

El geni i la condició imprescindible de l'escola: el pas de Pierino da Gamba per Portugal (1948-1950)

Ana Luísa Paz*

Resum

Durant el període 1948-1950 el mestre Pierino Gamba (nascut el 1936) va oferir a Portugal concerts en diverses ciutats. L'objectiu de l'autora en aquest article és recuperar el debat que es va generar al voltant d'aquesta figura de «geni», publicat a la premsa periòdica i en algunes monografies, a fi d'entendre com l'ensenyament musical va passar a veure's des d'una perspectiva que fusionava l'ideal romàntic (que només depèn del talent) i el modern (que manca d'una supervisió pedopsiquiàtrica), des de la qual es va reconfigurar l'estatut del músic a Portugal i va reinscriure –paradoxalment– l'escola de música.

Paraules clau

geni, història de vida, ensenyament artístic de música

Recepció de l'original: 6 de juny de 2012

Acceptació de l'article: 20 de març de 2013

Introducció

El mestre Pierino Gamba, nascut a Roma el 1936¹, visità Portugal entre 1948 i 1950, per encàrrec del Círculo de Cultura Musical, una societat portuguesa de música erudita, i per plaer. Llavors tenia entre onze i dotze anys i anava acompanyat dels seus pares i del seu professor, el mestre Arduini. Pietro Gamba s'havia convertit en una celebritat al voltant dels nou anys, pel fet de, sense estudis musicals, dirigir orquestres com un professional. Va captar merescudament l'admiració de la premsa i inspirà la pel·lícula *La Grande Aurora* (1947), protagonitzada per ell mateix. Després d'una gira per Europa i Sud-Amèrica, es va establir a Madrid l'any 1952, i cap a l'any 1970 emigrà definitivament als Estats Units d'Amèrica.

El tema mereix l'atenció de la història cultural, tant des del punt de vista temàtic, com del plantejament proposat. No només perquè la història de la música ha estat des de fa molt temps reivindicada per aquest moviment historiogràfic (Burke, 1997, p. 18-

(*) Doctoranda per l'Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, becària de la Fundação para a Ciência e Tecnologia, desenvolupa la investigació «*Ensino da Música em Portugal (1835-1930): Uma história de pedagogia e do imaginário musical*». Llicenciada en Història, per la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, i màster en Sociologia de l'Educació, per la Universidade Nova de Lisboa. Adreça electrònica: apaz@ie.ul.pt

(1) No se sap amb seguretat la data de naixement, per això aquí seguim les indicacions disponibles a la pàgina personal de Piero Gamba <http://www.pierogamba.com/bio.htm> (consultada per última vegada el 30 de febrer de 2013). Els biògrafs portuguesos citen el 16 de setembre de 1937 (Santos, 1949, p. 11; Garcia, 1950, p. 6). També hi ha un article que situa el naixement de Pierino a Milà (Martinho, 1949, p.16). Biògrafs actuals apunten la data del 16 de desembre de 1936, amb la significativa coincidència amb l'aniversari de Beethoven, sense precisar que d'aquest tan sols se'n coneix la data del baptisme: 17 de desembre de 1770.

21), sinó també pel bucle aquí usat que radica en dues premisses suggerides per Michel Foucault, un pensador reclamat pels culturalistes (Burke, 2004, p. 51-76):

- La historiografia pot ésser una història del present, mirant allò evident com una raresa (Foucault, 1975).
- Una formació discursiva es troba dispersa pels diferents discursos que circulen en una època, evidenciant idees dominants –fins i tot en la seva absència (Foucault, 1973, p. 49-50; Foucault, 1976, p. 22, 31).

Trobo aquí la possibilitat teòrica de pensar que, tot i representar el contrari, la idea d'una escola de música estaria present en els discursos sobre el seu contrari, el geni. Paradoxalment, tot essent el geni aquell que prescindeix de l'escola, el que sobre ell es diu fa emergir la idea de l'escola com la solució més desitjable –sinó l'única– per a la formació d'un artista. La visió del geni reinscriu així la imprescindibilitat de l'aprenentatge tècnic adquirit en un context escolar. De fet, el debat publicat sobre Pierino Gamba, en el qual hi participaren diversos especialistes –pedagogs, músics, psiquiatres, periodistes i espiritistes– singularitza un discurs de fusió entre l'ideal romàntic (que només depèn del talent) i el modern (que manca d'una supervisió pedopsiquiàtrica), que reconfigurà el lloc de l'escola especialitzada de música de Portugal com a requisit per a una carrera musical.

Respecte a les fonts documentals, sobre el «cas Pierino» he localitzat tres monografies originals, dues de les quals signades pel periodista Ápio Garcia, i l'altra d'Isidoro Duarte Santos del Centro de Estudos Psíquicos. La biografia elaborada pel pare de l'artista, Pietro Gamba, fou escrita també per aquesta època (Gamba, 1950). Pel que fa a la investigació en la premsa, he conjugat una lectura que comprèn el període de 1948-1950, per a la qual vaig recórrer a les revistes setmanals *O Século Ilustrado* i *Flama*, amb una estratègia més intensiva, focalitzada en els moments en què Pierino estigué a Portugal; amb la intenció de captar detalladament les crítiques i les primeres impressions, he triat diaris com *O Século* i altres rotatius de les ciutats on Pierino va oferir concerts: *Diário de Lisboa* i *Jornal de Notícias* (Porto), *Correio do Ribatejo* (Santarém) i el diari *Beira Alta* (Viseu). El corpus obtingut no reflecteix totes les referències de la premsa, no obstant entre les monografies i la lectura de les crítiques, considerem que el debat queda marcat i circumscrit².

Aquest exercici cerca principalment fer un assaig d'una derivació en la història cultural, experimentant maneres d'utilització i anàlisi de les fonts, preocupant-se en aportar respostes i contextos historiogràfics. És un assaig que no explica, desmultiplica.

La creació d'un misteri de la creació

Per a discutir com a partir de la figura del mestre d'onze anys d'edat Pierino Gamba es va realitzar a Portugal el suposat lligam entre escola i el geni, he recorregut a estudis sobre la genialitat musical. L'objecte de treball no és discutir els supòsits teòrics sobre la construcció (social) del geni, que assumeixo a partir de perspectives tan diferents com

(2) Principalment s'ha deixat de banda la premsa d'altres ciutats visitades durant el primer trimestre de 1949: Coimbra, Aveiro, Braga i Guimarães (Garcia, 1950, p. 4).

les de la Tia de Nora (1995), Anna Lisa Tota (1999) o Catarina Martins (2011). És suficient, per ara, assenyalar que les autores van trobar una relació intrínseca entre la construcció de la història de vida i la consagració de la genialitat, en una relació triangular oculta amb l'escolarització. A partir d'aquest supòsit, he intentat reflexionar sobre la construcció de la biografia de Pierino Gamba en la premsa portuguesa.

Per trobar els lligams entre la història de vida i l'escola, he seguit molt de prop *Genius Explained*, no tant pel seu intent de desmitificar la genialitat –després de tot, és només la conjunció d'una herència social i genètica, un context sociocultural i d'una història de vida estructurada– i sí per l'apunt amb el que el psicòleg musical Michael J. Howe (1999, p. 7) es refereix a l'escola com el lloc on ens familiaritzem amb els genis. L'autor es va centrar especialment en els casos dels nens i nenes prodigi –quan la genialitat es forma precoçment i assoleix el zenit en la infància– en la cerca de paràmetres que permetessin construir un quadre típic dels infants que prossegueixen una carrera d'èxit, mentre que d'altres cauen en l'oblit. El detall analític assolit en la descripció i comparació de biografies d'artistes i pensadors dels segles XIX i XX permet trobar alguns dels llocs comuns de la construcció del «geni» i repensar-los aquí en connexió amb la idea d'escola, fins i tot també, en la seva forma d'*absència*. Amb aquests treballs i els seus arguments com a base, intentarem reflexionar i qüestionar com la figura de Pierino Gamba va incitar el debat de com s'hauria de metoditzar la formació d'un artista.

