



**Università
degli Studi
di Palermo**

Dottorato in Studi Umanistici
Dipartimento di Scienze Umanistiche
L-FIL-LET/10

**«Né poesia né musica»:
polemiche e compromessi sulla parola intonata
dal Settecento al Novecento**

DOTTORESSA
SILVIA QUASIMODO

TUTOR
ROBERTO DEIDIER

COORDINATRICE
MARINA CASTIGLIONE

CICLO XXXVIII

Anni Accademici 2022/2023 – 2025/2026

Indice

Introduzione	6
1. Il Settecento	11
1.1 «Questo di nostra età nuova delirio, / armato del piacer d'assurda musica»: il dramma per musica nell'età dell'Arcadia	15
1.1.1 Ludovico Antonio Muratori e la requisitoria nella <i>Perfetta poesia</i>	24
1.1.2 Crescimbeni e il rinnovamento arcadico del melodramma.	28
1.1.3 «La Musica dall'alterazion della Poesia si cangia»: <i>Della tragedia</i> di Gravina	31
1.1.4 Maffei e il melodramma: tra ripulsa teorica e accettazione pratica	39
1.1.5 Una nuova chiave ermeneutica per <i>Della tragedia antica e moderna</i> di Martello	48
1.1.6 I metamelodrammi e cenni goldoniani	62
1.1.7 <i>Della storia e della ragione di ogni poesia</i> : il centone di Quadrio.	71
1.2 «Una viva immagine della greca tragedia»: verso l'accettazione del dramma per musica e oltre	76
1.2.1 L'innovazione nelle <i>Osservazioni</i> di Gian Rinaldo Carli	77
1.2.2 Lo spartiacque settecentesco: il <i>Saggio</i> algarottiano	80
1.2.3 «Vere, perfette e preziose tragedie»: l'elogio di Calzabigi a Metastasio del 1755	83
1.2.4 Tra encomio metastasiano e aneliti di riforma: il dibattito <i>fin de siècle</i>	85
2. L'Ottocento	94
2.1 Il retaggio neoclassico e la ricezione di Rossini	106
2.2 L'apertura romantica degli anni Trenta	131
2.3 1840-1850: la stampa musicale e la sottaciuta epopea risorgimentale	150
2.4 Il dibattito su Verdi e l'italianità dell'opera	170

2.5 Boito e l'opera post-unitaria: il librettista ritornato poeta	189
2.6 Il fenomeno Wagner	199
2.7 Tra Otto e Novecento: la Giovane Scuola e la Generazione dell'Ottanta	225
Conclusioni	239
Ringraziamenti	242
Bibliografia	244
Il Settecento – fonti primarie	244
Il Settecento – bibliografia critica	250
L'Ottocento – fonti primarie	263
L'Ottocento – bibliografia critica	274
Il Novecento – fonti primarie	295
Il Novecento – bibliografia critica	297

Introduzione

Nella celeberrima lettera in cui definisce il concetto di “parola scenica”, Giuseppe Verdi esprime ad Antonio Ghislanzoni la sua insofferenza rispetto alle convenzioni metriche dell’opera italiana che, in non pochi casi, imbrigliano l’azione, impedendone lo svolgimento e l’efficacia drammatica:

So bene ch’ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l’azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l’azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica.¹

L’opera lirica, secondo quanto enuncia cristallinamente il compositore, non è la mera somma di poesia e musica, bensì una forma spettacolare le cui due principali componenti si fondono in nome dell’azione scenica: questo processo porta alla sublimazione di versi e note e, dunque, alla necessità di non fare «né poesia né musica». Tuttavia, la genesi di un melodramma può anche essere vista, *e contrario*, come un impoverimento delle due arti sorelle, causato dall’annullamento dei confini che le separa: questa è la prospettiva che emerge chiaramente nel dibattito letterario sul melodramma svoltosi in Italia tra Sette e Novecento, con tale vividezza da spingermi a prendere in prestito l’espressione verdiana, mutandone il segno, per il titolo di questo lavoro. Se il baricentro di questa ricerca è fisiologicamente letterario, è altresì vero che, per la maggior parte dell’arco di tempo considerato, sono stati i letterati a esprimersi sul teatro d’opera, non i musicisti: ciò ha comportato un inevitabile campanilismo per le sorti del libretto e un persistente anelito di riforma, alla ricerca di una soluzione che onorasse la poesia e risolvesse l’inverosimiglianza insita nella convenzione fondativa del teatro musicale italiano: il recitar cantando.

Questa tensione percorre, più o meno carsicamente, il discorso sull’opera nella sua interezza, adottando forme e motivi diversi. Il tentativo di ricostruire l’affascinante disputa tra parole e musica, tra librettista e compositore è all’origine di questo lavoro, che ha preso le mosse dall’individuazione di una lacuna nella letteratura scientifica: l’assenza di uno studio che esaminasse il dipanarsi della controversia attraverso l’evoluzione del gusto letterario, dei criteri estetici e dei rivolgimenti storico-culturali, restituendone una visione quanto più possibile ampia. Se non mancano i contributi che esaminano il rapporto dei poeti laureati con il teatro musicale, ben più scarsi sono i saggi che si propongono di contestualizzare e inserire i più noti episodi della *querelle* all’interno di un discorso organico: si consideri,

¹ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 17 agosto 1870. Si cita da G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo*, Milano, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 641.

infatti, che il dibattito inizia alla fine del XVII secolo e prosegue fino al Novecento inoltrato. Per poterne riannodare le fila, sono stati presi in considerazione testi eterogenei: poesie, trattati, articoli di giornale, epistolari, biografie, autobiografie, testi prefatori ai libretti e gli stessi libretti, in particolare quelli appartenenti al filone dei metamelodrammi. Questa messe di materiali è stata organizzata in due capitoli – il primo dedicato al Settecento e il secondo all’Otto e al Novecento – all’interno dei quali sono stati enucleati i diversi snodi in cui si articola la controversia.

La scelta di strutturare questa tesi in due parti è dovuta alla sostanziale differenza tra la discussione settecentesca e quella ottocentesca, al di là delle specificità che ogni fase naturalmente presenta. Nel XVIII secolo, infatti, il dibattito è di natura eminentemente letteraria e si articola in due momenti: *in primis*, l’assoluta chiusura rispetto al melodramma da parte degli arcadi, che lo reputano una tragedia imperfetta e, usando le parole di un letterato nonché librettista come Apostolo Zeno, un vero e proprio «aborto»²; *in secundis*, la progressiva accettazione del teatro musicale, definitivamente sancita nel *Saggio sull’opera in musica* di Algarotti, grazie all’influenza dei *philosophes* e all’autorevolezza degli straordinari libretti metastasiani. La preminenza dell’aspetto letterario nella *querelle* settecentesca è rispecchiata dall’autorevolezza del librettista, che in questo secolo è ancora considerato l’autore dell’*opus* melodrammatico, affiancato e coadiuvato da un musicista che segue più o meno pedissequamente il senso delle parole. Nell’Ottocento, invece, grazie all’influsso delle teorie romantiche sulla musica e in virtù dell’influenza esercitata dall’opera tedesca, il compositore riscopre via via la sua autorialità, segnando l’evoluzione della storia del teatro musicale italiano, naturalmente riflessa dal dibattito che lo riguarda.

Nel XIX secolo, infatti, appurata la validità di un genere spettacolare che agli occhi dei letterati resta comunque ibrido e scazonte, gli snodi principali della discussione ruotano intorno alle figure di tre operisti: Rossini, che scombina le stantie carte del neoclassicismo musicale; Verdi, che prende le distanze dalla tradizione nazionale suscitando le perplessità dei passatisti; Wagner, che con l’opera d’arte totale suscita l’ammirazione degli avveniristi, arruffando le penne dei tradizionalisti. Le dispute tra apocalittici e integrati, adoperando la terminologia di Eco³, si accendono ancor di più quando la discussione si sposta dalla trattatistica alla stampa periodica: nel fitto panorama di riviste che fioriscono per soddisfare la crescente domanda d’informazione sugli spettacoli musicali, spiccano i giornali delle Case Ricordi, Lucca e Sonzogno, i cui articolisti spesso si allineano con gli interessi del proprio editore, prendendo posizioni parziali e polarizzanti.

Inoltre, nell’Ottocento il dibattito esce dai binari letterari e si interseca con la storia politica italiana: già a partire dalla *Filosofia della musica* di Mazzini, l’opera lirica viene designata come il mezzo più potente per favorire il patriottismo e il processo di unificazione, sia nel corso della movimentata epopea

² Lettera di Zeno a Gioseffantonio Pinzi del 27 febbraio 1744, in A. Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo*, Venezia, Sansoni, 1785, vol. VI, p. 288.

³ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

risorgimentale, sia dopo il 1861, quando i prodromi della questione sociale e la crisi post-unitaria infrangono le speranze di coesione nazionale. In entrambi i momenti, la discussione sul melodramma si concentra sull'individuazione e la definizione delle qualità precipuamente italiane della forma d'arte per eccellenza del nostro Paese: la melodia, la vocalità e le passioni diventano il baluardo dell'italianità musicale, in netta contrapposizione con l'armonia, gli eccessi strumentali e l'intellettualismo, che caratterizzano l'opera tedesca.

Queste coppie oppositive, delineatesi a inizio Ottocento sulla scorta di riflessioni elaborate già da Rousseau, impostano il dibattito in senso dicotomico, creando due partiti avversi che si scontrano tenacemente, dando adito a vere e proprie guerre tra i sostenitori e i detrattori dei compositori che si succedono sui palcoscenici italiani, come ha efficacemente puntualizzato Bermani:

Quando si pensa che Rossini, il genio più completo e più originale di cui possano far menzione i fasti di tutte le arti, incontrò al cominciare della sua splendente carriera l'opposizione più violenta; quando si pensa che anche al presente, la consecrazione Europea del prodigioso maestro [Verdi] non impedisce ad una certa classe di critici incurabili di trovare delle grandi imperfezioni in questa musica, che ha compiuta la più trionfale delle marcie su tutti i teatri dell'universo, quando si pensa che si negò, non foss'altro, la filosofia al sublime autore dell'*Otello*, del *Mosè* e del *Guglielmo Tell*, non si può far a meno di concludere che la gloria può aspirare a tutti i titoli, tranne a quello di *incontestata*.⁴

Le due fazioni si fronteggiano anche in merito alle opere veriste composte dai rappresentanti della Giovane Scuola, cui si contrappone la Generazione dell'Ottanta: i lavori di Puccini, Mascagni e Leoncavallo vengono, dunque, criticati da Pizzetti, il primo «compositore-critico»⁵, nonché da critici quali Fausto Torrefranca e Giannotto Bastianelli, che sulle pagine della «Voce» propongono un ritorno all'antico, inneggiando alla musica strumentale italiana del Seicento e Settecento.

Questa trattazione non ha né può avere pretese di esaustività e sistematicità, in virtù dell'interdisciplinarietà dell'oggetto di ricerca, del lasso di tempo considerato e della vastità delle testimonianze sul melodramma vergate dagli scrittori italiani. L'obiettivo di questo lavoro, al contrario, è seguire il *fil rouge* di una disputa che si estende ben al di là dei due secoli qui esaminati, alla ricerca della risoluzione di una vera e propria aporia che, naturalmente, riguarda tutte le convergenze di parola e suono, ma soprattutto lo spettacolo ideato dalla Camerata de' Bardi. Se nel 1963 Eugenio Montale ha affermato che «poesia e musica camminano per conto proprio e il loro incontro resta affidato a fortune occasionali»⁶,

⁴ B. Bermani, *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 8 (V), 22 febbraio 1846, (supplemento), pp. I-VIII: III.

⁵ A. Guarnieri Corazzol, *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della Musica, 2011, pp. 31-53: 32.

⁶ La citazione è tratta dall'articolo *Le parole e la musica*, dato alle stampe il 7 maggio 1949 e oggi leggibile in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 115. Se nello stesso

questa ricerca consente di constatare che, a dispetto della *vexata quaestio* sulla preminenza dell'una o dell'altra arte, i cammini delle due sorelle si intersecano ineluttabilmente, dando adito non solo a innumerevoli opere musicali, ma anche a ricorrenti controversie sulle diverse combinazioni di musica e poesia: discussioni tutto fuorché occasionali, che meritano di essere indagate con attenzione.

articolo il poeta aveva dubitato che la musica potesse «far sprizzare dalla poesia, che in se stessa è già musica, una musica di secondo grado degna, o non indegna, della prima» (ivi, p. 112), il 5 agosto dello stesso anno Montale afferma più recisamente: «La verità è che la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra: e che solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l'attaccapanni di una successiva poesia» (*Parole in musica*, pubblicato il 5 agosto 1963 sul «Corriere della Sera», ivi, pp. 400-401).

1. Il Settecento

Nel 1698, esattamente cento anni dopo la composizione della prima opera in musica - la *Dafne*, di Peri e Rinuccini - Giovanni Mario Crescimbeni licenziò alle stampe l'*Istoria della volgar poesia*, condannando laconicamente il melodramma e stimando «più sana cosa di esso tacere»⁷, vista l'indecorosa noncuranza ostentata dal nuovo genere teatrale nei riguardi delle auree regole aristoteliche. Sebbene due anni prima il gesuita bolognese Camillo Etti fosse stato il primo a rompere il pressoché secolare silenzio⁸ in merito al dramma per musica nel trattato *Il buon gusto ne' componimenti rettorici*⁹, fu il conciso ma autorevole rilievo del Custode generale d'Arcadia a dare l'avvio a quella che Renato Di Benedetto ha definito la «questione dell'opera»¹⁰, vale a dire il dibattito critico-estetico che si sviluppò nel Settecento, attraversandone i rivolgimenti culturali e letterari. A partire dall'età dell'Arcadia, i letterati si confrontarono con la realtà sempre più pressante dell'opera in musica e ne discussero la legittimità, producendo una serie di scritti nutrita ed eterogenea. Lo stesso Di Benedetto ha colto lucidamente l'entità e la natura della polemica sul melodramma, quando ha osservato che l'insieme di stroncature, incomprensioni, propositi riformatori e polemiche si configurarono come una «vera e propria anti-storia»¹¹ del dramma per musica, che ne

⁷ G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni...*, Roma, Chracas, 1698, p. 71.

⁸ Come è noto, gli unici due trattati sul dramma per musica composti nel Seicento (il *Corago*, la cui paternità è incerta, e il *Trattato della musica scenica* di Giovanni Battista Doni) non vennero dati alle stampe se non, rispettivamente, nel 1683 e nel 1763. Nell'ultimo decennio del secolo, invece, vennero pubblicate la *Poetica toscana all'uso* di Giuseppe Gaetano Salvadori (1691) e *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Andrea Perrucci (1699). Si tratta, però, di due opere che non esaminano il nuovo genere teatrale dal punto di vista teorico, ma suggeriscono alcune direttive e accortezze per l'ideazione e la stesura del testo, dimostrando così la vitalità del dramma per musica e la necessità di fissarne i caratteri costitutivi. Negli stessi anni, in particolare nel 1692, Gravina diede alle stampe il *Discorso sopra l'Endimione* di Alessandro Guidi: sebbene l'oggetto di questa dissertazione sia una favola pastorale fortemente compromessa col melodramma, si noti che il giureconsulto in questo testo non si sofferma esplicitamente sul problema sollevato dal nuovo genere teatrale, ragion per cui non considero il *Discorso* come punto di partenza del dibattito sull'opera. Dev'essere, invece, segnalato il *Discorso critico intorno alla poesia drammatica*, pubblicato nel 1675 da Francesco Fulvio Frugoni a corollario del suo melodramma tragicomico l'*Epulone*. Pur anticipando in parte le riflessioni degli arcadi sul declino teatrale in generale e sull'opera in musica in particolare, il *Discorso* non sarà oggetto di questa disamina giacché il testo non si prefigge di enucleare sistematicamente i difetti del melodramma; inoltre, non venne menzionato né ripreso nei trattati settecenteschi incentrati sulla questione dell'opera.

