare *Le Streghe* come pezzo forte del suo repertorio, ad avvolgere ogni esecuzione nel segreto. Era lui a raccontare di non aver bisogno di esercitarsi («l'ho fatto abbastanza nella mia giovinezza») e a non pubblicare le sue opere, interpretate oltretutto con un violino insuonabile.

Le voci sul suo imprigionamento, distorte a dovere, e le calunnie lo destabilizzavano moltissimo, ma, orgoglioso com'era, reagiva a modo suo: «Se tu sapessi» scrisse al Germinio «quanti nemici suscitano contro di me, non lo crederesti. Io non faccio mai male a nessuno, ma chi non mi conosce mi dipinge per l'uomo più scellerato, avaro, esoso, ecc ecc, ed io per vendicarmi: protesto d'incarire vieppiù il biglietto d'ingresso alle Accademie che darò nel resto d'Europa». A complicare le cose c'è che in tutte le biografie di Paganini, anche le più accurate e moderne, vi è sempre un vuoto di qualche anno: e fu dopo quel periodo che il virtuoso tornò in tutta la sua diabolica perfezione. Per discrezione che potesse essere la sua, Paganini ogni volta spariva e riappariva sempre più ossessivamente perfetto.

Niccolò Paganini fu il protagonista di una storia che può solo atterrire, se vista di spalle. E non vi è un racconto più triste del suo.

Non è noto se davvero sua madre ebbe in sogno il Salvatore, il quale le avrebbe accordato quell'unica grazia: far divenire suo figlio un suonatore di violino. Ma è chiaro che di grazie questo suo figlio non ne ebbe altre, fra problemi di salute e disavventure amorose.

Autodidatta, ma costretto dal padre a impraticarsi sino a notte fonda, genio, ma che si esercitò tante di quelle ore che le dita gli dolevano, Paganini non era altro che il suo violino, e lo imparò presto. Incantò gli uomini come s'incantano i serpenti, nella sconsolata consapevolezza che a melodia cessata gli uomini e i serpenti sarebbero tornati più velenosi di prima. E tutto ciò per cui aveva vissuto, la gloria, la finzione di essere "Il Violinista del Diavolo" si ritorse contro di lui, e le calunnie e le leggende metropolitane divorarono la sua energia e si ritrovò a morire, in solitudine, con l'amarezza di non aver saputo mostrare la sua umanità, nascosta dietro alla sua immagine.

Sotto questo punto di vista sì, Paganini vendette l'anima al diavolo, se per diavolo si intende la fama, il successo, i soldi, e un posto nella storia, ma ne pagò un prezzo assai caro.

## Bibliografia

AAVV, *Le Garzantine: Enciclopedia della Musica*, Garzanti Editore, 1996

AAVV, *Niccolò Paganini, Note di una vita sopra le righe*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2014

W.H. AUDEN, *Shakespeare's Sonnets* (1964), in *Forewords and Afterwords*, London, 1973

L. AUER, *Violino giocando come io insegno*, Stokes, 1921

A. BACHMANN, *An Encyclopedia del violino*, Da Capo, 1925

- G. BARBERI SQUAROTTI, *Elogio della vita immaginaria*, in *Sigma*, Serra e Riva Editori, 1984
- M.M. BARTELLONI, *Vita Romanzata di Niccolò Paganini*, Milano, Ed.del Cavalluccio, 1962
- P. BERRI, *Documenti e testimonianze*, Genova, Sigla Effe, 1962
- P. BORER, *I ventiquattro Capricci di Niccolò Paganini. Il loro significato per la storia del violino e la musica del periodo romantico*, Zurigo, Stiftung der Zentralstelle Studentenschaft der Universität Zürich, 1997
- A. BOSCASSI, *Il Violino di Niccolò Paganini Conservato Nel Palazzo Municipale di Genova*, Fratelli Pagano, 1909
- A. CANTU, *I 24 Capricci e i 6 concerti di Paganini*, Torino, Edizioni EDA, 1980
- U. CARCASSI, *Niccolò Paganini. Afflizioni, vizi e virtù*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 2002
- V. CASTIGLIONI, *Paganini*, La Pilotta, Parma, 1982
- A. CODIGNOLA, *Paganini Intimo*, Edizione, 1935
- M. CODIGNOLA, *Arte e magia di Nicolo' Paganini*, Milano, Ed. Ricordi, 1960
- G.C. CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini da Genova*, Adamant Media Corporation, 2003
- G. DE COURCY, *Paganini genovesi*, University of Oklahoma, Da Capo, 1977
- M. D'AZEGLIO, *I Miei Ricordi*, Firenze, Barbera, 1891
- M. DONA, *Filosofia della musica*, Edizione, 2014
- F. FACCI, *Misteri per orchestra*, Milano, Mondadori, 2011
- S. FREUD, *Opere*, XI, Torino, 1980
- M. GRILLANDI, *In difesa del romanzo biografico*, in *Sigma*, Serra e Riva Editori, 1984

- N. GUANTI, *Estetica Musicale*, Milano, Edizione, 2014
- M. GUGLIELMINETTI, *Vendere le vite*, in “Sigma”, 1984, pp. 5-22.
- M. GUGLIELMINETTI, *Biografia ed autobiografia*, in “Letteratura italiana” diretta da A. Asor Rosa, vol. V (Le Questioni), Torino, Einaudi, 1986, pp. 829-886
- C. HALSKI, *Paganini and Lipinski*, in “Music and Letter”, vol.40, 1959
- A. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Halle, Germania, 1927
- P. MIOLI, *La Musica nella Storia*, Bologna, Edizioni Calderini, 1997
- B. MONSAINGEON, *L'arte del violino*, NVC Arts (su pellicola), 2011
- E. NEILL, *Paganini*, Genova, Graphos, 1994
- D.H. PAGEAUX, *L'imagerie culturelle de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle*, in "Synthesis", X, 1983
- J. PULVER, *Paganini: The Virtuoso Romantic*, Herbert Joseph, Da Capo, 1970
- J.J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, a cura di S. Vernier, Paris, 1964
- N. SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo*, Milano, Dall'Oglio, 1947
- F. SARTORELLI, *L'Uomo Violino Paganini*, Perugia, Ed. Abete, 1981
- J. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, tr. it., Bologna, 1982
- L. STERPELLONE, *Pazienti illustrissimi*, Antonio Delfino Editore, 1998
- J. SUGDEN, *Paganini*, Omnibus Press, 1980

<https://niccolopaganiniilmaestro.wordpress.com/2013/09/>

[http://www.premiopaganini.it/archivio/pdf\\_doc/archetto2003.pdf](http://www.premiopaganini.it/archivio/pdf_doc/archetto2003.pdf)

<http://www.utoughifanclub.it/SITO/musicae/medicina/PAGAN.HTM>