Pierino Gamba, geni respectat

El mestre Piero Gamba va visitar Portugal per primer cop el desembre de 1948, convidat pel Círculo de Cultura Musical, per oferir concerts als socis de Lisboa i de Porto (Anúncio, 12 de desembre de 1948, p. 3; 17 de desembre de 1948, p. 2). No obstant això, hi ha haver tanta demanda que aviat els diaris anunciaven que la pròpia associació patrocinaria més concerts amb preus accessibles per a tothom (S.A., 21 de desembre de 1948, p. 4; 28 de desembre de 1948, p. 6).

Per seguir més de prop com es va preparar l'opinió pública per a l'arribada de Pierino, és important observar el calendari de notícies. El diari *O Século* s'atribueix ser el primer mitjà periodístic de proclamar a Portugal «l'existència del mestre de 9 anys que sorprenia als mitjans culturals de París» en les pàgines centrals de *O Século Ilustrado* del 14 de juny de 1947 (Martinho, 1949, p. 16-17.). És més, a mida que s'aproximaven els concerts a Lisboa i Porto, la imatge del «gran geni de pam i mig...» es va multiplicar, generant gran expectació: «D'aquí a uns dies arriba a Lisboa Pierino Gamba, famós mestre italià que tot i tenir 9 anys i escaig és un portent de la música» (S.A., 24 de novembre de 1948, p. 1). La qualificació de «petit mestre prodigi» (Anúncio, 2 de desembre de 1948, p. 7), «ja famós 'mestre'» (S.A., 9 de desembre de 1948, p. 3) va continuar augmentant la curiositat dels lectors fins l'arribada del «genial artista d'11 anys», amb la rebuda de la premsa, dels representants del Círculo de Cultura Musical i de la coral infantil Viveiro Musical (S.A., 17 de desembre de 1948, p. 7) a l'andana internacional de l'estació de Lisboa. La mateixa escena es va repetir mesos més tard quan el mestre tornà per a la segona gira. Per exemple, a Santarém, els seus habitants foren informats de l'arribada del «genial mestre d'11 anys» (S.A., 2 d'abril de 1949, p. 1) per a un únic concert el 3 d'abril de 1949 amb l'Orquestra Simfònica de Porto, en el que podrien admirar «la fenomenal memòria i extraordinària sensibilitat de l'infantil director, la

precocitat del qual és un cas seriós que meravella als qui han pogut assistir a un caprici o una fantasia del nen prodigi» (S.A., 26 de març de 1949, p. 1).

Perquè existeixi un geni respectat, reconegut i acreditat per a actuar com a tal, cal que algú assumeixi un seguit d'estratègies perifèriques. A Lisboa i a Porto, la primera aparició de Pierino Gamba es va preparar amb la gran expectativa de la venda d'entrades i la programació de la pel·lícula *La Grande Aurora*. Ràpidament s'afegeixen nous concerts «únics» i les entrades pels concerts, constantment anunciats com a «últims». Va passar el mateix amb les sessions de cinema. Inicialment previstes per dos dies a cada ciutat, la programació dels cinemes Odeón, Palácio (Lisboa) i São João (Porto) hagué de ser alterada ràpidament per la demanda de «milers de persones que tots els dies es queden sense entrades» (Anúncio, 30 de desembre de 1948, p. 3), multiplicada amb la notícia que el protagonista podria estar entre el públic (S.A., 29 de desembre de 1948, p. 4) i de la «circumstància que per a molts era de vegades difícil assistir als concerts» (Anúncio, 27 de desembre de 1948, p. 3). No es tractava només d'avisar de l'arribada, sinó també de crear un ambient propiciador i cristal·litzador d'aquest *estat de geni*.

Les primeres impressions arribaren de Porto i transmeteren críticament un personatge d'excepció:

Tot l'interès de la pel·lícula [...] rau en el protagonista, Pierino Gamba, el nen italià director d'orquestra, que Porto tindrà l'espíritual plaer de veure, d'aquí a poc, en carn i os. I les seves expectatives no seran il·lusòries. Es tracta, realment, d'un fenomen o d'un geni, un artista d'una sorprenent intuïció, que per ell mateix, justifica i explica la pel·lícula. (...) És clar que no es tracta d'una biografia, sinó d'una història escrita per a mostrar-nos les facultats artístiques de Pierino Gamba – que apareix dirigint [...]. No obstant la pel·lícula és essencialment Pierino Gamba i el seu extraordinari talent musical. (B., J. 21 de desembre de 1948, p. 5)

El geni reclama la mirada

«Imponent! (...) És que no hi ha cap altre adjectiu per a classificar i qualificar allò diví quan aquest es corporeïtza i descendeix fins a nosaltres» (Freire, 24 de desembre de 1948, p. 3). Amb aquesta adjectivació es corrobora l'«autèntic miracle» anunciat per Arturo Toscanini (cit. Joaquim, 1949, p. 181). Com hem vist, el públic portuguès estava al cas de l'arribada del peculiar mestre i lògicament ansiós per confirmar amb tots els seus sentits si es tractava d'una exageració o d'un veritable esdeveniment. En els relats exposats es fa referència a aquest dubte que sempre s'esvaïa davant l'infant: «Vam arribar a pensar en un frau, és a dir, d'una possible connivència entre l'orquestra i el realitzador a favor que Pierino pogués dirigir sense partitura», és el que ens explica l'espíritista Isidoro Santos que abans del concert va assistir a la sessió cinematogràfica a l'Odeón. Aquest pensament es va dissipar després davant del «sorprenent infant».

Testimoniar per primera vegada la simple presència d'un infant tan especial era digne d'un text imprès, ja que la seva actuació a l'escenari es resistia, almenys en un primer moment, a qualsevol explicació racional. Un periodista del *Jornal de Notícias* que va assistir a un dels concerts al Tívoli (Lisboa), va declarar no tenir «competència» per a emetre una opinió sobre «la tècnica o els valors musicals», factors irrellevants pel seu objectiu de saber més sobre el «fenomen» del «nen portentós», però les seves paraules no deixen cap dubte sobre el seu diagnòstic:

Meravellós! No n'hi ha, no tinc cap altra paraula per qualificar el què vaig veure al Tivoli: meravellós! Tot el que s'ha escrit als diaris, tot el que jo puc escriure aquí, *não valem um fósforo queimado*³ davant d'aquell fenomen. (...) sobre l'estrada del petit Pierino només hi havia els braços prims esforçant-se en aguantar unes mans que no l'hi pertanyien, i unes cames tan primes com els braços aguantant el pes enorme d'un tronc, el cap del qual era una meravella d'expressió olímpica. El lector advertirà una excessiva repetició de la paraula meravellós. És que no hi ha cap altre adjectiu per classificar i qualificar allò diví quan aquest es corporeïtza al nostre davant. (Freire, 24 de desembre de 1948, p. 3)

Al mateix diari, un altre periodista expressà de manera similar la impressió causada pel mestre en el seu primer concert al Coliseu de Porto:

Fou al Coliseu, ple a vessar de gent. Pierino sorgeix a l'estrada, sense saber com. De tan petit i neulit, la seva figura va passar imperceptiblement entre els violins i els violoncels. I és de fragilitat la primera impressió que es té. Fràgil i melindrós, lleument rosat, amb un vestidet de vellut negre, pantalons molt curts, jaqueteta amb blonda als punys, coll i pit blancs, coturn blanc com la neu sobre la sabata negra.