⁹ Etti si domanda: «Dunque (dico io) se col giambico vollero i savi [Orazio e Aristotele] accomodare il verso agli Attori; e come approverebbon' la musica, e le ariette tanto contrarie al diverbiare?» (C. Etti, *Il buon gusto ne' componimenti rettorici. Opera di Camillo Etti [...] nella quale con alcune certe considerazioni si mostra in che consista il vero buon gusto ne' suddetti componimenti* ..., Bologna, Eredi del Sarti, 1696, p. 448). Il gesuita si esprime anche sulla scorta delle censure razionalistiche di René Rapin, autore delle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674).

¹⁰ R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-410: 366. Savoia parla, invece, di «discussione estetico-morale circa i meriti e gli ambiti di musica e poesia» (F. Savoia, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *La cantante e l'imprenditore e altri metamelodrammi*, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 21).

¹¹ R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. 6: Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, EDT Musica, 1987-88, pp. 3-71: 4.

accompagnò l'evoluzione assumendo fattezze tali che vi si sarebbero potute indirizzare, a ragion veduta, le stesse accuse di sregolatezza e di sproporzione rivolte al genere operistico.

Proprio l'ampiezza cronologica e la capillarità di questo dibattito hanno dissuaso gli studiosi dall'intraprendere un'impresa ad alto rischio di dispersione: ricostruire, con qualche pretesa di completezza, la discussione settecentesca sul melodramma, cogliendone i diversi snodi e momenti di sviluppo. All'infuori della monografie di Piero Weiss e di Remo Giazotto, dedicate al secolo XVIII nella sua interezza¹², e di due testi di Maria Grazia Accorsi e Andrea Chegai che prendono in considerazione periodi più ampi ma pur sempre circoscritti (rispettivamente la prima Arcadia e gli ultimi decenni del Settecento)¹³, i contributi relativi al Settecento, ad oggi pubblicati, sono di triplice natura. Vi sono capitoli dedicati al melodramma facenti parte di storie letterarie del Settecento¹⁴; testi musicologici che si propongono di ricostruire la storia dell'opera italiana in cui il diciottesimo secolo rappresenta, però, un solo tassello di un'immagine più ampia¹⁵; infine, ci si può imbattere anche in scritti che si focalizzano

¹² P. Weiss, *L'opera italiana nel '700*, a cura di R. Mellace, Roma, Astrolabio, 2013; R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952.

¹³ M. G. Accorsi, *Arcadia bolognese: dal melodramma al dramma ebraico*, in Ead., *Pastori e teatro: Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 73-239; A. Chegai, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera tra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998.

¹⁴ A. L. Bellina e C. Caruso, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Vol. VI: Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 239-312; S. Ferrone e T. Megale, *Il teatro*, ivi, pp. 821-875; R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., pp. 365-410; G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 219-354 (dove però prevale una prospettiva principalmente linguistica); E. Sala Di Felice, *L'età dell'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1978, pp. 120-152 (per il melodramma cfr. in particolare p. 132 e ss.); W. Binni, *Il Settecento letterario. 1968*, Firenze, Il Ponte, 2016, pp. 135-140. Accostabili a questa tipologia di contributi di matrice letteraria sono anche le pagine che Enrico Mattioda, nel più ampio discorso in merito alla tragedia settecentesca, ha dedicato al melodramma in E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (1994), pp. 159-173. Per un *excursus* sommario si vedano anche G. Anceschi, *Alla ricerca di un'araba fenice. Divagazioni su librettisti e musicisti 'italiani' del Settecento*, in Id. e W. Spaggiari (a cura di), *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena: atti del convegno, Scandiano, 15-16 maggio 2009*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 157-199; S. Romagnoli, *Metastasio*, in W. Binni (diretta da), *Classici italiani nella storia della critica, Vol. 2. Da Vico a D'Annunzio*, Firenze, La nuova Italia, 1964, pp. 45-88.

¹⁵ L. Bianconi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 7-51; Id., *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 175-279; R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., pp. 3-71; alcuni cenni anche in F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana, 4: Il sistema produttivo e le sue competenze*, cit., pp. 231-291; G. Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014, pp. 201-210; alcuni cenni in A. Chegai, *L'Italia in Europa: il Settecento operistico*, in Id. et al. (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 307-360. Venendo invece ai contributi musicali che si focalizzano in modo più settoriale sull'inquadramento del teatro lirico da parte dei letterati settecenteschi, si veda l'antologia di E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 39-70 e 209-247; un *excursus* si può leggere anche in F. Savoia, *Introduzione*, cit., pp. 19-35. Da segnalare, in virtù della tempestività e dell'accuratezza nella scelta antologica, la raccolta di G. F. Malipiero, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di Poesia, 1924. Il compositore si dedicò a quest'impresa con un intento ben preciso, evidente peraltro già dal titolo: «mi riuscì di raccogliere i documenti necessari per dimostrare che nel Settecento la maggior parte dei nostri letterati (poeti, commediografi, ecc., ecc.) disprezzavano il melodramma, o cercavano di riformarlo, il che prova che nel secolo che precedette l'Ottocento s'intuirono tutti i pericoli che minacciavano la musica e il gusto musicale, se si accordava l'egemonia all'opera in musica e soprattutto al famigerato *bel canto*» (p. 10).

analiticamente su un determinato episodio, momento o autore del dibattito¹⁶. Un caso a parte è rappresentato dall'opera di Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*¹⁷, che analizza la critica musicale in Europa dal Cinquecento fino ai primi decenni del Novecento: nondimeno, si tratta di un testo che si concentra sulla storia della critica musicale e sul ruolo del critico più che sull'evoluzione delle idee estetiche relative alla musica. Pertanto, sebbene i riferimenti ai giudizi espressi sul melodramma siano numerosi, manca un'analisi critica della questione dell'opera, che esula dagli intenti dell'autore.

La mancata profilazione all'interno di una dimensione cronologicamente più ampia è attribuibile anche alla natura composita dell'opera lirica e, di conseguenza, alle molteplici prospettive che si possono adottare per studiarla: sebbene da un lato la convergenza di poesia e musica rappresenti un ulteriore coefficiente di difficoltà, dall'altro la ricostruzione della *querelle* melodrammatica è doppiamente significativa. Se si considera l'opera lirica nel suo complesso, il dibattito settecentesco rappresenta il primo campo di tensione in cui si fronteggiarono esplicitamente quelle che il librettista Giulio Strozzi definì arti sorelle - la musica e la poesia - affrettandosi a precisare, però, che «quando non s'intendono bene tra di loro, non sono né attenenti, né amiche»¹⁸. In altre parole, la questione dell'opera fece deflagrare la crisi di coscienza del letterato italiano rispetto al componimento drammatico che, tramite la musica, aveva esautorato la parola del suo potere sino ad allora incontestato. Fu questa la prima occorrenza in cui emerse esplicitamente la rivalità tra musica e poesia, destinata a riaffiorare lungo tutto l'arco della storia del genere operistico e a trovare una risoluzione quanto mai tardiva nel 1934 con la rappresentazione della *Favola del*

¹⁶ Una lista non esaustiva, che troverà ampliamento nella trattazione dei singoli autori esaminati in questa dissertazione, include fra gli altri: G. A. Camerino, *Gusto letterario e teatrale da Gravina a Metastasio*, in Id., *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 1-28; G. Mangini, *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, 1987, pp. 114-144; I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di P. J. Martello: poesia e spettacolo*, in Ead., *Un bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 9-51; M. T. Marcialis, *Il melodramma o le trasgressioni della tragedia*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padova, Liviana Editrice, 1985, pp. 225-246; S. Miceli, *Introduzione*, in B. Marcello, *Il teatro alla moda*, Roma, Castelvechi, 1993, p. 5-21; M. Montanile, *Il Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*, in R. Giulio (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico: Atti del Convegno di Studi, Università di Salerno, 15-16 novembre 2012*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 313-326; E. Selmi, *Introduzione*, in P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento, 1998, pp. I-LXXIII; L. Sannia Nowé, *Introduzione. Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. XI-XLVI. Si segnalano anche alcuni contributi di musicologi che hanno profilato le caratteristiche dei melodrammi composti a cavallo tra Sei e Settecento, ricostruendo l'aspetto musicale cui i letterati si opposero con tanta veemenza: R. S. Freeman, *Opera without drama. Currents of change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor, UMI, 1981 (1967), pp. 1-91; R. Strohm, *Dramma per musica: Italian opera seria of the Eighteen century*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 24-29 e *passim*; M. Bucciarelli, *Italian opera and European theatre, 1680-1720. Plots, performers, dramaturgies*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 1-31 e *passim*.

¹⁷ A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961; il capitolo sul Settecento (che include, come per gli altri secoli, la critica attestata in Italia, Spagna, Inghilterra, Francia, Germania), si trova a pp. 169-242. Per una prospettiva internazionale cfr. anche H. Haskell (a cura di), *The Attentive Listener: three centuries of music criticism*, London, Faber and Faber, 1995.

¹⁸ G. Strozzi, *La Delia, ossia La Sera sposa del Sole*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1639, p. 3.

figlio cambiato, il cui testo venne offerto dallo stesso Pirandello a Malipiero, in un perfetto equilibrio autoriale¹⁹. D'altro canto, situandosi al crocevia tra melodramma e letteratura, la delineazione di quest'anti-storia favorisce una più limpida visione sia della storia operistica che di quella letteraria singolarmente considerate. Sarà a questo punto bene ricordare che i tentativi di riforma melodrammatica attuati da Zeno²⁰ e Metastasio, membri dell'*Arcadia*, furono strettamente correlati alla guerra di posizione che l'accademia romana mosse al melodramma. Allo stesso tempo, l'estetica teatrale è il risvolto di un discorso culturale più ampio: il dibattito melodrammatico rappresentò lo specchio in cui si riflesse l'evoluzione delle idee estetiche e delle poetiche, non strettamente circoscritte all'ambito drammaturgico ma riconducibili al mutamento del gusto letterario nel suo complesso. Gianfranco Folena ha osservato che «il melodramma è un osservatorio privilegiato per la definizione e la valutazione di concetti d'epoca e categorie culturali-stilistiche»²¹, così come Silvia Tatti ha definito il libretto «un efficace indicatore culturale [... che] funziona a volte da anticipatore di mode e tematiche, amplificatore e divulgatore di suggestioni»²²: considerazioni estensibili anche all'animata discussione che ha riguardato la percezione e i tentativi di definizione dello spettacolo operistico, in particolare nel Settecento.

In queste pagine, per restituire i rapporti pluridirezionali che intercorsero tra le diverse componenti in gioco, sarà necessario muoversi su piani distinti ma complementari, adottando prospettive di respiro ora più ristretto, ora più ampio, come già auspicato da Camerino²³: le teorie sulla drammaturgia musicale dialogheranno con gli altri testi prodotti dai protagonisti del dibattito; la considerazione per la complessa geografia culturale settecentesca italiana andrà di pari passo con una prospettiva europea, che terrà d'occhio, in particolare, la vivace trattatistica francese²⁴, rea di aver dato fuoco alle polveri della controversia operistica.

¹⁹ F. Malipiero, *Luigi Pirandello mio librettista*, in Id., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 156-158.

²⁰ Bisogna, tuttavia, tenere presente che, a dispetto dell'opinione vulgata progressivamente consolidatasi con l'evoluzione del dibattito operistico, l'inizio della riforma librettistica non è ascrivibile esclusivamente ad Apostolo Zeno, il quale – com'è noto – si dedicava alla poesia per musica soprattutto a fini lucrativi e non si curava di riformare un genere poetico sul quale si esprimeva con disprezzo, come si evince dal suo epistolario. Per una disamina degli altri più o meno misconosciuti librettisti operanti a cavallo tra Sei e Settecento che adottarono nelle loro opere quei tratti riconosciuti come riformati (minor numero di arie, assenza di personaggi comici, *liaison des scènes* etc.) cfr. R. S. Freeman, *op. cit.*, pp. 93-168; M. Bucciarelli, *op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

²¹ G. Folena, *L'italiano in Europa*, cit., p. 337.

²² S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. VI.

²³ G. A. Camerino, *op. cit.*, p. 4.

²⁴ In questa sede si privilegeranno i testi che si ripercossero direttamente sul dibattito italiano, ma si tenga presente che alcune *querelles* d'oltralpe non oltrepassarono i confini francesi, per esempio la polemica tra gluckisti e piccinnisti, su cui cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001 (1964), pp. 87-94.

1.1 «Questo di nostra età nuova delirio, / armato del piacer d'assurda musica»²⁵: il dramma per musica nell'età dell'Arcadia

Sullo scorcio del Seicento, com'è noto, ebbe inizio la vasta polemica italo-francese che vide in Dominique Bouhours e Giovan Gioseffo Orsi i suoi più noti rappresentanti: il *casus belli* furono gli strali che il gesuita francese lanciò alla letteratura italiana, in particolare all'opera di Tasso, nella *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), suscitando la piccata reazione del marchese Orsi, autore delle *Considerazioni sopra un famoso libro francese* nel 1704²⁶. Tuttavia, è singolare e degno di considerazione il fatto che, circa due decenni prima della requisitoria di Bouhours, Charles de Marguetel de Saint-Denis, signore di Saint-Évremond, avesse scritto al Duca di Buckingham una lettera²⁷ intitolata *Sur les Opéras*²⁸, vergando l'unico testo critico francese con cui i letterati italiani di primo Settecento non solo si sarebbero dimostrati d'accordo, ma che avrebbero anzi ripreso letteralmente, giungendo a ricalcarne le colorite espressioni. Mi riferisco, in particolare, a quattro distinte osservazioni che, come vedremo, verranno citate da Muratori, Maffei, Martello e Quadrio, con o senza esplicito riferimento alla fonte francese che per prima si schierò contro il più riuscito e famoso spettacolo del teatro musicale italiano.

La prima affermazione riguarda l'insensato sovvertimento gerarchico operato dalla musica ai danni della poesia: «C'est de laisser l'autorité principale au Poëte pour la direction de la Pièce. Il faut que la Musique soit faite pour les vers, bien plus que le vers pour la Musique ; c'est au Musicien à suivre l'ordre du

²⁵ G. Gravina, *Di Vincenzo Gravina giureconsulto tragedie cinque, premesso il suo Libro della Tragedia*, Bettinelli, Venezia, 1740, p. XCII.