Però quan la batuta s'alça i comanda i vibra, una energia prodigiosa emana de la seva figura. El geni és així: una força indomable, corpenedora, gegantina que tot ho venç i tot ho domina. (B., R. 24 de desembre de 1948, p. 10)

D'una tasca similar se'n va ocupar João de Freitas Branco, un reputat musicòleg portuguès, encarregat de la pàgina de crítica musical d'*O Século*:

En va vàrem voler allunyar la imatge d'un petit d'11 anys, de calça curta i mitjons, dirigint una orquestra de respectables adults. La idea d'un pur comercialisme, sense cap autenticitat artística, ens dominà fins que, habituada la retina a una escena mai vista, vàrem escoltar el què, aquell que creiem infant, ens volia dir. (Branco, 19 de desembre de 1948, p. 1)

Així doncs hi havia un consens: Pierino tenia una capacitat insòlita –divina?– per a la música⁴. S'introdueix aquí una dimensió de relació amb la veritat, que té una distribució igual en la sospita, però desigual en la capacitat d'emetre judicis. En efecte, la desconfiança d'una falsa pertinença a la galeria dels genis donà a tot el públic el poder per emetre judicis. En aquesta situació es trobava tot aquell que assistia per primera vegada a l'espectacle de Pierino Gamba. Ràpidament, el dubte es va substituir pel diagnòstic d'un estat d'anormalitat, o més exactament d'excepció, garantit per tots aquells que van poder assistir i assegurar la veracitat dels fets. Així, la genialitat inhabilita les regles de la normalitat, tot permetent que en un primer moment una mirada escrutadora, fins i tot indiscreta, es clavi en un individu. Amb el pretext de tractar-se d'un geni que té poders i sabers que ningú entén com els ha adquirit –miracle d'una essència encara per esbrinar– permet un examen en el qual un infant s'instal·la en un escenari, mostrant les seves habilitats.

Implora una mirada especialitzada

Si el geni és en última instància allò que no s'aconsegueix explicar, no hi pot faltar la temptativa científica d'«explicació». «Sí! Davant d'aquell nen d'onze anys, dominant un conjunt de persones que passaven dels 30 anys, moltes ja amb cabells blancs, jo repto a que m'expliquin el fenomen» (Freire, 24 de desembre de 1948, p. 3), desafiava un periodista adepte de la «vida eterna a la Terra». «Diuen que els prodigis de la seva sensibili-

(3) S'ha mantingut l'expressió original a fi de no traïr la càrrega emotiva de l'expressió. (N. de la T.)

(4) Animem als lectors a veure les gravacions de Pierino en acció. A més d'escenes de la pel·lícula *La Grande Aurora*, n'existeixen fragments en línia, entre els quals destaquem la gravació d'un assaig de l'Orquestra de Lamoureux, datat del 1947: <http://www.britishpathe.com/video/boy-conductor> (accés: 25/02/13).

tat rauen en el fenomen dels seus òrgans auditius: sent 150 instruments musicals i aconsegueix distingir-los cada un d'ells», avançava un altre (S.A., 17 de desembre de 1948, p. 7). Sens dubte, els periodistes estigueren atents al conjunt de característiques que convertien aquest infant en algú tan especial: «Pierino dirigeix de tot cor i no falla cap entrada o un detall expressiu. Els seus gestos, sempre adequats al ritme i als efectes agònics, no tenen res de postís o estudiat. Li ve de dins, correspon a la música pressentida» (B., R. 24 de desembre de 1948, p. 10).

Freitas Branco (19 de desembre de 1948, p. 1) considerava que «ser minuciós en la indicació de les entrades dels grups de veus i els solistes no és, com tants aficionats creuen, condició indispensable en un gran director d'orquestra», ans atribuïa la seva «personalitat artística plenament desenvolupada» a la veritable raresa que li trobava: la independència de braços. També el crític i compositor Ruy Coelho, pel que fa al primer concert al teatre São Carlos (Lisboa), es confessa aclaparat per la «independència de la seva mà esquerra» només comparable a la destresa de Nikisch en la direcció de la Filharmònica de Berlin. Per a ell, però, el tret fonamental d'aquesta «meravella» era l'«autoritat de les actituds, els gestos, la indicació de moviments», combinat amb un «absolut domini de l'orquestra i de les partitures», a les que s'hi unia una «memòria prodigiosa» i una «impecable tècnica de direcció d'orquestra» (Coelho, cit. Santos, 1949, p. 20-24). A partir de cada una de les àrees d'especialització i dels respectius vocabularis, fou possible trobar una descripció tècnica que circumscriuria al mínim la zona de misteri. El mestre, musicòleg i crític musical Manuel Joaquim entrevistà en privat Pietro Gamba, pare del mestre, obtenint un testimoni privilegiat i una versió bastant fidel del que es pensava que era l'explicació del fenomen:

De les facultats extraordinàries del seu fill, la que més m'impresiona és, sens dubte, la memòria intel·lectual i auditiva, que crec que no té igual amb qualsevol nen prodigi de la mateixa edat. Així doncs, m'agradaria saber quantes obres ha memoritzat, o més ben dit, té fotografiades al seu cervell? Unes seixanta. (Joaquim, 1949, p. 180)

«Aclaparat per les preguntes, amb aquella sibil·lina intuïció que darrere del geni s'hi amaga un granet de bogeria» també el psiquiatre Barahona Fernandes (cit. Santos, 1949, p. 37), en aquella època director del recentment inaugurat Hospital Júlio de Matos, s'animà a assistir a l'espectacle. Volgué contribuir a l'esclariment:

Si calgués rebatre la hipòtesi de la reencarnació, només caldria recordar el fet, plenament comprovat pel mestre de Pierino, que tot el seu saber musical i la tècnica de dirigir ha estat apresada del magnífic i estimador professor que és el mestre Arduini. No es creguin els ingenus que Pierino endevina, per una inspiració especial les partitures, els secrets de la direcció d'orquestres tot el coneixement que revela en les seves interpretacions. No, tot li fou pacientment ensenyat, compàs a compàs pel seu comprensiu preparador.

Llavors es tracta d'un autòmat de repetició –diran els escèptics!– Al contrari, Pierino és veritablement el que s'anomena un músic nat, una celebració prodigiosa, les potencialitats del qual floreixen com per encanteri, després que la fecunda ensenyança les hagi vivificat. I després de tres mesos d'estudi, va dirigir l'orquestra en públic per primera vegada, i sis mesos després obtingué un èxit sensacional. L'òida absoluta, una musicalitat espontània polivalent, que després es desenvolupà en l'àmbit orquestral, sentit de l'harmonia i del ritme, comprensió dels estils i tants d'altres dons, d'aquells dons musicals que no s'aprenen, rebuts, tal i com ha d'ésser, per herència, eclosionen en ell tan abundantment de manera tan completa que s'ha fet possible el miracle –un nen convertit en superhome dirigint amb absoluta seguretat, amb vigor, amb plena comprensió de les obres, 80 professors de música fascinats pel geni que irradia del petit i pàl·lid cos. (Fernandes, cit. Santos, 1949, p. 37)

El quadre clínic publicat per Isidoro Santos porta a l'extrem la intenció científica. En un llarg opuscle dedicat a Pierino Gamba, compilà articles de premsa, rebatent tots els arguments a partir d'estudis espiritualistes de César Lombroso i de la comparació amb altres casos de prodigis. El seu diagnòstic és inequívoc: en Pierino Gamba es manifestaven reminiscències de vides passades (Santos, 1949, p. 121). Ens interessa menys la seva conclusió que no pas l'argumentació utilitzada per rebatre els altres arguments:

Pierino Gamba és un treballador del progrés. El seu cos té 11 anys, però el seu esperit té mil·lennis. Poc li fou transmès pels pares, només caràcters físics que el distingeixen zoològicament. Tota la intel·ligència és obra seva, del seu treball de moltes vides. La tendència musical i l'oïda privilegiada són el resultat de vides passades entregades a l'ideal artístic del seu cor. (...) No és producte de l'herència psíquica. Si aquesta existís, hi hauria molts genis i Rousseau no seria fill d'un rellotger. El què existeix és la llei de l'atracció universal. D'aquí les dinasties de músics, pintors i de mecànics. La funció fa l'òrgan. El cervell del pensador es desenvolupa més que el cervell de l'operari manual. Heus aquí perquè l'esperit de Pierino va escollir una família de músics, on pogués adquirir l'oïda mecànica adequada a les seves tendències i desenvolupar-les amb exuberància, a través de nous esforços i nous entrenaments musicals. Només la llei de la reencarnació justifica la facilitat d'assimilació i de retenció de Pierino Gamba. Llargs treballs d'altres eres li han imprès traces indelebles al periesperit i els seus estudis actuals són una espècie d'automatisme psicològic que s'exerceix sense cap esforç apreciable. (...) Al néixer, portem el producte de la nostra evolució, obtingut en els camps en els quals exercim l'activitat. Aquest producte és el que procuren en els instituts d'orientació professional descobrir en els individus sotmesos al seu examen psicològic... (Santos, 1949, p. 154-156)

Cada un dels especialistes utilitza un vocabulari tècnic per explicar, d'una manera molt propera a la demanda d'una escolarització –la tècnica que Pierino aprèn amb el mestre i que domina sense mestre–, els components i mecanismes que van convertir aquest mestre en un geni, resultant més una corroboració que no pas una explicació. El misteri continua, i amb ell la fascinació.

Una peça única de la creació

La primera característica del geni –i la última a fer-se evident– és la necessitat d'aïllar els genis d'un en un, com si fossin una peça única de la naturalesa, de la divinitat, de la genètica, de la cultura; per rellegir-los novament a altres genis del passat, del present i fins i tot preveure el futur del què sembla ser una raça a part.

La imatge de Pierino va ser explorada a la premsa juntament amb altres infants prodigi. Pierino Gamba no va ser l'únic nen prodigi que va visitar Portugal durant aquella època. El 1950, el Coliseu de Porto va acollir l'Orquestra Simfònica do Porto sota la direcció del prometedor mestre Roberto Benzi (Silvestre, 19 de maig de 1950, p. 12-13, 18; 26 de maig de 1950, p. 4). També de pares italians, Benzi nasqué a Marsella el 12 de desembre de 1937. Es va iniciar al solfeig amb el seu pare als 3 anys i al piano als 4, constatant que estava dotat d'una oïda absoluta. Es convertí en mestre el 1948 als 11 anys, després d'algunes classes amb André Cluytens a París. L'exemple del petit mag portuguès Fun-Kin-Kin, del qual se n'expliquen els seus jocs puerils fora de l'escenari (S.A., 10 de setembre de 1949, p. 13). I també li va sorgir una rival directa, la petita Gianela de Marco, una «genial directora d'orquestra» de «només 5 anys d'edat», també d'origen italià, i tot i que no pretén competir amb l'aclamat Pierino, (S.A., 4 de març de 1950, p. 18-19), mantingué desperta la curiositat cap el que semblava ser l'època dels infants prodigi:

Potser estigui d'acord amb l'esperit de l'època actual l'agitat esperit dels infants actuals. En tot cas cal eliminar de l'idioma el vell tòpic que diu 'fàcil com un joc de criatures'. Perquè els jocs de criatures de

1950 inclouen ocupacions com escriure assajos filosòfics i dirigir de memòria grans orquestres simfòniques. En aquest món que sembla retrocedir no tardarà a arribar el dia en què 'nen prodigi' serà substituït per l'home prodigi, un home que als 40 anys continuarà essent capaç de dirigir una orquestra o de guanyar un campionat d'escacs. Ens estem apropant a l'època prevista per un humorista en la qual l'experiència, la capacitat de raonament i el desenvolupament intel·lectual seran dons revelats pels nadons i s'aniran perdent amb el pas dels anys. El primer pas en aquest camí sembla que ja s'ha fet amb l'actual i superabundant collita d'infants prodigi (...) (S.A., 15 d'abril de 1950, p. 13)

La figura d'un geni es reintegra contínuament en el passat, i en aquest sentit es creen llaços de fraternitat entre individus desconeguts entre si. Amb cada nova aparició d'un geni es dóna vida als que fa molt temps que desaparegueren. Amb el pretext de la vida de Pierino, Mozart reneix en els seus gestos i Artur Napoleão, el geni portuguès que va enlluernar al món vuitcentista amb el seu talent pianístic, torna a ser recordat:

No hi ha dubte que molts cops la precocitat del geni s'ha entossudit en entrar en lluita amb la història de la música. Casos reals, coneguts per tothom, estan registrats en les memòries que han deixat els grans artistes de la pauta, en les biografies ressuscitadores dels homes de lletres i, fins i tot en la pròpia iconografia que molts amants de les belles arts insisteixen en conservar.

Mozart, l'extraordinari geni de la música, n'és un cas flagrant i bastant discutit. No volem, intencionadament parlar d'altres, entre aquests Artur Napoleão. Tots els 'infants prodigi' com a membres de la sèrie de directors de la màgia cadent dels acords, van rebre aplaudiments de les generacions més disperses i de les opinions més diverses. (...) Per això s'estableix –sense por del temps que els separa– un paral·lelisme entre les figures de Mozart i Pierino Gamba, ja que en ells existeixen simultàniament dues forces íntimament lligades: riquesa espiritual i assimilació de les tècniques.

Qui veu dirigir a aquest increïble geni de pam i mig només pot veure, amb els ulls de la resurrecció, la llarga sèrie de victòries que envolten les digressions artístiques que el geni de Mozart va realitzar, mitjançant una expressió meravellosa del geni poètic de la música immortalitzada pel geni creador de tan extraordinaris poemes. (Garcia, 1950, p. 5-6).

Aquesta va ser també la percepció d'un altre cronista del *Jornal de Notícias*:

De genis n'hi ha hagut molts. Varem tenir un Artur Napoleão. Però només vam tenir present a Mozart veient Pierino davant de l'orquestra marcant laboriosament el compàs amb la dreta, elevat a l'alçada dels ulls, en els *pianissimo*, la mà esquerra, on hi brilla un anell. Mozart també era així de *piccolo* quan recorria Itàlia tot enlluernant amb el seu geni. I tots creien en la inspiració demoníaca de l'anell que portava igual que Pierino. En ambdós, el premi dels homes pel seu geni era una condecoració. (B.,R. 24 de desembre de 1948, p. 10).