²⁶ Sulla polemica Orsi-Bouhours cfr. A. Foffano, *Una polemica letteraria nel Settecento*, in Id., *Ricerche letterarie*, Livorno, R. Giusti, 1897, pp. 313-332; A. Boeri, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, Lo Casto, 1900; M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica del Settecento*, Bari, Laterza, 1975 (1946), *passim*; A. Cottignoli, «Antichi» e «moderni» in *Arcadia*, in M. Saccenti (a cura di), *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988, vol. II, pp. 53-69; M. G. Accorsi, *Alla ricerca di un linguaggio teatrale*, in Ead., *Pastori e teatro*, cit., pp. 241-296; C. Viola, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in E. Elli e G. Langella (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 63-89; Id., *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

²⁷ Il testo di Saint-Évremond fu il primo di una serie di trattati sull'opera in forma epistolare: penso, per esempio, alle *Lettres à Madame La Marquise de P*** sur l'opéra* dell'abate Gabriel Bonnot de Mably (1741), alla *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique* (1752), alla celeberrima *Lettre sur la musique française* di Rousseau (1753), alla *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* di Villeneuve (1756), all'adespota *Lettre d'un amateur de l'opéra à M**** (1776).

²⁸ Ad oggi leggibile in italiano in: Saint-Évremond, *Opere slegate. Tradotte in toscano da Lorenzo Magalotti, precedute da un carteggio tra Magalotti e Saint-Évremond*, a cura di L. Nardi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 294-305. Il testo venne scritto da Saint-Évremond negli anni Settanta del *Grand siècle* (L. Bianconi, *Introduzione*, cit., p. 12) e successivamente pubblicato nelle *Oeuvres mêlées*, uscite postume nel 1705. Poiché la traduzione italiana ad opera di Magalotti rimase all'epoca inedita, le citazioni qui riportate saranno tratte dal testo in francese, giacché furono queste ad essere lette e mutate dai letterati italiani che parteciparono al dibattito sull'opera. Il letterato francese è autore anche di una commedia intitolata *Les opéra*, in cui la comicità scaturisce dal fatto che la protagonista si esprima solo cantando, traduzione in chiave drammatica della topica critica all'inverosimiglianza e insensatezza del recitar cantando.

Poète»²⁹. La diretta conseguenza di questo rovesciamento è la natura ibrida dell'opera in musica, «un méchant usage du Chant et de la Parole»³⁰; più diffusamente, Saint-Évremond si esprime in questi termini: «Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un Opera, je vous dirai que c'est *un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également genés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant Ouvrage*»³¹. Si noti che, sebbene nel corso della lettera l'autore assuma una prospettiva campanilistica, prendendo le difese dei melodrammi francesi e lodandone in particolar modo l'esecuzione³², la condanna del genere operistico riguarda tutte le opere in musica moderne, irrimediabilmente corrotte rispetto a quelle antiche: «Les Grecs faisoient de belles Tragédies, où ils chantoient quelque chose, les Italiens et les François en font de méchantes, où ils chantant tout»³³.

È facile comprendere i motivi per cui questo spettacolo, emblema del barocco per eccellenza³⁴, sia stato il primo bersaglio dell'angusto razionalismo francese, che mal tollerava l'inverosimiglianza del canto dialogico, l'inosservanza delle norme aristoteliche e la voce dei castrati. Basti pensare alle considerazioni di André Dacier sul sesto capitolo della *Poetica* di Aristotele, da lui tradotta in francese:

²⁹ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées de Mr. de Saint-Evremond, publiées sur les Manuscrits de l'auteur*, Londra, Jacob Tonson, 1709, p. 217. La traduzione di Magalotti recita: «Il mio sentimento è di lasciare al Poeta tutta la libertà ch'ei vuole, parendomi dovere che la musica abbia a servire alla poesia, e non la poesia alla musica» (Saint-Évremond, *Opere slegate*, cit., p. 298).

³⁰ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., p. 218. Magalotti tradusse con «storpiatura del canto e della parola». (Saint-Évremond, *Opere slegate*, cit., p. 299).

³¹ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., pp. 216-217 (il corsivo è dell'autore). In italiano: «Sapete voi come io definirei un'Opera? Una tarsia aggrotescata di Poesia e di Musica, dove il poeta e il Musico, facendo a chi dà da maggior suggezione al compagno, durano una gran fatica per fare una porca cosa». (Saint-Évremond, *Opere slegate*, cit., p. 297). Fuori dalla portata di questo studio è il rintracciare la fortuna di questa definizione nella trattatistica francese, dove venne ripresa *verbatim* quantomeno da Bellegarde (M. de Bellegarde, *Réflexions sur l'élegance et la politesse du stîle*, Trevoux, N. Iustet, 1697, p. 19). A quanto mi consta, l'unica, esplicita risposta alla missiva del signore di Saint-Denis venne vergata dal librettista amburghese Barthold Feind nei suoi *Gedanken von der Opera* (si veda la nota 209).

³² Lowens ha notato che il letterato francese esiliato a Londra probabilmente ebbe modo di assistere a ben pochi di quei melodrammi francesi così entusiasticamente esaltati in questa missiva (I. Lowens, *St. Evremond, Dryden, and the Theory of Opera*, «Criticism», I, 1959, 3, pp. 226-248). Indubbiamente, però, si interessava di musica, tanto da comporre testo e note di un idillio, come riporta Pierre Des Maizeaux, biografo e editore del signore di Saint-Denis: «M. de St. Evremond composed, about this time [1677-78], an Idyll, which he set himself to Musick [*sic*], and was sung at Madam Mazarin's, before a great many persons of distinction. The Conversation turned afterwards on Plays with Musical Entertainments, and particularly upon Opera's, which made then so much noise in France. M. de St. Evremond gave but an indifferent character of those Compositions; but not having had time to speak all his thoughts about them, he wrote a discourse upon that subject, which he inscribed to the Duke of Buckingham, who had his share in that Conversation» (ivi, p. 227).

³³ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., p. 216. Magalotti scrisse: «I Greci facevano di belle tragedie, e ne cantavano qualche cosa: gl'Italiani e i franzesi ne fanno delle barone e le cantano tutte». (Saint-Évremond, *Opere slegate*, cit., p. 297).

³⁴ Come sottolineato da Marcialis, all'epoca degli scritti qui considerati con il termine si denotava soprattutto il carattere di eccentricità dello spettacolo musicale rispetto alle regole aristoteliche, più che le caratteristiche effettivamente riconducibili alla poetica barocca (M. T. Marcialis, *Il melodramma o le trasgressioni della tragedia*, cit., p. 228).

Il faut même avouer que nous ne comprenons pas bien, comment la musique a pû jamais être considérée, comme faisant en quelque sorte partie de la Tragedie, cars'il y a rien au monde qui paroisse étranger & contraire même à una action Tragique, c'est le chant. N'en déplaie aux Inventeurs des Tragedies en musique, Poèmes aussi ridicules que nouveaux, & qu'on ne pourroit souffrir, si l'on avoit le moindre goût pour les pieces de Theatre, ou que l'on n'eût pas été enchanté & seduit par un des plus grands Musiciens, qui ayent jamais été. Car les Opera, sont, si je l'oze dire, *les grotesques de la Poësie*, & grotesques d'autant plus insupportables, qu'on pretend les faire passer pour des ouvrages réguliers.³⁵

Sono altresì chiari i motivi per cui la *tragédie lyrique*, corrispettivo del dramma per musica italiano, si plasmò sulla solida tradizione autoctona del teatro letterario (all'epoca invece carente in Italia)³⁶ e fu pertanto ben più rispettosa delle norme classicistiche, non mancando di suscitare comunque critiche e dispute all'interno della più ampia *querelle des Anciens et des Moderns*³⁷.

Piuttosto, è degno di nota che i letterati italiani, pronti a difendere l'orgoglio letterario nazionale contro le accuse d'oltralpe (è noto come questo fosse l'intento originariamente alla base della *Perfetta poesia italiana* muratoriana), si serviranno di lì a poco degli stessi argomenti addotti da Saint-Évremond contro il melodramma per condannarlo anch'essi senza possibilità di appello. Consideriamo come la più assidua critica rivolta allo spettacolo musicale, la mancanza di verosimiglianza, viene trattata dal critico francese:

Il y a un autre chose dans les Opera, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée ; c'est de faire chanter toute la Pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étoient ridiculement ajustées pour traiter en Musique, & les plus communes & les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un Maître appelle son Valet, ou qu'il lui donne une commission en chantant; qu'un Ami fasse en chantant une confidence à son Ami ; qu'on délibere en chantant dans un Conseil; qu'on exprime avec du chant les Ordres qu'on donne, & que mélodieusement on tue les hommes à coup d'Epée & de Javelot dans un Combat ?³⁸

³⁵ A. Dacier, *La Poétique d'Aristote traduit en François. Avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 82.

³⁶ Muratori sottolinea che «ne' componimenti tragici e comici [...] non si giungesse a conseguir la corona del Principato che sta forse in Italia tuttavia aspettando chi pienamente la conquisti» (L. A. Muratori, *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da Lodovic' Antonio Muratori...*, Milano, Giuseppe Antonio Malatesta, 1700, p. 91), mentre nella *Perfetta poesia italiana*, si spinge ad affermare che «il Teatro Italiano finora non sa ripigliare l'antica sua dignità; né per avventura la ripiglierà, finché la Magia della Musica non cessi alquanto» (Id., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, vol. II, p. 586). Anche in questo caso possiamo riscontrare un precedente nella trattatistica francese, in particolare nelle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* di Rapin: «Et nous avons parmy nous des genis heureux qui se sont déjà signalés sur le theatre et qui promettent encore de s'y signaler advantage: mais la fantaisie des Opera de Musique, don't le peuple et mesmela pluspart des honnestes gens se sont laissé entester, sera peut-estre capable dans la suite de decourager les esprits pour la Tragedie, si l'on ne pense à les exciter par la gloire et par la recompense. C'est à ceux qui gouvernent à y penser» (P. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote par P. Rapin*, Paris, François Muguet, 1673, p. 202).

³⁷ L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 252 e ss.

³⁸ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., pp. 215-216. Nella traduzione coeva: «C'è anche un'altra cosa nelle opere così orribilmente fuori del naturale, che la mia immaginazione non può accomodarcisi. Quel cantare ogni cosa dal principio sino alla fine, giusto come se tutta quella gente che opera si fosse concertata per una spezie di buffoneria di trattare in musica tutti i fatti loro. Spogliamoci un poco de' pregiudizi dell'assuefazione; può egli mai concepirsi che un padrone chiami un servitore o gli commetta un'imbasciata cantando? che un amico faccia una confidenza in musica all'amico, che un Principe, che un Generale deliberi in un consiglio e dia gli ordini su le note, e che

Queste parole non potranno che ricordarci le enfatiche osservazioni di Muratori sul medesimo *punctum dolens*:

Ora quando mai si veggiono gli uomini cantare in mezzo alle faccende, e trattando gravi affari? è egli mai verisimile fra le genti, che una persona in collera, piena di dolori, e d'affanno, o narrante seriamente, e daddovero i suoi negozi, possa cantare? E se ciò non è verisimile fra le genti, come il sarà nella Scena, ove s'ha da imitare, il più che sia possibile, la natura, e la verità delle azioni, e de' costumi dell'uomo? [...] più tosto a riso, che ad altro, ci moverebbe il rimirar costoro, che prendono a contraffare, e rappresentar gravi persone, le quali trattano materie di Stato, ordiscono tradimenti, assalti, e guerre, vanno alla morte; o si lamentano, e piangono qualche gran disavventura; o fanno altre simili azioni: e pure nel medesimo punto cantano dolcemente, gorgheggiano, e con somma pace sciolgono un lunghissimo, e soave trillo.³⁹

Che i letterati italiani si trovassero a concordare con gli avversi colleghi francesi sul melodramma non deve stupire, giacché questa non è che la prima contraddizione che, sin dal primo Settecento, segna il tormentato rapporto tra i nostri scrittori e il dramma per musica. Impegnati a porre le basi per il fondamento della moderna cultura italiana e alla presa, contestualmente, con i tentativi di tenere la nazione al passo con il mutato panorama europeo, gli arcadi presero di mira l'unica espressione della cultura nazionale che aveva valicato con successo i confini nazionali. Come sottolinea Sala Di Felice, se le modalità di scambio tra la cultura europea e quella italiana si erano invertite dopo il sostanziale predominio nostrano nel Rinascimento, portando personalità quali Conti, Maffei ed Algarotti a lasciare i patri lidi e divenire «pellegrini della cultura»⁴⁰, furono i tre poeti cesarei Stampiglia, Zeno e Metastasio a tenere alta la bandiera dell'orgoglio italiano presso la corte viennese con i loro libretti⁴¹. Ancora, molti dei più ingegnosi intellettuali propugnarono e si dedicarono in prima persona alla riforma del teatro tragico⁴² con l'obiettivo di far riguadagnare terreno all'Italia nel genere che più pativa il confronto con la Francia e che, al contempo, poteva esemplificare meglio il rinnovamento del gusto letterario⁴³. Tuttavia, nessuno

melodiosamente s'ammazzino gli uomini a colpi di spada e di partigiana in un combattimento?» (*Opere slegate*, cit., pp. 295-296).

³⁹ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., pp. 580-581.

⁴⁰ E. Sala Di Felice, *L'età dell'Arcadia*, cit., p. 68.

⁴¹ Come già evidenziato da Ortolani: «Era questo [il melodramma metastasiano] il teatro che potevamo opporre al teatro tragico francese nella prima metà del secolo XVIII: erano qui le note passionali del dramma umano, degne per qualche istante, come il Voltaire riconosceva, del migliore Corneille e del Racine» (G. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, pp. 1-39: 27).

⁴² Una dettagliata disamina della decadenza teatrale seicentesca e del conseguente tentativo di riforma – incluse le direttrici indicate per la tragedia da alcuni degli autori su cui mi soffermerò in quest'analisi (Maffei, Martello, Gravina) – è in G. Ortolani, *op. cit.*, pp. 1-37.

⁴³ G. A. Camerino, *op. cit.*, p. 4. Il ruolo significativo del teatro nel programma culturale d'Arcadia è stato rilevato anche da Accorsi, la quale non manca di sottolineare la preponderante influenza esercitata dalla predilezione teatrale di Cristina di Svezia prima e degli Ottoboni poi (M. G. Accorsi, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le «antiche favole»*, in Ead., *Pastori e teatro*, cit., p. 37). Ariani definì la corsa per il rinnovamento del coturno «una vera e

di essi si prodigò con altrettanto interesse per emendare il genere melodrammatico da quelle imperfezioni stilistiche e formali che, d'altro canto, venivano incessantemente additate. Eppure, fu proprio nell'ambito operistico che si realizzò una riforma, quella metastasiana, coronata per giunta dal travolgente successo del pubblico italiano ed europeo.

Alle già menzionate incoerenze teoriche si devono senz'altro aggiungere le paradossali frequentazioni teatrali che gli irreprensibili arcadi non mancavano di praticare: Sergio Durante ha già fatto luce sulle inclinazioni teatrali di Muratori⁴⁴, che si presenta nel suo epistolario come uno spettatore non occasionale di quei «moderni Drammi [...] mostro, et unione di mille inverisimili»⁴⁵ che censurava in sede teorica, nonché come ammiratore di Metastasio⁴⁶. L'autore della *Merope*, poi, in una lettera da Parigi⁴⁷ sembra dolersi del severo costume teatrale francese che impone silenzio durante le rappresentazioni teatrali, dimostrando implicitamente di essere parte della vituperata schiera di spettatori che conversano a teatro⁴⁸. Il caso più emblematico è, naturalmente, quello di Benedetto Marcello: secondo Miceli⁴⁹, il *Teatro alla moda* non è solo una critica sferzante contro il mondo operistico, ma anche il simbolo della velleità musicale di Marcello, che fu un compositore ma venne ostacolato dagli obblighi imposti dalla sua condizione nobiliare.