Imaginar el geni com una peça única, creada sense lligams a la vida comuna i connectada als seus iguals –en general ja morts– ens fa pensar en una escenificació. Pierino vestit per a l'espectacle forçà el lligam amb la galeria de genis. Aquesta escenificació fou pacientment cuidada per part de la família. El que importa ara és prestar atenció a la manera com el projecte d'emergència de Pierino com a geni, que feia molt temps que s'estava preparant, s'entrelligà amb l'opinió pública.

Un pare desitjós

La biografia de Pierino, narrada en tercera persona pel seu pare, ens mostra una relació que no es limita a la simple projecció de futur pares-fills, ni en una relació estrictament pedagògica, sinó que es desenvolupa en una asimetria que permanentment potencia la vida del geni. Diferencia entre aquell que desitja i aquell que pot complir el desig: aquell que tant desitja ha d'equipar l'altre a qui ha estat donat el do de la vida. Pierino estava més ben dotat per la natura, per les circumstàncies i pel temps de vida que encara disposava. Pietro, pare de Pierino, parla obertament de la seva passió desmesurada per la música, arribant a qualificar-la de «morbosa», doncs «per més que toqués mai

quedava satisfet» (Gamba, s.d., p. 10). Va formar una cadena de fets des de si mateix: «em faltava suport», «aquest meu desig em va portar a fer que en Pierino estudiés piano» (Gamba, s.d., p. 11). Retrospectivament afegeix:

Avui que Pierino és el que és, em paro a pensar en els esdeveniments d'aquells temps. Pot ser que les seves fugides precipitades cap al jardí, cada cop que em veia obrir l'estoig del violí, estiguessin motivades per la ben coneguda habilitat paterna. Els sons que sortien del meu instrument potser el ferien dolorosament i, tot i que la fuga no té res d'heroic, preferia ser un covard a haver de suportar la tortura de sentir-me. (Gamba, s.d., p. 11-12)

Aquell que tant desitjava tocar el violí, no fou suficientment equipat per la natura per a fer-ho; aquell a qui la natura va agrair generosament amb una oïda absoluta no sentia l'impuls de portar-ho a terme. Però la natura es troba després del desig, aquest sí, principi potenciador de qualsevol situació. En efecte, la descripció de com Pietro va convèncer el seu fill s'embolica en un constrenyiment que només un do innat o amb el destí no podrien haver ultrapassat. El menut no s'interessava per la música i «ni tan sols va insinuar cap vocació per l'art dels sons» (Gamba, s.d., p. 11): només el pare alimentava en secret la possibilitat que el fill tingués encara latent la mateixa passió. Però el pare desitjós tenia encara la natura al seu favor ja que va compensar la seva manca de talent amb abundància en la següent generació. Assegurà l'ambient cultural adequat, rodejant la criatura de visites apropiades –diversos músics professionals freqüentaven la casa– que s'enlluernaren i permeteren que Pierino fes una prova davant d'una orquestra de professionals. L'argument de la natura, d'allò que és innat i generador d'una missió, permeté que el pare anhelant no s'aturés, no reculés davant de les dificultats i fes de la desgràcia una gràcia. Durant la tasca, en la més insòlita misèria, la parella lluità per l'educació musical i divulgació del fenomen del fill. A partir del 6 de desembre de 1945, Pietro Gamba va dedicar tot el seu temps i escassos diners a aquest projecte, dels quals només en reservà per allò que tenia a veure amb el confort del propi fill: «arribà l'hora, després d'haver venut moltes coses útils, de desfer-nos dels matalassos de filferro i de dormir a terra; però he de dir, pel meu orgull, que aquests sacrificis eren compartits només per mi i la meua dona, doncs a en Pierino mai li mancà res necessari» (Gamba, s.d., p. 8).

Barahona Fernandes (cit. Santos, 1949, p. 48) es va fixar en les capacitats musicals de la família Gamba. Es deu a la branca materna la transmissió de «certes aptituds, malgrat no haver estat cultivades i inclús reprimides per l'educació», però, per al psiquiatre el pare «un simple aficionat» ha de ser vist com la figura decisiva:

És veritablement extraordinari que hagi reconegut en el fill, fins aleshores desinteressat per la música, les seves qualitats reals latents i hagi intuït que seria un dels grans i precoços directors d'orquestra. Vencent la resistència de Pierino, la incredulitat inicial del professor i l'escepticisme de tots, imposà la seva voluntat i en poc temps despuntava arravatador, volcànic, el talent del seu fill prodigiós. (Fernandes, cit. Santos, 1949, p. 38)

Una el·lipsi del temps

El geni és per definició algú en qui el temps s'ha elidit. Pierino, als 9 anys no tocava cap instrument: «El cant i la música no li interessaven gens ni mica» (Gamba, s.d., p. 10). Després d'una primera lliçó domèstica desencoratjadora, el fort desig del pare per tenir un acompanyant per als seus moments de lleure violinístics el va portar a contractar al mestre Renato Capoci per a fer classes de piano. En dues setmanes, el fill va aprendre

dues o tres sonates de Diabelli i el va escoltar un mestre que va apreciar la seva habilitat (Gamba, s.d., p. 16). Vuit lliçons després, durant el setembre de 1945, «el destí» va enviar a casa dels Gamba el tenor Nino Mazzoti, artista del Teatro da Ópera, que va quedar meravellat amb aquell exemple d'autodidacte, encara que afegís: «T'has de convèncer que el xicot ha d'aprendre la tècnica necessària. Creu-me, en el punt en què ell es troba si el poses davant de totes les simfonies de Beethoven (digué Beethoven com podria haver dit qualsevol altre) en Pierino, pobret, no sabia per on començar» (Gamba, s.d., p. 16). La conversa va animar el pare Gamba a implorar l'estudi de la primera pàgina de la Primera Simfonia de Beethoven. El fet que va succeir tot seguit, descrit amb la forta densitat dramàtica d'una desavinença entre pare i fill, va acabar amb el petit cedint davant del llibre llançat sobre seu:

Pierino el va obrir per la primera simfonia, tot posant-se sobre l'escriptori de manera que tocava el terra amb el peu esquerre i amb els colzes sobre la tapa del moble i la barbeta entre els palmells de les manetes, va començar a recórrer amb els ulls aquells milers de notes. (...) –És que ... aquesta simfonia és facilíssima –fou la resposta ràpida i alegre de Pierino. (Gamba, s.d., p. 21)

Per la qual cosa de seguida va tocar cinc pàgines. En aquell moment, Pierino havia afermat la seva voluntat d'aprendre música, amb un estudi de qualitat des de llavors. El mateix va intuir el seu pare, segons ens ho explica en retrospectiva:

Des d'aquell memorable dia, Pierino va posar en l'estudi de la música tota la seva voluntat. Si els progressos obtinguts amb tan poca assiduitat havien estat notables, amb aquest nou impuls tingueren un èxit estrepitos. En quatre dies, Pierino estigué en condicions per tocar tota la Primera Simfonia, tant la part melòdica com la de l'acompanyament. (Gamba, s.d., p. 24-25)

Sobre el que aquesta el-ipsi significa –Pierino havia gastat temps, però molt menys que el de qualsevol altre aprenent– convindria escoltar les astutes preguntes de Manuel Joaquim:

Sr. Gamba, com estudia Pierino les obres que ha representat en la seva carrera de director? Per les partitures, reduint les parts orquestrals al piano.

Com ha après a llegir en totes les claus, condició indispensable per a aquest efecte? El setticlavio, que uns aprenem a força de molt treballar en dos o tres anys i molts no arriben a conèixer mai, ell ho va dominar en deu dies.

Quant temps triga en memoritzar, (...) la Cinquena Simfonia? Entre quaranta i quaranta-cinc dies; no obstant, per a la Incompleta no va necessitar més de divuit dies. (Joaquim, 1949, p. 179-180)

El geni no té voluntat, només obligacions

La història que porta Pierino a la glòria, és a dir, al reconeixement públic del seu talent, està llaurada d'elements que testimonien la força del destí a què l'individu està sotmès. Heus els crits de revolta de Pierino, després de la revelació del seu geni per l'amic músic del seu pare: «Els Dimonis s'emportin en Manziotti que va venir ahir a la nit, els Dimonis s'emportin en Beethoven que va escriure les simfonies, que els Dimonis s'emportin a qui va inventar el piano. Precisament a mi m'havia de passar de tenir un pare al que li agrada la música...»

Tot el llenguatge del talent funciona en revelació, que dona a aquest nen «una llum nova, una resplendor que mai havia vist» davant del qual es «sostenia la respiració, amb por de trencar aquella concentració gairebé mística» (Gamba, s.d., p. 26). El do es va revelar –ens explica el pare– no per si, sinó per altres músics, i en moments graduals.

Centrem-nos en el 5 de desembre de 1945, quan *per casualitat* el mestre Giovanni va passar per casa i Gamba pensà immediatament que aquesta seria l'oportunitat que algú veiés en Pierino, generant una situació graciosa, però decisiva:

El mestre, per fi, es decidí. Absolutament convençut que s'incomodaria només per tocar uns pocs compassos, anava a asseure's al piano, quan Pierino, amb sinceritat, simplement li preguntà si volia asseure's a la dreta o a l'esquerra. (...) I van començar. La introducció es va executar, l'*andamento* dividit en vuit. L'*allegro* va ser atacat en dos. Després d'alguns compassos, la cara del mestre estava més seriosa i greu. Concentrava cada cop més la seva atenció. Ara estudiava i provava el noi. Havia tret el compàs al seu ritme, i el mantenia constantment variat i terriblement brillant, com si al seu costat hi tingués un pianista de la seva força. Però Pierino no mostrava senyals de voler cedir. El mestre se'l mirava amb els ulls com unes taronges. No, no havia vist mai en tota la seva llarga carrera tocar el piano d'aquella manera (...). Pierino convertia en difícils fins i tot els passatges més fàcils. (...) La sorpresa s'havia convertit en admiració i ara l'experimentat artista tocava i plorava. (Gamba, s.d., p. 30-31)

La prova de foc succeí quan Pierino va dirigir per primer cop una orquestra i tingué el seu punt àlgid en aquest passatge:

Pierino, amb un vestidet de llana grisosa, estava dempeus sobre una cadira de braços. Ja no era d'aquest món! (...). El que feia era ja sobrenatural, però Déu volgué donar una prova més de la natura artística excepcional de Pierino. Al dirigir, la batuta li caigué de les mans al tocar el faristol dels segons violins. Em va mirar durant un segon amb una expressió d'angoixa, potser esperant que el renyessin, després amb l'agilitat d'un esquirol va baixar de la cadira i, ja amb la batuta a la mà, sense reflectir ni un instant per on podria atrapar l'orquestra que havia continuat tocant va marcar el compàs en el moviment apropiat, i amb el braç esquerre, que havia estat fins aleshores sense moure's, amb un gest ple d'energia i expressió, el va aixecar per donar l'entrada als violoncel·ls, en el moment just. L'orquestra vençuda deixà de tocar i en un ímpetu espontani d'entusiasme, s'aixecà per aplaudir-lo: –És un director d'orquestra nat, cridava tot plorant el professor Giovanni, abraçant-lo contra el pit. (Gamba, s.d., p. 44-46)

Com més tard clamaria un admirador portuguès: «endavant petit adorable, endavant! (...) el teu destí és fascinar» (Joaquim, 1949, p. 181).

L'edat dels prodigis

Pierino, com a geni que lluita contra el seu destí, és també un nen i per tant pròxim als àngels. Així, ara es troba en moments d'èxtasi musical, ara en moments d'idil·li infantil. Recórrer a la infància per a legitimar el seu estatut de geni és recurrent. A Portugal es va fer famosa una descripció d'ell que el qualificava de «fràgil com el vímet i fort com un gegant» (B., R. 24 de desembre de 1948).

«Es diu que, durant un dels assajos amb l'*Orquestra Sinfónica do Conservatório do Porto*, es va permetre corregir tres parts del segon *andamento* de la Cinquena Simfonia de Beethoven. (...) atent a tota expressió de moviments, sap conduir, dirigir i marcar dins la necessària oportunitat» (Garcia, s.d., p. 15). Manuel Joaquim, que en aquella època comptava ja amb més de cinquanta anys, es va emocionar fins a les llàgrimes, «sobrepasat» davant «del talent del més alt nivell d'un infant» (Joaquim, 1949, p. 169). Encara més, troba en ell no només el talent sinó el saber d'un artista experimentat: «després que Pierino es col·loqués davant dels seus col·laboradors, vaig poder observar que la seva fisonomia traspuava Fe, una de les virtuts indispensable de tot artista» (Joaquim, 1949, p. 169). Tenir la gràcia pueril d'un nen i posseir la força dominadora d'un adult causava una intensa pertorbació durant l'actuació de Pierino:

Fetes les discretíssimes recomanacions, mirada dominadora esperonant als executadors, l'encantadora criatura, en la que es concentrà tota l'atenció, va descriure en l'espai el seu primer gest amb la batuta, començant, mitjançant la sonoritat lluminosa del primer acord, l'acte de major encant vist fins ara a Vi-

seu. La gràcia infantil d'aquella cara blanca havia desaparegut, i al seu lloc sorgí un compenetrat aire de responsabilitat (...). (Joaquim, 1949, p. 169)

Succeí la transfiguració de l'aspecte exterior del petit cos, centre de totes les atencions. Les dèbils forces que se li suposaven al fràgil organisme, es substituïren pel desconegut poder endevinatori que tendeix a animar-lo en les ràfegues d'esforços imprescindibles per al domini de les dificultats del primer moviment, la part més difícil de dirigir, no només de la creació beethoveniana, sinó també de tot el concert. (Joaquim, 1949, p. 172)

L'espectacle de veure Pierino posant-se de puntetes, fer-se gran per aquí i agegantant-se més enllà, davant de tota la massa instrumental, agafant-la a la seva voluntat per insuflar-li l'entusiasme suggestiu i vehement de tots els seus gestos i de la seva mirada espurnejant genialitat, qui ho oblidarà? (Joaquim, 1949, p. 175)

L'actuació d'aquesta «delicada criatura d'onze anys» pertorbà encara més el mestre pel sobtat retorn a la infància i «inclinació pel joc, al qual l'etiqueta no convida». També Manuel Joaquim era pare i, quan duia l'artista italià amb ell cap a Urgueiriça (Viseu), va notar que la seva filla i altres dos infants es van fer càrrec ràpidament del 'geni', anant tots junts cap a la plaça. Es va animar Manuel Joaquim a conversar durant un moment amb la mare del prodigi sobre el seu do, «que ni entre els àngels de la cort celestial deuen existir músics com Pierino», quan el va sorprendre de sobre un calfred:

No té aire d'il·luminat, propi de qui es deleix per la bellesa artística, ans deixa veure cert avorriment amb una serra mitjana a la mà esquerra i un martell a la dreta. (...) Serios durant un instant, després es revela Pierino insuportable. Sembla ter bicho carpinteiro5! No para ni un moment, l'entremaliat. (Joaquim, 1949, p. 178)