Senza soffermarci ulteriormente sui singoli autori, il cui rapporto col melodramma verrà poi debitamente analizzato, è importante sin da ora enfatizzare che l'opinione vulgata⁵⁰ secondo cui gli arcadi, facendo

propria “smania” collettiva» (M. Ariani, *L'ossessione delle “regole” e il disordine degli “affetti”: lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, «Quaderni di teatro», 11 (III), 1981, pp. 233-258: 235; poi riedito col titolo *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in G. Guccini (a cura di), in *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-148). Più recentemente, Bussotti ha parlato di «rinnovata centralità del teatro nei progetti di riforma del gusto, che dovevano costituire, all'interno della cornice della *querelle des Anciens et des Modernes*, un solido terreno teorico da contrapporre alle critiche dei francesi alla poesia e al teatro nostrani, in vista dell'affermazione del primato italiano» (A. Bussotti, *La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione*, in M. Campanelli et al. (a cura di), *Canoni d'Arcadia: il custodiato di Crescimbeni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 283-298: 285).

⁴⁴ S. Durante, *Vizi e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-425.

⁴⁵ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 585.

⁴⁶ Cfr. C. Frati, *Pietro Metastasio e L. A. Muratori*, Bologna, Fava e Garagnani, 1893. L'interesse teatrale di Muratori è stato ricostruito da F. Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, in «Muratoriana», XVI, 1989, pp. 19-124.

⁴⁷ Citata in L. Och, *Il progetto per una «Istoria della musica» negli appunti di Scipione Maffei*, «Il flauto dolce», 12, 1985, pp. 18-21.

⁴⁸ Comportamento additato dai detrattori del melodramma anche come emblema della bassezza dello spettacolo e dell'incapacità di coinvolgere profondamente il pubblico. Per esempio, Muratori si esprimeva così: «Si sono introdotti ne' Teatri i giuochi pubblici, e un continuo ciarlar de' vicini... Ora che ricreazione, che diletto è mai quello de' nostri famosi Drammi, se in mezzo ad essi fa di mestiere all'uditore di ricrearsi, e cercar altri dilette?» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 583).

⁴⁹ S. Miceli, *op. cit.*, pp. 13-16.

⁵⁰ Cui, quanto mi consta, fa eccezione in più punti solo la trattazione di Magnani Campanacci, la quale per esempio puntualizza che «le censure dei teorici [venivano] temperate poi spesso, come si sa, dal gradimento personale e dalle concessioni al gusto del pubblico» (I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 43).

professione di fede alla precettistica aristotelica, si opposero risolutamente e aprioristicamente al dramma per musica dev'essere problematizzata e riletta prendendo in considerazione non solo gli scritti teorici, ma anche gli epistolari e gli eventuali libretti scritti dai frequentatori del bosco Parrasio. Ciò che emerge da questa lettura sinottica e che, senza dubbio, rappresenta la più paradossale contraddizione tra quelle sinora enumerate è che l'ostracismo esercitato dalla cultura razionalistica a cavallo tra Seicento e Settecento nei confronti del melodramma non esclude il tentativo di servirsi di un'«equivoca teatralità musicale»⁵¹ – spesso declinata nella forma della pastorale, le cui vicende erano le uniche che potessero conciliare il criterio della verosimiglianza con l'irrinunciabile meraviglia spettacolare realizzata con le macchine sceniche⁵² – come possibile mezzo per realizzare l'agognata epurazione del teatro musicale. Quest'operazione, circoscritta all'ultimo decennio del *Grand siècle* e alla colonia Renia in particolare⁵³, rappresentò un *unicum*: distanti sia dalla riforma zeniana che da quella metastasiana, «i melodrammi “riformati” del sodalizio Martello-Manfredi delle stagioni 1697-99»⁵⁴ non fecero scuola e cedettero il passo al tentativo di risollevare la fortuna del coturno italiano. L'inarrestabile ascesa del teatro lirico impresariale, in concomitanza ai fattori già enumerati, portò alla condanna di una particolare e circoscritta forma di dramma per musica, su cui gli arcadi intervenuti alla questione dell'opera concordavano unanimemente: il melodramma pseudo-storico veneziano, inconciliabile con i presupposti drammatici e gli obiettivi culturali dell'Accademia d'Arcadia⁵⁵.

Queste incongruenze sono da imputarsi al fatto che la nuova tipologia spettacolare venne valutata sulla base dei criteri classicistici della tragedia: in altre parole i letterati italiani, definiti «vittime delle classificazioni» da Ortolani⁵⁶, adottarono una griglia di valutazione dalle maglie troppo strette per

⁵¹ M. G. Accorsi, *Arcadia bolognese*, cit., p. 89. Il riferimento è a opere dalle «forme spesso plurivoche [...] di pastorale, melodramma mitologico, tragedia pastorale, tragedia per musica» (ivi, p. 119). In questo senso, sono particolarmente significative le parole della sezione *l'Autore a chi legge* della *Dafni* di Eustachio Manfredi (favola boschereccia per musica, 1696): «Siasi ella Tragedia, o Pastorale, o Tragicomedia, o qualsivoglia altro Poema, che importa? Ella è un divertimento per Musica addattato [sic] al gusto presente, ed al genio della maggior parte, e però dispensato dalle leggi rigorose della Poetica» ([E. Manfredi] *Dafni. Favola boschereccia per musica da rappresentarsi nel teatro Malvezzi l'anno MDCXCVI* [...], Bologna, Eredi del Sarti, 1696, p. 5).

⁵² Un concetto esplicito anche da Bucciarelli: «Only non-historical subjects could, in fact, make use of machines, choruses, dances and music in general, and observe *verisimiglianza* at the same time» (M. Bucciarelli, *op. cit.*, p. 1).

⁵³ Ivi, pp. 79 e ss. Una delle figure più emblematiche all'interno della colonia Renia è quella di Pier Jacopo Martello, che collaborò per la stesura di alcuni suoi melodrammi con Eustachio Manfredi: *Il Perseo*, scritto da entrambi nel 1697, è l'opera su cui l'*entourage* bolognese di Orsi e Muratori più aveva puntato per la riforma drammatica in direzione anti-secentista (*infra*).

⁵⁴ I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 21.

⁵⁵ Che la requisitoria arcade si scagli su un particolare tipo di melodramma e non sul genere *in toto* è già stato notato da Freeman, il quale ha scritto in merito al Custode generale d'Arcadia: «Crescimbeni, then, is a critic of what he considers the operatic excesses initiated by Cicognini, but by no means an unalterable opponent of musical drama» (R. S. Freeman, *op. cit.*, p. 21).

⁵⁶ G. Ortolani, *op. cit.*, p. 28.

giudicare un componimento scenico dalla natura composita come l'opera lirica⁵⁷. La mancata consapevolezza della specificità del melodramma e la conseguente incapacità di elaborare strumenti critici adeguati sono sintomo dello scollamento, già evidenziato a più riprese⁵⁸, tra la realtà dei teatri e la torre d'avorio da cui sentenziavano gli eruditi.

Inoltre, bisogna tenere in considerazione che a gravare ulteriormente sul teatro musicale vi era anche il noto pregiudizio umanistico nei confronti della musica, considerata un'arte irrazionale da porre sotto l'egida della parola per contrastare l'asemanticità connaturata alle note musicali, vincolate a seguire supinamente la direzione tracciata dalle parole⁵⁹. La musica veniva relegata all'ultimo posto nelle classificazioni gerarchiche delle arti per un motivo ben preciso: le note musicali e le melodie si rivolgono ai sensi, non alla ragione. Per questo motivo, nei trattati teorici dal Cinquecento in poi, l'arte dei suoni viene concettualizzata in riferimento a due funzioni: rappresentare gli affetti, naturalmente già enunciati e stabiliti dal testo poetico, e conseguentemente promuovere degli effetti sull'animo degli spettatori⁶⁰. Marc'Antonio Mazzone, letterato e musicista cinquecentesco, è autore di una similitudine emblematica: «Il corpo della musica son le note, e le parole son l'anima, e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita ed imitata, così anco le note devono inseguire ed imitare le parole, ed il compositore le deve molto bene considerare»⁶¹. Appare evidente, quindi, come il sovvertimento gerarchico instauratosi con l'opera in musica, i cui meccanismi scenici e i cui interpreti non si peritavano di violare la sacralità della parola sottomettendola alle proprie esigenze, fosse in aperto contrasto con la concezione estetica allora imperante della musica.

Come accennato in precedenza, la condanna dell'opera in musica deve essere collocata anche nell'operazione più complessa di rinnovamento del gusto letterario e culturale che ebbe nell'Arcadia il

⁵⁷ Degrada parla della «difficoltà di far rientrare un prodotto costituzionalmente “irregolare” e anarchico come il melodramma negli schemi della critica rettorica di ascendenza classicistica» (F. Degrada, *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia*, in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Firenze, La nuova Italia, 1979, vol. I, pp. 27-39: 27-28).

⁵⁸ Giovanna Zanolighi ha individuato «il reale punto debole della tradizione italiana, vale a dire la scissione fra la pagina e la scena» (G. Zanolighi, *La riforma della tragedia nel Settecento: l'identità italiana a teatro*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 1 (XIII), 2007, pp. 18-39: 39). Stefano Locatelli ha rimarcato come, all'inizio del XVIII secolo, fosse ancora ben radicato «lo scollamento tra uomini di cultura e professionisti del teatro, quelli restii a qualsiasi compromissione con la pratica scenica dei professionisti dello spettacolo» (S. Locatelli, *La 'riforma' del teatro nel primo Settecento attraverso il «Giornale»*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Il «Giornale dei letterati» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno (Padova, Venezia, Verona 17-19 novembre 2010)*, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 309-324: 309).

⁵⁹ Cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 6 e ss.; F. Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in S. Durante e P. Petrobelli (a cura di), *Nuovissimi studi corelliani, Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 123-148.

⁶⁰ Sebbene, secondo le fonti, la musica antica era «tutta grave e scientifica» (L. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 573) e quindi in grado di produrre effetti straordinari naturalmente preclusi alle melodie moderne.

⁶¹ M. A. Mazzone, *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1569, pag. non numerate (cito dalla dedicatoria); cit. in L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana. VI*, cit., p. 321.

suo centro propulsore⁶². La restaurazione del buon gusto era sentita come un problema urgente da parte di una larga schiera di eruditi, desiderosi di allontanare definitivamente i concettismi e gli orpelli barocchi del secolo precedente: con le parole di Crescimbeni, «troppo soverchiamente, anzi infelicamente, lussureggiarono la maggior parte de i Poeti di questo secolo»⁶³. Al contempo, era prioritario recuperare la lezione degli antichi e identificare gli autori del passato letterario italiano che potevano candidarsi a modelli per una rinnovata stagione della letteratura nazionale. In questo contesto si diffondono, per esempio, la *Perfetta poesia italiana* e le *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti* di Muratori, l'*Istoria e La bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni, *Della ragion poetica* e *Della tragedia* di Gravina, opere in cui gli autori si propongono di istituire delle direttrici per riflettere sui principi che regolano la letteratura (in particolare la poesia) da un punto di vista universale, per poi soffermarsi sui particolari della storia letteraria italiana (l'*Istoria* di Crescimbeni inaugura il genere della storiografia letteraria) ed esaminarne gli autori, dando inizio all'esame critico di scrittori emblematici quali Dante e Petrarca. All'inizio del XVIII secolo, i testi facenti parte del dibattito melodrammatico sono incastonati all'interno di opere di più ampio respiro: si costituisce, infatti, una comune piattaforma critico-estetica che, pur non escludendo modalità diversificate per i singoli autori, diventa il punto di partenza per la revisione globale della categoria del tragico, in cui rientra anche la disamina tendenzialmente omogenea del dramma per musica.

Tuttavia, a questa altezza cronologica si verifica una decisa dissonanza interpretativa rispetto alla letteratura delle origini del melodramma, costituita da prefazioni e dediche delle prime opere sceniche⁶⁴: in particolare, è la parentela del nuovo dramma musicale con la tragedia a essere oggetto di travisamenti. Si tenga presente, infatti, che a eccezione di Ottavio Rinuccini, l'unico letterato a esprimersi all'epoca che, non casualmente, avanzò pretese restauratrici rispetto alle modalità esecutive delle tragedie antiche, gli autori degli altri testi programmatici menzionarono con cautela il modello greco; anzi, sottolinearono a

⁶² Nell'impossibilità di rendere conto anche solo dell'ultima critica d'Arcadia rimando alla ricca e aggiornata rassegna bibliografica di F. Forner, *Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull'Arcadia (1991-2015)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 359-417.

⁶³ G. M. Crescimbeni, *La Bellezza della Volgar Poesia di Gio. Mario Crescimbeni [...] Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo dello stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi ...*, Roma, De Rossi, 1712, p. 4. Si noti che, così come la *querelle* sul melodramma non esclude l'inclinazione (perlopiù taciuta) per il teatro musicale da parte degli arcadi, anche la polemica contro il *Grand siècle* convisse con l'esistenza di un canone secentesco alternativo a quello marinista, al cui interno spiccava il nome di Gabriello Chiabrera – cfr. il recente C. Carminati, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)*, in M. Campanelli *et al.* (a cura di), *Canoni d'Arcadia*, cit., pp. 145-162. Esula da questa trattazione la parimenti significativa sopravvivenza di alcuni *topoi* barocchi nel Parnaso arcadico: basti pensare che Dolfi – sulla scia degli studi di Walter Binni – parla dell'«oggettiva impossibilità di pensare all'Arcadia come ad un movimento violentemente contrapposto alla precedente esperienza secentista» (A. Dolfi, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», 1 (XLVII), 1973, p. 382).

⁶⁴ Consultabile in A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Hildesheim, Georg Olms, 1969.

più riprese la novità del genere, rivendicandone orgogliosamente la paternità⁶⁵. Peri, in qualità di musicista, si disse autore delle «nuove musiche» e parlò di una «nuova maniera di canto»⁶⁶; Caccini, noto cantante, si soffermò sullo «stile rappresentativo» della sua musica, e in particolare sul suo «modo di canto per una voce sola»⁶⁷; Emilio de' Cavalieri fece precedere il testo della *Rappresentazione di Anima e corpo* da indicazioni per la rappresentazione, compendiando nei suoi *Avvertimenti* tutta l'attenzione che gli autori dei primi spettacoli rivolgevano ai risvolti pratici delle «singolari e nuove [...] composizioni di musica»⁶⁸.

Come se non bastasse, l'instaurarsi del teatro impresariale a Venezia nel 1637 – evento che Bianconi considera a tutti gli effetti una delle due date di nascita del genere operistico, visto che imprese all'ideazione e alla rappresentazione degli spettacoli operistici una virata dalle conseguenze plurisecolari⁶⁹ – cancellò qualsivoglia velleità antiquaria, a favore di scelte poetico-rappresentative esclusivamente volte a valorizzare la dimensione rappresentativa dell'opera in musica. Così Giacomo Badoaro affermò fieramente che «poco son per curarmi, se [l'*Ulisse errante*, 1644] non fosse frà le approvate dagli antichi Scrittori... non mi tassi altri con le regole; poichè la vera regola è soddisfare a chi ascolta»⁷⁰; anche Antonio Marchi, autore del libretto dello *Zenone imperatore* (1696), ritenne il diletto dell'ascoltatore il fine ultimo e non desiderò «che li miei libretti, [andassero] a riposar nelle Biblioteche per erudimento à letterati, perchè se v'è alcuno, che nelle Drammatiche compositioni da Rappresentarsi ne' Theatri nutrisca tali pensieri, io credo certamente s'ingannino»⁷¹. Si consideri poi che nel 1714, quando già i paladini degli antichi si erano espressi contro le derive edonistiche del nuovo spettacolo, Grazio Braccioli premetteva al *Rodomonte sdegnato* dichiarazioni quanto meno provocatorie: «ti assicuro, che meno dispiacevole ti riescirà il Dramma su il Teatro, che nel Libro ho scritto per piacere ad un pubblico in un Dramma per musica, e non mi sono presentato in Scena come scrittore di Tragedia a meritarmi da' soli Letterati il nome di esatto osservatore di Regole». Lo stesso autore giunse a dichiarare persino che «i Drammi per Musica sono stata invenzione la più dilettevole che potesse rinvenire il buon gusto»⁷².

⁶⁵ Secondo Pirrotta, «l'idea di ricreare anche sotto l'aspetto musicale il teatro antico, presente già altrove, a Ferrara, a Reggio, a Vicenza, pare che fosse assolutamente remota dal pensiero dei primi cameratisti; la riforma che accarezzavano non riguarda il teatro musicale quanto la musica in generale, nelle forme nelle quali essa si manifestava sotto i loro occhi» (N. Pirrotta, *Temperamenti e tendenze nella camerata fiorentina*, in Id., *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 173-195: 177).

⁶⁶ A. Solerti, *op. cit.*, pp. 43-49.

⁶⁷ Ivi, pp. 50-71.

⁶⁸ Ivi, p. 11 (corsivo mio).

⁶⁹ L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 175-179.

⁷⁰ A. Chiarelli e A. Pompilio, «*Or vaghi or fieri*». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004, pp. 123-127.

⁷¹ Ivi, pp. 160-161.

⁷² Ivi, pp. 181-182. Sulle dichiarazioni dei librettisti nei paratesti delle loro opere cfr. N. Badolato, «*Un allegro capriccio della drammatica fantasia*»: dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera di secondo Seicento, in F. Finocchiaro, P. Gozza e S. Lombardi Vallauri (a cura di), *Il discorso musicale. La musica e i suoi generi testuali nella storia*, Torino, Accademia University Press, 2023, pp. 96-106.

Nondimeno, a riprova che il filtro delle astrazioni concettuali influì pesantemente sull'interpretazione del nuovo genere teatrale nonché dei suoi primi testi dichiarativi, le affermazioni sopracitate che ne sottolineano la novità e le specificità non trovano riscontro nei testi critici di primo Settecento. Al contrario, si può affermare che, in particolare nella prima metà del XVIII secolo, i letterati abbiano rifiutato l'opera in musica in quanto tenevano a modello la tragedia greca e reputavano un'opera interamente cantata quanto di più inconciliabile non solo con le presunte modalità esecutive delle rappresentazioni antiche, ma anche con i principi razionalistici allora imperanti. Infatti, a inizio secolo la questione della filiazione del melodramma al teatro classico ricorre come una delle argomentazioni più felicemente risolutive per invalidare l'esistenza del dramma per musica, spesso corroborata da una discussione sulle modalità di esecuzione delle opere teatrali greco-latine così come dall'arcinota invettiva sull'incompatibilità del canto con il principio della verosimiglianza⁷³. La ricostruzione del dibattito operistico, che si mosse lungo i solchi di queste questioni (la collocazione dell'abnorme melodramma all'interno della gerarchia dei generi letterari, la discendenza dell'opera dalla tragedia antica, il polemico confronto con la drammaturgia francese e la problematica eredità del barocco), prenderà in questa sede le mosse dalle critiche che Muratori rivolse all'opera in musica nella *Perfetta poesia italiana*. Sebbene, com'è stato menzionato all'inizio di questo capitolo, il primo a esporsi sull'opera in musica sia stato Crescimbeni nella sua *Istoria della volgar poesia*, il laconico rilievo del Custode generale d'Arcadia non presenta la completezza e l'eshaustività che caratterizzano invece i capitoli IV, V e VI del terzo libro dell'opera di Muratori.

1.1.1 La requisitoria contro il melodramma nella *Perfetta poesia* di Muratori

«Mosso dal solo desiderio di vedere un giorno la Poesia non solo purgata da' suoi difetti, ma riposta nella primiera gloria, e per conseguente divenuta utilissima alle adunanze de' buoni Cittadini»⁷⁴: con questa disposizione d'animo, Lamindo Pritanio – *nom de plume* arcadico di Muratori – si dispone a perlustrare i difetti dei drammi per musica, enucleando i molteplici capi d'accusa emersi dal fertile terreno

⁷³ Come sottolineato da Maria Grazia Accorsi, è bene ricordare che il concetto di verosimile «non è un pacchetto ideologico, ma un termine critico equivoco da decifrare e da scomporre» a seconda degli autori di volta in volta in esame (M. G. Accorsi, *Il teatro nella prima Arcadia*, cit., p. 46). La verosimiglianza delle opere teatrali è declinata secondo tre diversi parametri: il soggetto, i caratteri e le forme espressive. Le due posizioni più articolate sono di Gravina e Muratori: se per il primo il soggetto può essere favoloso purché simboleggi verità profonde mentre i caratteri e l'azione devono essere realistici, il secondo (nonché la quasi totalità degli arcadi secondo Accorsi) teorizza che il verosimile sia la «rappresentazione delle cose come dovrebbero essere, della natura perfezionata» (*ibidem*).

⁷⁴ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 572.

di scontro antichi-moderni. Si noti, però, che dall'edizione a stampa del 1706 venne espunta la *Dissertazione musicale*⁷⁵ che l'autore aveva elaborato con l'intento di provare che le tragedie antiche non fossero interamente cantate, auspicando così di sottrarre ai fautori dell'opera in musica un incontestabile appiglio difensivo, vale a dire le modalità rappresentative, le consuetudini sceniche degli antichi: «sarebbe una non leggier discolpa, o difesa de' moderni drammi, se potesse provarsi che si fossero interamente cantate, e con musica somigliante alla moderna, le antiche tragedie... io ben porto opinione che non possano i nostri tempi fare scudo all'usanza corrente con quella de' greci e latini teatri»⁷⁶.

Secondo Muratori, il dramma, frutto dell'«ignoranza sforzata» che spinge i poeti drammatici a piegarsi al pessimo «gusto de' Tempi»⁷⁷, ha come primo difetto proprio la musica. A prescindere dalla *vexata quaestio* della tragedia cantata nella sua interezza o soltanto in occasione dei cori, la musica moderna è denotata da «smoderata effemminatezza» a causa delle «donnesche voci»⁷⁸ degli interpreti, colpevoli di non curarsi della recitazione e di abbandonarsi a eccessi lascivi sul palco. Lungi dall'essere esclusivamente un problema di tipo estetico-musicale, la questione è di cruciale importanza perché si tinge di risvolti moraleggianti e classicheggianti. Se si considera che la poesia nella concezione muratoriana è parte della filosofia morale e deve obbedire all'oraziana massima del *miscere utile dulci*⁷⁹, ben si comprendono i due timori che attanagliano Muratori: *in primis*, che gli spettatori vengano contagiati da una «femminil tenerezza»⁸⁰ che guasti la loro tempra; *in secundis*, che una musica così malsana corrompa anche le città, peraltro già gravate dalle spese eccessive degli allestimenti melodrammatici, trasformandole in quei luoghi viziosi e lussureggianti rappresentati così spesso a teatro.

Il secondo difetto dello spettacolo musicale è la poesia, o meglio, il ruolo che essa è costretta a ricoprire all'interno dell'economia operistica, come già sottolineato da Saint-Évremond⁸¹: «daddove la Musica una volta era serva, e ministra di lei, ora la Poesia è serva della Musica»⁸². La colpa di questo sovvertimento non è attribuibile ai poeti, cui Muratori professa solidarietà, essendo consapevole che altrimenti non potrebbero comparire in teatro e ottenere il favore del pubblico; è il gusto dei tempi ad aver imposto ai letterati di farsi tiranneggiare dalle maestranze teatrali, obbligandoli, perdipiù, a scrivere testi volutamente ideati con poco ingegno ed estro poetico. Anche in questo caso, è riscontrabile una consonanza, mai

⁷⁵ Questo il nome con cui Alfredo Cottignoli designa le pagine muratoriane sulla musica nella tragedia antica, che non videro la luce poiché non convinsero i revisori interpellati da Muratori (Orsi, Fontanini e Salvini). Il testo integrale della *Dissertazione musicale* e le annotazioni dei tre eruditi sono in A. Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 2004.

⁷⁶ Ivi, p. 64.

⁷⁷ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., pp. 569 e ss.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 546.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., p. 217.

⁸² L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., pp. 576. Lo stesso concetto è espresso nella *Vita di Carlo Maria Maggi*: «Sono ora costretti e l'invenzione e i versi a servire alla Musica, quando pur dovrebbe farsi il contrario» (L. A. Muratori, *Vita di Carlo Maria Maggi*, cit., pp. 91-92).

esplicitata da Muratori⁸³, tra il pensiero del letterato italiano e quello del signore di Saint Denis, che si era già espresso sulla scarsa qualità dei testi per le opere in musica: «La Langueur ordinaire où je tombe aux Opera, vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du Sujet, et dans le Verse»⁸⁴. Questa situazione, secondo Lamindo Pritanio, reca con sé due conseguenze: «i Poeti non possono comporre cosa perfetta in genere di Tragedia, tessendo sì fatti Drammi. La seconda sarà: che quando anche si componga un perfetto Dramma, ove egli sia cantato in Teatro, come oggidi si pratica, non si otterrà con esso il fine della Tragedia»⁸⁵. Si tratta di un passo significativo, perché è qui evidente la pretesa di ricondurre lo sregolato «Dramma» alle norme della «Tragedia» letteraria, cui l'opera in musica si dovrebbe adeguare sia in termini di caratteristiche formali e tematiche, sia in riferimento agli effetti che dovrebbe esercitare sugli spettatori.

Tuttavia, compassione e terrore sono sentimenti implausibili quando si rappresenta un dramma per musica, giacché Muratori non può tollerare la convenzione di base dell'opera in musica: il canto scenico. La già citata reprimenda contro l'inverosimiglianza delle più disparate situazioni rese tramite l'elocuzione canora è da intendersi come strettamente legata al rispetto delle tre unità aristoteliche⁸⁶, nonché al concetto di imitazione caro ai teorici della tragedia, i quali di certo non avrebbero considerato rispondente né al vero né alla natura che si rappresentassero i ragionamenti e i costumi degli uomini attraverso trilli e gorgheggi: questa è la ragione per cui le ariette costituiscono la più evidente delle perversità melodrammatiche. Si tenga presente che le problematiche di verosimiglianza riguardano non solo il canto, ma anche l'intreccio dei drammi per musica, solitamente caratterizzati da un eccesso di intrighi e accidenti tali da sfidare anche la più spinta dabbenaggine: per esempio, rimarca l'autore, chiunque si avvedrebbe che è patentemente finto il sonno in cui cade un personaggio sulla scena, il quale non solo si addormenta immantinente ma, soprattutto, canta mentre dorme. A tutte queste problematiche si somma una vera e propria beffa: il tedio in cui gli spettatori incorrono a teatro, tale da spingerli a chiacchierare o a giocare per difendersi dalla smoderata dolcezza della musica, che pertanto usurpa gli spettatori non solo

⁸³ In merito alla «sorprendente consonanza di argomentazioni» tra Muratori e Saint-Évremond, Sannia Nowé ha sottolineato che «non meraviglierebbe il silenzio su un *libertin*, ateo ed epicureo, da parte di un seguace dello stoicismo, sincero devoto e cattolico ortodosso quale è il prevosto vignolese» (L. Sannia Nowé, *Una voce sul melodramma nelle discussioni del primo Settecento* (S. Maffei), in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, cit., pp. 247-270: 254-255.)

⁸⁴ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., p. 215. Magalotti traduce: «La cagione primaria di tutto questo male credo che sia, almeno secondo che io ho veduto, che ordinariamente in un'opera la peggio cosa suol essere il soggetto e le parole» (Saint-Évremond, *Opere slegate*, cit., p. 295).

⁸⁵ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 578.

⁸⁶ Come enuncia Camerino, «Il postulato della verosimiglianza [...] si deve sempre intendere per questi teorici del primo Settecento legato alle unità aristoteliche» (G. A. Camerino, *op. cit.*, p. 18).

dell'«onesto profitto»⁸⁷ che guadagnerebbero dall'assistere a tragedie o commedie ben fatte⁸⁸, ma anche del diletto⁸⁹.

Appurati gli innumerevoli difetti del dramma per musica, il bibliotecario dell'Ambrosiana si risolve svogliatamente ad accennare ai possibili espedienti per riformare il genere melodrammatico. Consapevole che si tratta di un'impresa destinata al fallimento, Muratori suffraga la sua posizione con una citazione tratta da una lettera di Apostolo Zeno: «Circa i Drammi, per dir sinceramente il mio sentimento, tuttoché ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna [...] dove non si dà in molti abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, che è il diletto. Più che si vuol star sulle regole, più si dispiace; e se il Libretto ha qualche lodatore, la Scena ha poco concorso»⁹⁰. La missiva è un esempio della sfiducia che il poeta cesareo nutriva non solo per i suoi drammi (altrove chiamati «aborti» e «mostri»⁹¹), ma per il genere operistico *in toto*. Come giustamente osservato da Gallarati⁹², l'atteggiamento di Zeno, che intrattene rapporti con molti arcadi con cui discorse anche della questione operistica, influenzò notevolmente la prospettiva adottata dai più per giudicare il dramma per musica: non sorprende, dunque, che in questi decenni e a partire proprio dalle pagine della *Perfetta poesia*, il melodramma sia stato considerato alla stregua di una tragedia mal riuscita per cui non era prevista nessuna possibilità di redenzione. L'unico auspicio di Muratori riguardo al dramma musicale, infatti, era che fosse il meno dannoso possibile: una speranza singolarmente dissonante con la richiesta rivolta al marchese

⁸⁷ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 569.

⁸⁸ Il declino dei generi tragico e comico ad opera del dramma per musica è menzionato anche nella *Vita di Carlo Maria Maggi*: «Impercioché essendosi i teatri d'Italia raccomandati a' recitanti, che non credono di poter conseguire gradimento degli uditori, se non svegliano con motti poco onesti, o pure essendosi la tragedia e la commedia per dir così effeminate nel troppo uso della musica, non potran queste giammai pervenire alla lor perfezione». (Id., *Vita di Carlo Maria Maggi*, cit., p. 91).