L'encant de Pierino, tots ho afirmaven, consisteix en el ràpid canvi de criatura a adult a través de la música. Quan es trobava en estat d'adult es permetia aquesta avaluació constant, però quan era criatura havia de ser protegit de la mirada de tercers. «Però el que impressiona d'ell (...) és la seva indiferència, el seu cansament i la seva malenconia» es va sorprendre el reporter de *O Século* que el va rebre a l'arribada a Lisboa, sens dubte «pel robatori que li han fet dels plaers simples i ingenus de la infància» (S.A., 18 de desembre de 1948, p. 2). Encara més impressionant és el retrat de la presentació al cinema Odeón (Lisboa):

Sense orquestra per dirigir, sense batuta, tal com qualsevol nen de la seva edat, Pierino va entrar i s'assegué, però... no va poder veure la pel·lícula tranquil, ni fer el que li agradaria fer a qualsevol criatura: veure la pel·lícula i fer preguntes (és inevitable!). De tots cantons, excitadíssimes, noies de totes les edats, senyores-mares i senyores-àvies procuraven acostar-s'hi. Plovien les demandes d'autògrafs, li oferien flors, li encaixaven la mà – l'aclapararen, en suma. Abans del final, Pierino va sortir, va buscar el carrer, on potser no el coneguessin i pogué ser finalment 'només' un noi d'11 anys que vol viure... (S.A., 1948/XII/30, p. 4)

Francine Benoît (1948, p. 4), professora, musicòloga i crítica habitual del *Diário de Lisboa*, es preguntà: «No acabaran esgotant al petit? Tindrà ell sol prou defenses per a durar?». «Aquest nen ha de pertànyer al Patrimoni Nacional Italià (...) i com a tal ha d'ésser protegit d'aquest abús», era l'opinió d'«una musicògrafa de Porto» expressada en una carta al periodista del *Jornal de Notícias* (cit. Garcia, s.d., p. 8). Si per a les pedagogues, la infància es sobreposava al geni, per a un altre periodista:

Aquest excés d'intel·ligència revelat precoçment en algunes criatures, no poden arxivar-se als prestatges dels museus on les estranyeses i preciositats s'alineen. Han de sortir al carrer, cap al món, cap a

(5) S'ha mantingut l'expressió original a fi de no traïr la càrrega emotiva de l'expressió. (N. de la T.)

l'aglomerat humà de les grans ciutats on no s'ha vist res semblant des de que Mozart recorria terres sense fi, evidenciant la supremacia de la seva invulgar aptitud. (Garcia, s.d., p. 9)

Aquest era també el parer d'un prometedor psiquiatre: «per molt importants que siguin les pràctiques d'higiene física i mental i de cautela pedagògica – que tots reclamem i el sentit comú obliga – la veritat és que Pierino pertany al públic» (Fernandes, cit. Santos, 1949, p. 39-40).

El geni i la necessitat de l'escola

«Pietro, tu ets un inconscient i un infeliç si no et decideixes per deixar-lo estudiar. Pierino té unes qualitats tals que podrà arribar a ser el pianista més gran del món» (Gamba, s.d., p. 30-31). Amb aquesta frase, suposadament pronunciada pel mestre Giovanni després de l'escena de virtuosisme pianístic que va revelar el nen prodigi, trobem la darrera i més visible plataforma entre el geni i l'escola: la promesa.

Allò més interessant, allò que més ens apassiona en el cas de Pierino, és la qualitat de l'impressionant musicalitat del petit, la seva finor de sentiment, el que ens fa predir amb claredat quina serà la seva formació d'adult. Hi ha qui dirà, qui pensarà que ja s'estan ocupant de l'esmentada formació i completen; no només ens costa d'admetre, sinó que no és en això que veiem la major, la increïble alçada i capacitat mental del xicot – més enllà del seu no menys prodigiós talent com a director d'orquestra. (Benoît, 23 de desembre de 1948, p. 4).

De fet, si Pierino Gamba comença per on altres acaben, tan senyor del seu ofici que pot dirigir qualsevol orquestra simfònica en qualsevol moment, quina evolució es pot esperar? D'aquí a pocs anys haurà assimilat la producció de Bach, el que li falta de la producció de Beethoven, les obres primes d'un Schubert, d'un Brahms, de Wagner –perquè no?– s'interessarà per la música del segle xx, europea o americana, donarà un impuls especial a la música italiana, voldrà tenir una orquestra pròpia, entrenada en el seu sentit de perfecció de la seva fenomenal oïda i de la seva *infalible* memòria actual? Serà compositor? (Benoît, 30 de desembre de 1948, p. 4)

Les paraules de Francine Benoît contenen allò més clar que existeix en el lligam entre la trajectòria del geni, deixat a la sort del seu do i de les seves inversions personals, amb allò que el recorregut escolar aporta a cadascun dels individus, el futur. Per més extraordinàries i excepcionals que hagin estat les execucions del mestre Pierino Gamba durant la infància, la satisfacció amb el present tan sols va lligat a instants (eventualment en la fascinació provocada pels concerts, quan l'impacte del geni atenyia el seu màxim); res el podria alliberar encara de, com qualsevol altre escolar, llaurar-se un futur.

Després de les dues temporades de concerts més fulgurants a Portugal, que van tenir lloc entre el desembre de 1948 i el març de 1949, la premsa va passar de divulgar Pierino «de calça curta» (Ferreira, 16 de setembre de 1949, p. 12) a seguir el seu creixement. Pierino va guanyar força i sobrevisqué a la seva genialitat, com qualsevol estudiant que aprèn per després ultrapassar el seu recorregut escolar.

Referències

- (2 de desembre de 1948) «Anúncio». *Diário de Lisboa*, Lisboa, any XXVIII, n. 9344, p. 7.
- (12 de desembre de 1948) «Anúncio». *Diário de Lisboa*, Lisboa, any XXVIII, n. 9354, p. 3.
- (17 de desembre de 1948) «Anúncio». *Jornal de Notícias*, Porto, any LXI, n. 197, p. 2.
- (24 de desembre de 1948) «Anúncio». *O Século*, Lisboa, any LXVIII, n. 23977, p. 3.
- (27 de desembre de 1948) «Anúncio». *O Século*, Lisboa, any LXVIII, n. 23977, p. 3.