⁸⁹ È ben nota la testimonianza di Charles De Brosses edita nelle *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*: «quando ci vado [nei palchi], è come se entrassi in casa mia. La passione di questa gente per lo spettacolo e la musica appare molto più dal fatto che ci vanno, che dall'attenzione che vi prestano. Dopo le prime rappresentazioni, quando c'è un relativo silenzio persino in platea, non è di buon gusto ascoltare, eccetto che nei punti più interessanti. I palchi sono ammobiliati con gusto e illuminati da doppieri. A volta vi si gioca, più spesso si chiacchiera seduti in cerchio tutti intorno al palco» (cito da E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, cit., p. 189).

⁹⁰ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., pp. 586. Si tratta della lettera di Zeno a Muratori, Venezia, agosto 1701, in A. Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo*, Venezia, Sansoni, 1785, vol. I, pp. 120-122.

⁹¹ Lettera di Zeno a Gioseffantonio Pinzi del 27 febbraio 1744 (ivi, vol. VI, p. 288). Anche Nicolò Minato nella prefazione dell'opera *Artemisia* (1656) usa il termine «aborto» per designare la sua fatica letteraria. Sebbene emblematicamente icastica, questa definizione non è di certo un'occorrenza isolata: si pensi all'altrettanto significativa espressione «drammatici scheletri» che l'arcade Paolo Rolli, allievo di Gravina come Metastasio, affibbiò ai suoi libretti (cfr. C. Caruso, *Paolo Rolli e la poesia per musica nel Settecento italiano*, in G. Sciommeri (a cura di), *«Dolcissima fassi la musica e la favella»*. Paolo Rolli poeta per musica europeo, Roma, Neoclassica, 2018, pp. 13-38).

⁹² «Il suo fondamentale scetticismo caratterizzò gran parte del dibattito sul melodramma per tutto il primo scorcio del '700 nella convinzione che, per quanti sforzi potesse compiere, l'opera in musica avrebbe solo potuto avvicinarsi all'ideale della tragedia senza peraltro mai realizzarne compiutamente il fine supremo indicato nella Poetica di Aristotele: produrre la catarsi attraverso la pietà e il terrore». P. Gallarati, *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, cit., pp. 89-103: 93.

Orsi di farsi inviare due melodrammi di Giuseppe Domenico De Totis⁹³, nonché con l'impegno che l'autore della *Perfetta poesia* si era assunto con Pier Jacopo Martello di difendere il *Perseo*, melodramma composto da quest'ultimo insieme a Eustachio Manfredi negli anni in cui la cerchia bolognese tentò una precoce ma infruttuosa riforma del melodramma⁹⁴.

1.1.2 Crescimbeni e il rinnovamento arcadico del melodramma

Sebbene quanto emerge dall'epistolario muratoriano evidenzia la già menzionata contraddizione tra la requisitoria della *Perfetta poesia* e una quanto meno discreta inclinazione nei confronti del teatro d'opera, le pagine scritte dal Bibliotecario dell'Ambrosiana gettarono le fondamenta per l'istituzione di quell'«ideologia antimusicale»⁹⁵ che avrebbe pervaso i trattati dei critici settecenteschi. Si creò, in questo modo, quella già citata uniformità di giudizio cui contribuirono i nomi più significativi del secolo, a cominciare da Crescimbeni, che si diffuse più lungamente sul dramma per musica nella *Bellezza della Volgar poesia* (1700) e vi fece alcuni cenni (del tutto sovrapponibili) nei *Comentarj intorno all'Istoria* (1702)⁹⁶. Partendo dal presupposto che la poesia drammatica può dispensare tramite l'azione scenica l'insegnamento più utile, cioè il «dirittamente vivere»⁹⁷, secondo le modalità proprie della tragedia e della commedia⁹⁸, anche il Custode generale d'Arcadia non poté esimersi dal rinfacciare al dramma per musica il sopruso operato ai danni dei due componimenti drammatici classici, complici anche le preferenze degli spettatori, corrispettivo del già citato «gusto dei tempi» muratoriano. Tuttavia, rispetto alla lunga requisitoria contenuta nella *Perfetta poesia* sulla mollezza della musica moderna, nel sesto dialogo della *Bellezza della volgar poesia* Crescimbeni si sofferma soprattutto sul declino e sulla degenerazione subite dalla tragedia e dalla commedia nel corso del Seicento, il «nuovo secolo amico di novità», identificando il *Giasone* di Cicognini come l'opera in musica che corrompe definitivamente la poesia drammatica, mischiando tragico e comico in un «guazzabuglio di personaggi» e abbassando il linguaggio a un livello

⁹³ Lettera di Orsi a Muratori del 23 novembre 1705 in cui vengono inviati, su richiesta, i menzionati melodrammi (L. A. Muratori, *Carteggio con Gian Gioseffo Orsi* (Edizione nazionale del Carteggio di L. A. Muratori), a cura di A. Cottignoli, Firenze, Olschki, 1984, p. 288).

⁹⁴ Lettera di Martello a Muratori del 10 luglio 1697 (P. J. Martello, *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, a cura di H. S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana, 1955, p. 19).

⁹⁵ E. Fubini, *Razionalità e irrazionalità nel melodramma metastasiano*, ivi, pp. 39-51: 40; poi riedito in «Musica/Realtà», 9 (III), 1982, pp. 73-85.

⁹⁶ G. M. Crescimbeni, *Comentarj di Giovanni Mario de' Crescimbeni [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia...*, Roma, Antonio de Rossi, 1702, pp. 232-236 (vale a dire il decimo capitolo, intitolato *De' Drammi musicali; e della loro origine, e stato*).

⁹⁷ Id., *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 139.

⁹⁸ Rispettivamente la purgazione degli affetti tramite la compassione e il terrore e il discernimento di ciò che è utile da ciò che è dannoso.

familiare pieno di «idiotismi»⁹⁹. Le trattazioni dei due eruditi differiscono anche per il minor spazio dedicato da Crescimbeni all'inverosimiglianza del recitar cantando (recisamente indicata come una «strabocchevole improprietà»¹⁰⁰), ma soprattutto per il ben più pingue rimando alle miglitorie apportate al dramma per musica da una schiera di letterati facenti parte dell'Arcadia¹⁰¹. A riprova del carattere fazioso dell'operazione, sono significativamente assenti dall'elenco non solo i lombardi Carlo Maria Maggi e Francesco de Lemene¹⁰² – entrambi membri dell'Arcadia più anziani rispetto ai compastori menzionati, ma al contempo autori di testi per musica più austeri rispetto al panorama coevo – ma anche altri librettisti non affiliati all'accademia romana che adoperarono nelle loro opere quegli stessi tratti riformati convenzionalmente associati a Apostolo Zeno e Domenico David, come è già stato ampiamente dimostrato da Freeman¹⁰³. Tuttavia, è proprio a partire dalla dissertazione di Crescimbeni che inizia a consolidarsi la lettura evoluzionistica secondo cui gli arcadi, guidati in particolare da Zeno, si dedicarono all'epurazione del cattivo gusto d'ascendenza barocca dal libretto d'opera: si pensi che il poeta cesareo e David verranno menzionati, tra gli altri, anche da Pietro Calepio nella *Descrizione de' costumi italiani*¹⁰⁴ come

⁹⁹ Ivi, p. 140. Nei *Comentarij* leggiamo: «Noi però stimiamo, che se non la prima, certamente l'ultima mano [a mischiare tragedia e commedia con l'ausilio della musica] desse loro il Cicognini, perciocchè il suo *Giasone*, per vero dire, ha tutte le circostanze de' Drammi, che poi furono seguitati, e si seguitano tuttavia» (Id., *Comentarij*, cit., p. 234). Per un'analisi del *Giasone*, inclusi i riferimenti ai modelli spagnoli dell'opera (Lope de Vega, Cervantes e Tirso de Molina), si veda G. Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi*, cit., pp. 134-140.

¹⁰⁰ G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 129.

¹⁰¹ Oltre a Domenico David (Osino) e Apostolo Zeno (Emaro), gli arcadi menzionati sono: Palemone (Silvio Stampiglia), Tirinto (Giulio Bussi), Nardilo (Giovanni Andrea Moniglia), Panopo (Giacomo Sinibaldi), Cromiro (Pietro Antonio Bernardoni), Metisto (Carlo Sigismondo Capece) e Amaranto (Girolamo Gigli).

¹⁰² Su cui cfr. M. G. Accorsi, *Pastori e dèi della prearcadia*, in *Pastori e teatro*, cit., pp. 16-20.

¹⁰³ Tra i poeti per musica che si adeguarono a quello che Freeman definisce un «general trend» (R. Freeman, *op. cit.*, p. 22) e non un tentativo di riforma contraddistinto da un qualsivoglia grado di progettualità, vi sono Francesco Silvani, Frigimelica Roberti, Aurelio Aureli, Giulio Cesare Corradi e Pietro Pariati (ivi, pp. 93-168). Rimandando alle pagine dello studioso americano per un'analisi più accurata, a ulteriore riprova della lettura in chiave evoluzionistica proposta da Crescimbeni e dagli altri letterati che intervennero nel dibattito melodrammatico, mi limito a menzionare due ulteriori fattori che chiariscono ulteriormente la reale portata della riforma zeniana. In *primis*, Zeno e David sono autori di libretti in cui sono presenti i tradizionali personaggi dei servi, non privi di venature comiche; in *secundis*, il fatto che le modifiche apportate ai libretti non fossero necessariamente prova di una rinnovata prassi esecutiva. In altre parole, l'assenza di personaggi comici dai libretti non comportava l'assenza delle scene comiche *tout court*, regolarmente presenti negli intermezzi che intervallavano gli atti d'opera seria; i recitativi più lunghi non venivano necessariamente cantati nella loro interezza, come si evince dall'uso delle virgolette, segno che convenzionalmente indicava i versi espunti nella messa in scena. Più recisamente: «More serious dialogue, more consistent characterization, and more logical plot development remained theoretical beauties for admiration by those who read their libretti at home» (ivi, p. 22).

¹⁰⁴ La *Descrizione de' costumi italiani* venne pubblicata con il titolo di *Lettre manuscrite du Comte *** sur le caractère des Italiens* sul periodico quadrimestrale «Bibliothèque Italique» tra il 1728 e il 1731, tradotta in francese da Gabriel Seigneux de Correvon (cfr. «Bibliothèque Italique», tomo II, sett.-dic. 1728, pp. 205-251; tomo IV, gen.-apr. 1729, pp. 1-28; tomo VI, sett.-dic. 1729; tomo VII, gen.-apr. 1730, pp. 129-150; tomo VIII, mag.-ag. 1730, pp. 126-164; tomo IX, sett.-dic. 1730, pp. 180-230; tomo X, gen.-apr. 1731, pp. 105-127). Per la genesi dell'opera, indirizzata al letterato svizzero Caspar von Muralt, cfr. S. Romagnoli, *Introduzione*, in P. Calepio, *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, IX-XX; M. Di Gesù, *Letteratura, identità, nazione agli albori della modernità. Primi sondaggi nel XVIII secolo: Pietro Calepio*, in R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella (a cura di), *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Lecce, Pensa, 2008, pp. 561-569.

«i primi che sbandirono i buffoni, i quali si frammischiavano agli affari gravi de' principi»¹⁰⁵. Tale è l'entusiasmo di Crescimbeni per i progressi tutti arcadici dei melodrammi da giungere ad affermare: «non solo non ne ho condannato alcuno [di questi drammi]; ma confesso con libertà, che non poco godo nell'ascoltargli», peritandosi subito di aggiungere che si riferisce a «specialmente quei [drammi] de' nostri Compastori»¹⁰⁶.

A partire da quest'ultima affermazione, si può notare come siano le personalità dei due letterati – unitamente alle diverse intenzioni e progettualità che coltivavano in merito all'associazionismo letterario – a influenzare il giudizio sul dramma per musica, piuttosto che una diversa concezione estetica del melodramma. Kapp ha avanzato l'ipotesi che la poligrafia di Muratori sia in realtà riferibile a un'unica tematica: la perdita del prestigio che l'Italia stava accusando nel primo Settecento¹⁰⁷, preoccupazione che lo spinse a figurarsi una repubblica letteraria ben divergente rispetto all'Accademia d'Arcadia, in particolare quella retta da Crescimbeni. Muratori, a partire dai *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia* (1703) sino al trattato *Della pubblica felicità* (1749), si preoccupa del pubblico bene: abbiamo visto la particolare veemenza da lui riservata alle derive amorali degli spettacoli operistici che potrebbero corrompere gli spettatori, nonché la preoccupazione di soppiantare lo sregolato spettacolo musicale dallo scranno vacante della tragedia, genere nobile cui spettava l'onere di risollevare le sorti della letteratura italiana (specie rispetto a quella francese). Se Muratori si propone di «escludere versaioli e grafomani e [...] garantire la repubblica dalla eccessiva invadenza dei principi mecenati»¹⁰⁸, Crescimbeni imprime all'Accademia una direzione diversa, non estranea agli interessi conservatori della curia di Roma¹⁰⁹, cui poteva giovare quella produzione per musica encomiastico-celebrativa dai chiari intenti politici e ideologici che ebbe un ruolo significativo nella capitale, in particolare dopo il 1710, quando terminò il divieto degli spettacoli teatrali e musicali voluto da Clemente XI sette anni prima¹¹⁰. Forse a questo si deve ricondurre il più mite giudizio di Crescimbeni, in particolare rispetto a certe congiunzioni di musica e poesia quali cantate, feste teatrali e serenate: in questo senso, Di Benedetto ha sottolineato come la temperanza di Crescimbeni sia da inquadrarsi nel contesto delle adunanze romane in cui l'accompagnamento musicale rivestiva un ruolo non secondario¹¹¹. Quest'ipotesi trova conferma nella dedica della *Bellezza*, rivolta all'appassionato mecenate di spettacoli musicali nonché librettista Pietro

¹⁰⁵ P. Calepio, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁶ Ivi, p. 141. Gli arcadi elencati sono Silvio Stampiglia, Giulio Bussi, Giovanni Andrea Moniglia, Giacomo Sinibaldi, Pietro Antonio Bernardoni, Carlo Sigismondo Capece e Girolamo Gigli e Paolo Campello.

¹⁰⁷ V. Kapp, *Muratori e l'idea della repubblica letteraria d'Italia*, «Romanische Forschungen», 2 (CXIV), 2002, pp. 191-205: 191.

¹⁰⁸ L. A. Muratori, *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia esposti al pubblico da Lamindo Pritanio*, in Id., *Opere*, a cura di F. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, t. I, p. 183.

¹⁰⁹ E. Sala Di Felice, *L'età dell'Arcadia*, cit., pp. 47-49.

¹¹⁰ Cfr. S. Tatti, *Poeti per musica*, cit., pp. 1-20.

¹¹¹ R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., p. 361.

Ottoboni¹¹². Tuttavia, è ancor più degno di nota che il cardinale venga salutato come l'«Autore della nobilissima Pastorale dell'*Amore tra i pastori*, il quale è stato il primo, che abbia ripigliate le antiche regole»¹¹³, se si tiene in considerazione il fatto che quest'opera, nei *Comentarj* menzionata come *Eurilla*¹¹⁴, è in effetti una pastorale per musica. Infine, si noti che il Custode generale d'Arcadia è il primo a tracciare quella che diverrà, con il susseguirsi della pubblicazione dei trattati che prendono in considerazione il teatro musicale, la «consueta parabola circolare»¹¹⁵ della secolare storia melodrammatica: nascita all'insegna dell'«uso de' Greci, e de' Latini»¹¹⁶, decadenza nel Seicento e rinnovamento nel Settecento, un percorso tracciato con intento teleologico, in piena consonanza con la storia letteraria *tout court* (eccellenza rinascimentale, decadenza barocca, buon gusto classicistico settecentesco).

1.1.3 «La Musica dall'alterazion della Poesia si cangia»¹¹⁷: *Della tragedia* di Gianvincenzo Gravina

Ben lungi dal piegarsi all'inclinazione politica e ideologica che Crescimbeni impresse alle attività arcadiche, Gianvincenzo Gravina adottò una posizione sul melodramma sintomaticamente distante dalla mite condanna del Custode generale e più vicina all'enfatica ripulsa di Muratori, a riprova di come il dibattito sul melodramma si situasse al crocevia tra le posizioni ideologiche e poetiche dei singoli autori e quel clima generale di «aspirazione alla tragedia»¹¹⁸ che pervase il primo Settecento. Il giurista nonché membro fondatore d'Arcadia dimostrò un'attenzione crescente per la questione teatrale, occupandosene compiutamente nelle vesti prima di tragediografo e poi di teorico. Nel 1712 uscirono le sue cinque *Tragedie*, precedute da un prologo considerabile alla stregua di un manifesto di poetica drammatica, e nel

¹¹² Sul *patronage* di Ottoboni la bibliografia cfr. almeno F. Piperno, *Su le sponde del Tevere: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, in A. Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, vol. II, pp. 793-877; S. La Via, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, ivi, vol. I, pp. 319-526. L'attività librettistica del cardinale è stata invece esaminata da M. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 1978-1981, Firenze, Olschki, vol. I, pp. 271-294; G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», 1 (XXXV), 2006, pp. 129-192; R. Gigliucci, *La parola intonata. Scrivere per il teatro in musica da Orfeo a Suor Angelica (1607-1918)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 85-111.

¹¹³ G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 130.

¹¹⁴ Id., *Comentarj*, cit., p. 227.

¹¹⁵ E. Zucchi, *Storia di una canonizzazione precoce. Poeti e drammaturghi arcadie nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, in M. Campanelli et al. (a cura di), *Canoni d'Arcadia*, cit., p. 228.

¹¹⁶ G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 129.

¹¹⁷ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 556.

¹¹⁸ W. Binni, *op. cit.*, p. 100.

1715 venne pubblicato il trattato *Della tragedia libro uno*¹¹⁹, che alterna l'enunciazione dei principi drammatici di ascendenza aristotelica alla denuncia della corruzione operata dai «moderni tragici» (alle cui critiche vengono dedicati complessivamente quattro capitoli).

La ricordata intenzione muratoriana posta *in limine* alla trattazione sul dramma per musica («Mosso dal solo desiderio di vedere un giorno la Poesia non solo purgata da' suoi difetti, ma riposta nella primiera gloria, e per conseguente divenuta utilissima alle adunanze de' buoni Cittadini»)¹²⁰ fa il paio con l'ammonimento *A chi legge* del trattato graviniano: «Se mai nella sua prima figura la Tragedia ritornasse, tanto l'eloquenza quanto il costume popolare felicemente rimarrebbero emendati»¹²¹. Il valore etico e morale del rinnovamento teatrale è ugualmente importante per i due eruditi: per Muratori il teatro «può ammaestrar del pari la rozza plebe, e gli uomini più dotti»¹²² e per Gravina «il Teatro è la scuola de' popoli»¹²³. Questa concezione del giurista, che peraltro nel prologo delle *Tragedie* si qualifica come «un Legista, Oratore, e filosofo»¹²⁴ e non come un poeta o tragediografo, emerge anche nelle sue fatiche letterarie: se il valore poetico dei testi è discutibile¹²⁵, affiora con chiarezza il fine didascalico e l'impegno politico-civile delle tragedie, imperniate sulla contrapposizione tra la figura del tiranno e del saggio, il quale, impotente, si oppone al monarca in vece del popolo¹²⁶. La preminenza della poesia drammatica rispetto agli altri generi poetici, invece, è ben più marcata nel giureconsulto rispetto a Muratori: la «tragedia [...] è della poesia il fine primario»¹²⁷ e merita, pertanto, una minuziosa trattazione, esemplata secondo il

¹¹⁹ Si tratta di un'opera significativa anche per il deciso sovvertimento della gerarchia poetica secondo Gravina: la tragedia scalza la poesia epica, al contrario di quanto affermato in *Della ragion poetica* (1706). Un lucido approfondimento su questa evoluzione è in A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 366-378. La concezione graviniana della tragedia, in parallelo a quella martelliana, è stata analizzata da A. Bussotti, *op. cit.*, pp. 282-298; cfr. anche B. Alfonzetti, *Voci del tragico nel viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-242.

¹²⁰ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 572.

¹²¹ La sezione *A chi legge* è leggibile nella prima edizione dell'opera (G. Gravina, *Di Vincenzo Gravina della tragedia libro uno...*, Napoli, Nicolò Naso, 1715, pag. non numerate). Le successive citazioni dal trattato sono invece tratte dalla già citata edizione degli *Scritti critici e teorici* di Gravina curata da Quondam (dove non figura la dedica ai lettori).

¹²² L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 549.

¹²³ G. Gravina, *Tragedie cinque*, cit., p. XCII. Si noti che tale definizione venne espressa in precedenza dal teorico francese D'Aubignac: «Pour les Spectacles qui consistent autant dans les discours que dans les actions [...] ils sont non seulement utiles, mais absolument nécessaires au Peuple pour l'instruire, et por lui doner quelque teinture des vertus morales [...]. Tous ces veritez de la Sagesse sont des lumières trop vives pour la faiblesse de leurs yeux. [...] Il leur faut une instruction bien plus grossière. La raion ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens. Tels que sont les belles representations de Théâtre que l'on peut nommer veritablement l'Ecole du Peuple» (D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Sommarville, 1657, livre 1^o, p. 8).

¹²⁴ G. Gravina, *Tragedie cinque*, cit., p. XCIII.

¹²⁵ Carducci giunse a definirlo il «più disgraziato verseggiatore italiano» (G. Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, prefazione all'antologia *Poeti erotici del secolo XVIII*, in Id., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Firenze, Barbera, 1868, pp. 94-95).

¹²⁶ Su cui si vedano il commento di tutte e cinque le tragedie di Quondam (A. Quondam, *op. cit.*, pp. 311-366) e le osservazioni di Binni, che non manca di sottolineare «una validità autobiografica nell'esaltazione del "giusto", dell'eroe della ragione e della popolare sovranità, vittima dell'odio dei machiavellici e dell'interessata utilizzazione della superstizione popolare da parte della casta sacerdotale, naturale alleata dei tiranni» (W. Binni, *op. cit.*, pp. 106-108).

¹²⁷ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 580.

rigido canone classicistico della tragedia greca e suddivisa secondo le parti di 'qualità' e di 'quantità' già identificate da Aristotele nella *Poetica*.

Tuttavia, la più evidente differenza tra la *Perfetta poesia* e *Della tragedia* risiede nel fatto che nel secondo trattato, pur dedicato alla sola poesia drammatica, non si riscontra quella trattazione sistematica sul dramma per musica cui invece Muratori aveva riservato tre densi capitoli della sua opera (la quale, peraltro, tratta la poesia italiana con un taglio trasversale). L'esplicito rifiuto di parlare dei viventi, «né in biasimo, né in lode», è da attribuirsi all'intenzione di Gravina di scrivere uno «special trattato [...] per iscoprire i vizii particolari delle correnti tragedie»¹²⁸. Com'è noto, questo testo non venne mai composto, giacché l'autore morì nel 1718: nondimeno, il Prologo alle cinque *Tragedie* offre un discreto campionario di alcuni dei peccati di cui si macchiava il dramma per musica:

Ned altro affetto uman [la poesia] sapesse esprimere
che stolti amori e fredde querimonie;
e quasi onor traesse dall'insania;
e in vece d'adoprar le forze proprie,
debba le forze adoprar degl'artefici,
di cantori, pittori, e statuarj;
de' quali è divenuta ancella ignobile
colei, che sopra loro ha' l sommo imperio,
e su le scene ha minor parte ed infima
quella per cui le scene s'inventarono,
quando alla mente i sensi non prevalsero,
e non ardivan la ragion correggere.
Questo di nostra età nuovo delirio,
armato del piacer di assurda musica,
che ancora i saggi a delirar necessita;
se voglion concorso alla lor opera;
già preso ed occupato ha tutti gli animi,
e' l palato ha corrotto in ogni genere.¹²⁹

Ritroviamo in questo passo alcuni dei temi già trattati da Muratori e Crescimbeni: la polemica contro la musica, arte irrazionale che si rivolge solo ai sensi e inficia le potenzialità educative della poesia (nel trattato *Della tragedia* la contrapposizione è tra il «piacer poetico e ragionevole» ed il «piacer sensitivo»¹³⁰); la corruzione della purezza della forma tragica che va di pari passo con quella dell'animo degli spettatori; infine, una certa temperanza nei confronti dei letterati, che non possono esimersi dal tributare un omaggio al nuovo genere pur di vedere la propria opera rappresentata sulle scene. Emerge altresì la critica rispetto

¹²⁸ Ivi, pp. 532 e 536.

¹²⁹ Id., *Tragedie cinque*, cit., p. XCII.

¹³⁰ Id., *Scritti critici e teorici*, p. 574.

alla tematica amorosa¹³¹, che monopolizza le vicende teatrali in aperta contraddizione con i principi della religione cattolica¹³². Questa nota di biasimo è presente anche nel XX capitolo del trattato graviniano, uno dei quattro contro i «moderni tragici» in cui l'autore si lascia andare ad una più eloquente stoccata nei confronti dell'opera in musica:

E questo chimerico amore ancora, più d'ogni altro, ha esclusa da' nostri teatri la varietà: poiché, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume, e di altra passione; comparendo solo in iscena una schiera di Paladini, che riscaldano l'aria co' sospiri, ed ascondono il Sole col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro signore, allagano il teatro di lagrime, ed assordano gli spettatori con lo strepito delle lor catene, che si tirano dietro, per entro la carcere: donde poi, alla fine, vengono, contro ogni speranza loro, e contro ogni ragionevole opinione altrui, condotti ad un felice sponsalizio: nel quale ogni nodo delle presenti tragedie e commedie si risolve. Delle quali opere gli autori si possono ad onta di tutta l'antichità, gloriare, per aver saputo inventare commedie senza riso, e tragedie senza dolore [...] Chi poi di tanti applauditi accidenti vorrà la ragione o le cause indagare, li vedrà nascere senza alcuna semenza, come i fonghi nel prato e come i ranocchi sotto la pioggia, secondo la credenza comune. Di simili opere, o cantate o recitate, noi tacciamo il nome, bastandoci rintracciar gli esempi viziosi del *Pastor fido* e dell'*Aminta*, per la stima, che facciamo anche noi de' loro autori.¹³³

In questo passo, il letterato non si esime da descrizioni satiriche, ma tace i riferimenti a titoli ed autori contemporanei, limitandosi ad incolpare i progenitori dei drammi per musica, Guarini e Tasso, aborriti scrittori di favole pastorali¹³⁴. Inoltre, Gravina lega sapientemente la polemica contro la pervasività della tematica amorosa ad altre due critiche: il divismo degli interpreti che vogliono conquistare il plauso del pubblico e la ripetitività e l'inverosimiglianza delle situazioni drammatiche, tali da snaturare profondamente la fisionomia della tragedia e della commedia. Si noti come, a differenza di Muratori, in questo passo Gravina imputi l'assenza del verisimile alla stravaganza romanzesca e all'irrazionalità degli intrecci e non al fatto che i personaggi si esprimano cantando.

¹³¹ Presente in altri capitoli del trattato di Muratori, il quale depreca il predominio dell'amore nella tragedia: «Bramerei almeno, che la Tragedia sempre non avesse bisogno di raggirarsi per teneri, o bassi amori, come avviene oggidì [...] Non ci son'eglino tanti altri Amori, quel della Virtù, della Gloria, del regnare, e somiglianti, che furono, e saran sempre una feconda miniera di Tragici argomenti? Perché restringersi così sovente al solo amore del senso?» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 595). Lo stesso vale per la poesia lirica: «Da' Poeti viziosissimi, e perduti dietro alle schifezze del senso, cominciò di poi a corrompersi la nobile Poesia Lirica. In vece di usarla nell'onorar Dio, la costrinsero costoro ad aiutar le proprie malvage passioni» (p. 608). Anche i Francesi si erano interrogati su questa tematica, in particolare l'abate Pierre de Villiers, autore dell'*Entretien sur les tragédies de ce temps* del 1675. Sulla tematica dell'amore nella trattatistica sulla scrittura drammatica cfr. E. Mattioda, *op. cit.*, pp. 45-51; M. Bucciarelli, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹³² G. A. Camerino, *op. cit.*, p. 5.

¹³³ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 531.

¹³⁴ Quondam nota come sia in particolare l'*Aminta* a far adombrare Gravina, sottolineando che il rifiuto della dimensione arcadica e pastorale dell'opera di Tasso sia speculare all'allontanamento dall'*Arcadia* crescimbeniana, che culminò poi nello scisma del 1711 (A. Quondam, *op. cit.*, p. 370).

La seconda divergenza che intercorre tra i due autori riguarda proprio l'uso del canto nei drammi antichi. Come accennato, l'autore della *Perfetta poesia* era persuaso che la tragedia antica si cantasse soltanto in occasione dei cori. Gravina affronta la questione «se tutta la tragedia si cantasse e si ballasse» nel XXXIV capitolo del suo trattato, proponendosi di dimostrare l'esatto contrario: è degno di nota, tuttavia, che i due letterati sostengano idee opposte riflettendo sugli stessi elementi del genere tragico e sulla scorta persino delle stesse fonti, senza che il pensiero graviniano potesse essere influenzato dalla *dissertazione musicale* muratoriana, mai pubblicata.

Gravina si appella *in primis* alla logica: adduce come prove della presenza pervasiva del canto il fatto che la tragedia sia scritta in versi («il verso [...] è manifesto indicio del canto»¹³⁵) e che Aristotele tratti la melodia come parte di qualità, vale a dire come una caratteristica che permea l'intera rappresentazione (soggiungendo anche che «se il canto abbracciasse solo i cori, sarebbe parte di qualità del coro, non parte di qualità della Tragedia»¹³⁶). Muratori, nel corso della sua disamina, si sofferma su entrambi i punti con maggiore analiticità. In merito alla versificazione tragica sostiene che l'utilizzo del giambo, verso «pratico, cioè convenevole a chi vuol imitare le faccende»¹³⁷, prova che le scene non si cantassero, visto che in tal caso i principi di verosimiglianza e d'imitazione alla base della tragedia antica sarebbero stati compromessi. Inoltre, puntualizza che la classificazione della melodia (o *melopeia*) tra le parti di qualità della tragedia non equivale alla presenza costante del canto in scena, «essendo certo che la melodia comprendeva tre cose [...] ritmo, armonia, e il *melos*»¹³⁸: solo quest'ultimo corrispondeva al canto vero e proprio e veniva eseguito esclusivamente in occasione dei cori, mentre il ritmo e l'armonia erano onnipresenti in scena.