- (30 de dezembro de 1948) «Anúncio». *O Século*, Lisboa, ano LXVIII, n. 23980, p. 3.
- B., J. (21 de dezembro de 1948) «São João—A Grande Aurora, em italiano». *Jornal de Notícias*, Porto, ano LXI, n. 201, p. 5.
- B., R. (24 de dezembro de 1948) «Pierino Gamba—o maestro prodígio dá o seu primeiro concerto no Porto». *Jornal de Notícias*, Porto, ano LXI, núm. 204, p. 10.
- Benoît, F. (23 de dezembro de 1948) «Pierino, no Coliseu». *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XXVIII, núm. 9365, p. 4.
- (30 de dezembro de 1948) «Os últimos concertos com Pierino». *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XXVIII, núm. 9371, p. 4.
- Branco, J. F. (19 de dezembro de 1948) «Pierino Gamba dirigiu em São Carlos». *O Século*, Lisboa, ano LXVIII, n. 23970, p. 1.
- Burke, P. (1997) «Origens da história cultural», a Burke, Peter, *Variedades de História cultural*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 11-37.
- (2004) *What is cultural history?* Cambridge, Polity Press, 2008.
- De Nora, T. (1995) *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Viena, 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- Ferreira, S. (16 de setembro de 1949) «Êxito triunfal – Pierino Gamba volta à actividade e agora de calças compridas (especial para a Flama)». *Flama*, ano VI, n. 93, p. 12-13.
- Foucault, M. (1973) «Da arqueologia à dinástica», a Motta, Manoel Barros da (org.), *Ditos e Escritos*, vol. IV, *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006, p. 48-60.
- (1975) *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. Petrópolis, Editora Vozes, 2004.
- (1976) *História da Sexualidade*, vol. I *A Vontade de Saber*. Lisboa, Relógio d'Água, 1994.
- Freire, P. (24 de dezembro de 1948) «Várias Notas». *Jornal de Notícias*, Porto, ano LXI, n. 204, p. 3.
- Gamba, P. (s.d.) *Revelação de Pierino Gamba contada por seu pai*. Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia.
- (17 de febrer de 1950), «Revelação de Pierino Gamba - excerto do livro Revelação de Pierino da Gamba contada por seu pai», *Flama*, ano VI, n.102, p. 6.
- Garcia, Á. (s.d.[c.1949]) *Pierino Gamba: Mozart do século XX*. Porto, Editorial Onicla.
- (1950) *Pierino Gamba: O génio da música*. Lisboa, Edição de A. C. L.
- Howe, M. (1999) *Genius explained*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Joaquim, M. (1949) «Admirando o génio de eleição de Pierino Gamba». *Beira Alta*, ano VIII, nums. 1-2, p. 167-181.
- Martinho, M. (1949) «Pierino Gamba—Genial maestro de 11 anos comoveu o público de Lisboa». *O Século Ilustrado*, 8 de gener, Lisboa, ano XII, n. 575, p. 16-17.
- Martins, C. (2011) *As narrativas do génio e da salvação: a invenção do olhar e a fabricação da mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de finais do século XVIII à primeira metade do século XX)*. Lisboa, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (tesi doctoral; director de tesi Prof. Dr. Jorge Ramos do Ó).
- S.A. (24 de novembro de 1948) «Pierino Gamba... um grande maestro de palmo e meio...». *Jornal de Notícias*, Porto, ano LXI, n. 178, p. 1.

- (9 de desembre de 1948) «Pierino Gamba, maestro de 11 anos». *Jornal de Notícias*, Porto, ano LXI, n. 189, p. 3.
 - (17 de desembre de 1948) «O maestro de 11 anos—chegou esta manhã a Lisboa para dirigir uma série de concertos». *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XXVIII, n. 9359, p. 6-7.
 - (18 de desembre de 1948) «Pierino Gamba chegou, distante, indiferente e triste». *O Século*, Lisboa, ano LXVIII, n. 23969, p. 2.
 - (21 de desembre de 1948) «O maior maestro do mundo – amanhã, Pierino Gamba, num único concerto, regerá, no Coliseu, com um programa extraordinário, a Orquestra Sinfónica de Madrid. Preços Populares». *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XXVIII, n. 9363, p. 4.
 - (28 de desembre de 1948) «Último concerto – Hoje, grandioso festival de música italiana, com o maravilhoso Pierino Gamba regendo a Orquestra Sinfónica de Madrid, no Coliseu». *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XXVIII, n. 9369, p. 6.
 - (29 de desembre de 1948) «Cinemas: Pierino Gamba manifestou desejos de assistir hoje ao espetáculo do cinema Ódeon». *O Século*, Lisboa, ano LXVIII, n. 23979, p. 4.
 - (30 de desembre de 1948) «'Mesmo sem orquestra e sem batuta' Pierino Gamba foi aclamado num cinema» *O Século*, Lisboa, ano LXVIII, n. 23980, p. 4.
 - (26 de març de 1949) «Pierino Gamba». *Correio do Ribatejo*, Santarém, p. 1.
 - (2 d'abril de 1949) «Pierino Gamba—o genial maestro de 11 anos vem amanhã a esta cidade com a Orquestra Sinfónica do Porto». *Correio do Ribatejo*, Santarém, p. 1.
 - (10 de setembre de 1949) «Fun-Kin-Kin e seu pai, Ling Ching, o actor Octávio de Matos – vão em 'tourné' ao Brasil». *O Século Ilustrado*, Lisboa, ano XII, n. 610, p. 13.
 - (4 de març de 1950) «Um Pierino de saias – Gianela de Marco: a genial regente de orquestra tem apenas 5 anos de idade», *O Século Ilustrado*, Lisboa, ano XIII, n. 635, p. 18-19.
 - (15 d'abril de 1950) «Meninos-Prodígios», *O Século Ilustrado*, Lisboa, ano XIII, n. 641, p. 13.
- Santos, I. (1949) *Pierino Gamba: O menino-maestro à luz da nova psicologia*. Lisboa, Estudos Psíquicos Editora.
- Santos, P. (29 d'abril de 1949) «A genial figura de Pierino da Gamba—entrevista com o grande amigo da Flama», *Flama*, ano V, n. 60, p. 12-13, 19.
- Silvestre, J. (19 de maig de 1950) «A portentosa figura de Roberto Benzi—Criança sedutora», *Flama*, ano VII, n.115, p. 12-13, 18.
- (26 de maig de 1950) «Roberto Benzi na intimidade», *Flama*, ano VII, n. 116, p. 4.
- Tota, A. (1999). *A sociologia da arte: Do museu tradicional à arte multimédia*. Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

El genio y la imprescindibilidad de la escuela: el paso de Pierino da Gamba por Portugal (1948-1950)

Resumen: Durante el período 1948/50 el maestro Pierino Gamba (nacido en 1936) ofreció en Portugal conciertos en varias ciudades. El objetivo de la autora en este artículo es recuperar el debate que se generó en torno a esta figura de «genio», publicado en la prensa periódica y en algunas monografías, a fin de entender cómo la enseñanza musical pasó a verse desde una perspectiva que fusionaba el ideal romántico (que sólo depende del talento) y el moderno (que carece de una supervisión pedopsiquiátrica), desde la que se reconfiguró el estatuto del músico en Portugal y reinscribió –paradójicamente– la escuela de música.

Palabras clave: genio, historia de vida, enseñanza artística de música

Le génie et l'indispensabilité de l'école: le cas de Pierino da Gamba pour le Portugal (1948-1950)

Résumé: Durant la période 1948-1950 le maître Pierino Gamba (né en 1936) a offert au Portugal des concerts dans diverses villes. L'objectif de l'auteure dans cet article est de récupérer le débat qui a été généré autour de cette figure de «génie» et publié dans la presse périodique ainsi que dans certaines monographies, afin de comprendre comment l'enseignement musical est passé de se voir d'une perspective qui fusionnait l'idéal romantique (qui ne dépend que du talent) et l'idéal moderne (qui manque de supervision pédopsychiatrique), dans laquelle a été reconfiguré le statut du musicien et réinscrit –paradoxalement– l'école de musique au Portugal.

Mots clés: génie, histoire de vie, enseignement artistique de la musique

Genius and the indispensability of school: Pierino da Gamba's passage through Portugal (1948-1950)

Abstract: From 1948 to 1950, the maestro Pierino Gamba (born in 1936) gave concerts in various Portuguese cities. In this paper, the author aims to return to the debate that was sparked by this figure of «genius» in newspapers and in some monographs. The objective is to understand how music education began to be seen from a perspective that fused the romantic ideal, which depended on talent alone, with the modern ideal, in which there was no child psychiatric supervision. This perspective led to a change in the status of music in Portugal and, paradoxically, to the reintroduction of music schools.

Key words: genius, life history, arts education in music