Ancor più interessante è l'*excursus* delle fonti classiche citate nei due trattati: Muratori è più minuzioso e riporta autori che sostennero sia l'una che l'altra tesi, mentre Gravina si sofferma soltanto sulle citazioni che avvalorano la sua posizione. Entrambi citano lo stesso passo dell'*Oratore* di Cicerone: «Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, velut in Thyeste: 'Quemnam te esse dicam? Quid tarda in senectute' et quae sequuntur; quae, nisi tibicen accessit, orationi sunt solutae simillima»¹³⁹. Tuttavia, se per Gravina queste parole sono sufficienti ad attestare che le tragedie si cantassero, Muratori è disposto a riconoscere soltanto che vi fosse un accompagnamento musicale, su cui non necessariamente si innestava un canto a voce spiegata. Lo stesso ragionamento vale per il passo dell'*Academica*: «Quam multa quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati? qui primo inflatu tibicinis *Antiopam*

¹³⁵ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 557.

¹³⁶ *Ivi*, p. 558.

¹³⁷ A. Cottignoli, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁸ *Ivi*, p. 101.

¹³⁹ Riporto il testo come inserito nella *Dissertazione musicale* (*ivi*, p. 89) e in *Della tragedia* (G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 558).

esse aiunt, aut *Andromacham*, quum id nos ne suspicemur quidem»¹⁴⁰. Il riferimento alle tibie è, per il giureconsulto, la prova decisiva che ci fosse musica (e quindi anche il canto) al di fuori dei cori, persino all'inizio della tragedia; al contrario, il bibliotecario dell'Ambrosiana riconosce, anche in quest'occorrenza, solamente la presenza di un motivo musicale, la cui funzione era aiutare gli attori a trovare un'«armonica forma di recitare o pronunziare non molto differente da quella de gli oratori»¹⁴¹. Questo è l'argomento cardine della *Dissertazione* muratoriana, supportato da citazioni di Cicerone e Quintiliano: la forte somiglianza identificata dai due autori latini tra l'elocuzione degli attori tragici e quella degli oratori è la prova che, ad eccezione dei cori, le rappresentazioni tragiche e comiche non fossero cantate. Nelle scene, dunque, «non si usava il canto vero, e musicale» ma un «canto imperfetto» e dei «piegamenti di voce»¹⁴² volti ad enfatizzare l'espressione degli affetti. Anche Gravina distingue tra armonia e *melos*:

le passioni e le agitazioni d'animo, che in iscena comparivano sopra le persone degli Eroi, [...] non avevano il *melos* [...] donde assai ben si conchiude, che alle scene ed a' cori ugualmente convenisse l'armonia; ma quella spezie distinta d'armonia detta *melos*, in significazione più ristretta, de' cori era propria; benché alle volte la medesima parola melodia, e *melos* ogni sorta d'armonia comprendeva, come appare da quel luogo della *Poetica*, ove dichiara per melodia intendere il parlar soave, che, con questa larghezza di significazione, abbraccia ugualmente il *melos* de' cori, e l'numero, ovvero l'armonia delle scene.¹⁴³

Il fatto che entrambi i letterati riconoscano la differenza tra l'esecuzione canora dei cori e quella armonica delle scene ma, a partire da ciò, adottino due posizioni diametralmente opposte è sintomatico di quel già menzionato filtro ideologico che orienta i ragionamenti degli eruditi. Muratori rifiuta l'idea che gli antichi greci cantassero in scena, ritenendolo del tutto inverosimile; tuttavia, si preoccupa che la sua teoria rimanga «sempre salva»¹⁴⁴, con l'esplicito fine di non garantire ai drammi per musica una patente di nobiltà inconfutabile: del resto, abbiamo visto come sia proprio la tragedia ad essere il metro di giudizio usato per condannare l'opera in musica, che risulta inadeguata in riferimento ai parametri di verosimiglianza ed imitazione della natura. Eppure, paradossalmente, l'autore della *Perfetta poesia* prende le mosse proprio dalle apparenze musicali del dramma settecentesco per dimostrare la sua congettura sulla tragedia antica, che evidentemente non poteva macchiarsi della mostruosa inverosimiglianza originata dal canto scenico. Al contrario, Gravina reputa che l'intera rappresentazione tragica fosse cantata e giunge persino a scomodare i «ridicoli Drammi del presente infame Teatro»¹⁴⁵ per chiarire la contrapposizione tra cori e

¹⁴⁰ Rispettivamente A. Cottignoli, *op. cit.*, p. 97; G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 558.

¹⁴¹ A. Cottignoli, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴² Ivi, pp. 77, 78 e 79.

¹⁴³ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 559-560.

¹⁴⁴ A. Cottignoli, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁵ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 560.

scene nella tragedia antica, del tutto assimilabile alla differenza che intercorre tra recitativo ed aria nell'opera in musica.

A dispetto della diversa opinione sul canto nelle tragedie antiche, entrambi gli autori sono però convinti assertori del decadimento della musica moderna: l'insistito riferimento muratoriano all'effeminatezza della musica (abbiamo visto come l'attributo sia qui totalmente dispregiativo) lascia spazio nel trattato graviniano ad una condanna che emerge dal raffronto con gli antichi, dovuta in particolare all'assenza dei portentosi effetti che la musica solleva esercitare sul pubblico. Se «il diletto proprio della musica drammatica è quello che nasce dalla imitazione»¹⁴⁶, il decadimento dei drammi musicali, unicamente volti a dilettere le orecchie e a trascurare il principio di verosimiglianza, rafforza il noto pregiudizio umanistico sulla musica, arte asemantica paragonabile al cinguettio degli uccelli:

Ma il piacer presente nasce, prima dalla musicanza della vera idea, e poi per accidente da quella qualsisia modulazione di voce, che lusinga e molce la parte animale, cioè il senso solo, senza concorso della ragione: come fa qualsivoglia canto di un cardello, o di un usignuolo; e come dalla vivezza e varietà de' colori diletta senza imitazione di verità le pitture chinesi, e diletta, prima che rinascesse il vero disegno, le gotiche statue e i grossolani mosaici.¹⁴⁷

Tuttavia, è interessante notare come il delicato equilibrio tra l'arte musicale e quella poetica venga affrontato in maniera significativamente diversa dai due autori: sulla scorta di questo tormentato rapporto, Muratori non ha dubbi nell'attribuire alla musica la colpa di aver corrotto la tragedia; Gravina, invece, sostiene l'esatto contrario, attribuendo alla poesia la colpa di aver traviato la musica. Così, la posizione del giurista è chiara sin dal primo capitolo del trattato: alle origini «lo stesso savio [autore di poesie] portava in una medesima professione, nella stessa sua persona, quella di filosofo, di poeta e di musico: dal cui discioglimento poi e separazione è rimasto ciascun di questi mestieri debilitato»¹⁴⁸. Fu questa la causa originaria della corruzione della poesia, uno strumento educativo di impareggiabile efficacia proprio grazie alla possibilità di *delectare iuvando* tramite l'unione di versi, musica e precetti morali. Se «il filosofo rimane nelle sue scuole ristretto, il poeta nelle accademie; e per lo popolo è rimasta nei teatri la pura voce, d'ogni eloquenza poetica e d'ogni filosofico sentimento spogliata», la responsabilità è da attribuirsi alla poesia, la quale è «al presente dannosa ministra di più dannosa musica»¹⁴⁹. Nel trentatreesimo capitolo il concetto viene ulteriormente precisato;

Nè ci dobbiamo maravigliare, se corrotta la Poesia, si è anche corrotta la Musica: perché come nella *Ragion Poetica* accennammo, tutte le arti imitative hanno una idea comune, dalla cui alterazione si

¹⁴⁶ Ivi, p. 556.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 507.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

alterano tutte; e particolarmente la Musica dall'alterazion della Poesia si cangia, come dal corpo l'ombra. Onde, corrotta la Poesia da' soverchi ornamenti, e dalla copia delle figure; ha comunicato il suo morbo anche alla Musica, ormai tanto figurata, che ha perduta quasi la natural espressione.¹⁵⁰

Secondo l'autore, la connessione tra le arti implica un rapporto gerarchico tra musica e poesia che non può essere spiegato se non ricorrendo ad una similitudine a noi nota: il corpo e la sua ombra in Gravina riecheggiano il paragone istituito da Mazzone tra il corpo, assimilato alle note musicali, e le parole, rappresentative dell'anima, in linea con la concezione della musica allora imperante. È interessante notare che il pastore Rovildo Leucianitide (Camillo Cybo dei duchi di Massa e Carrara) avesse già esposto un'opinione simile nell'orazione del 1706 *La pittura, la Scultura e l'Architettura in lega con la Poesia*¹⁵¹, a dimostrazione della pervasività di quest'estetica delle arti:

Se per avviso di Tertulliano anno [sic] tutte le arti tra loro qualche sorta di connessione, o vogliam dire armonia, quanto più non solo simili ma ancora l'una all'altra congiunte dovranno dirsi per indivisibile nodo quelle Arti, che riconoscono uno stesso principio, un'istesso [sic] mezzo, e un fine medesimo. E chi non sa essere elle dall'umano intelletto prodotte [...] L'intelletto però, benché di tutte principio, più delle sue perfezioni comunica, che a se medesimo riconosce somiglianti, e tra queste niuna veggo, al pari di quelle, che ora trattiamo, in così alto grado riposta [la Poesia] [...] Rimarrebbe anche in oggi deciso il contrasto, se il Filosofo sagace, e verissimo interprete [sic] dell'intelletto non ne avesse manifestato il giudizio, e destinata fra l'altra la vittoria alla Poesia, per la ragione che queste, come ne insegnò l'interprete, le supera nell'imitazione, benché l'oggetto a tutto comune, perocché, oltre la figura, il colorito, le proporzioni, rappresenta ancor le voci: *Coloribus, & figuris imitatur Pictura, figuris tantum Sculptura, Poesis figuris, seu habitu, coloribus, & vocis imitatur.*¹⁵²

Ciò che più colpisce di questo passo è l'assenza dell'arte musicale, a riprova della convinzione che la musica fosse l'arte più distante dall'intelletto e dalla razionalità e, di conseguenza, la più bassa nella scala gerarchica delle arti, degna solo di accompagnare un testo letterario, giacché le note prive di testo non possono esprimere alcunché. Si tratta di un concetto pervicacemente longevo: dello stesso avviso era anche il marchese Gorini Corio¹⁵³, che nella prefazione alla sua commedia *Le Cerimonie* del 1729 deplora i «drami che servono al solo piacere della musica, che tutto ai sensi e nulla di piacere all'intelletto influiscono»¹⁵⁴. Ritornando a Gravina, sebbene non abbia tirato le somme del suo ragionamento esplicitandone le conclusioni, è di certo paradossale pensare che proprio il severo giureconsulto sostenga

¹⁵⁰ Ivi, p. 556. Il riferimento è alla dedica a Madama Colbert principessa di Carpegna in apertura della *Ragion poetica* (ivi, p. 199-200).

¹⁵¹ Il titolo completo è: *La pittura, la Scultura e l'Architettura in lega con la Poesia. Orazione di Rovildo Leucianitide, detta in Campidoglio per l'Accademia del Disegno l'anno 1706*. Riporto le citazioni dal già menzionato contributo di F. Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, cit., pp. 129-131.

¹⁵² *Ibidem*. La citazione latina è spiegata in nota al documento consultato da Della Seta: «Robertell[us] in Aristotel[em] de Art[e] Poetic[a]». Il riferimento è a Francesco Robortello, commentatore della *Poetica*.

¹⁵³ Autore, peraltro, di un *Trattato della perfetta tragedia* (1729), in cui il melodramma non figura nemmeno in qualità di consueto capro espiatorio per la decadenza tragica.

¹⁵⁴ Traggio la citazione da G. Ortolani, *op. cit.*, pp. 28-29.

velatamente che ad essere corretta debba essere la poesia e che la buona riuscita di tale operazione possa sancire la legittimazione del dramma per musica. Ancor più singolare, però, è pensare che proprio questa sarà la sorte dell'opera in musica nei decenni successivi e che a portarla a compimento sarà Metastasio, discepolo prediletto di Gravina, per uno di quei paradossali rovesciamenti di fronte operati dalla storia, come già notato da Di Benedetto¹⁵⁵.

1.1.4 Maffei e il melodramma: tra ripulsa teorica e accettazione pratica

La postura granitica adottata da Muratori, Crescimbeni e Gravina nei loro scritti teorici rese il tono del dibattito sul dramma per musica perlopiù monocorde. Tuttavia, quest'orizzonte all'apparenza così compatto non era del tutto monolitico: due letterati, Scipione Maffei e Pier Jacopo Martello, pur connessi all'accademia romana, si stagliarono per delle posizioni più mitigate rispetto al melodramma. «Come il Maggi e il Muratori, l'Orsi e il Martello, il Maffei visse l'esperienza del teatro quale momento qualificante della riforma intellettuale, morale e culturale del costume avviata in Italia negli ultimi decenni del Seicento»¹⁵⁶: è ben noto che Maffei, autore della *Merope* (l'unica tragedia che all'epoca riscosse il plauso sia del pubblico che dei dotti)¹⁵⁷, si prodigò per risollevare le sorti del teatro italiano, istituendo una fortunata collaborazione con il comico Luigi Riccoboni e sua moglie Elena Balletti¹⁵⁸, il cui frutto fu la pubblicazione dei tre volumi del *Teatro italiano* (1723-1725)¹⁵⁹. Erudito poliedrico, Maffei ebbe in cantiere anche un progetto su una storia della musica mai realizzato¹⁶⁰ e intrattenne rapporti con tutti i letterati

¹⁵⁵ R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., p. 24.

¹⁵⁶ L. Sannia Nowé, *Introduzione*, cit., p. XIII.

¹⁵⁷ Sulla *Merope* si è esemplarmente espresso Walter Binni: «essa riusciva (unica fra le numerosissime tragedie del primo Settecento) a unire letterarietà e teatralità, e a imporsi sulla scena, recitabile e rappresentabile, capace di reggere il confronto con l'opera musicale e con il melodramma e di soddisfare l'interesse e il gusto di un pubblico vasto e medio. [...] La *Merope* segna il punto di più chiaro equilibrio delle esigenze e possibilità arcadiche medie nel campo della tragedia» (W. Binni, *op. cit.*, p. 109). Cfr. anche G. Zanlonghi, *op. cit.*, p. 42 e ss.

¹⁵⁸ In arte Lelio e Flaminia. Maffei ricorda l'inizio della collaborazione con Lelio nell'*Istoria del teatro e difesa di esso* (in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., pp. 26-27). Anche Luigi Riccoboni si soffermò sul suo rapporto professionale con Maffei in uno scritto intitolato *Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne, par Louis Riccoboni*, pubblicato a Parigi nel 1728. Sulla collaborazione tra i due si veda L. Sannia Nowé, *Introduzione*, cit., XXVII-XXXIII. Sulla riforma teatrale portata avanti da Riccoboni cfr. S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la sua riforma del teatro: Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986; ancora fondamentale X. De Courville, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz, 1943-1945.

¹⁵⁹ Il titolo completo è *Teatro Italiano ossia scelta di dodici tragedie per uso della scena, premessa una storia del teatro e difesa di esso*.

¹⁶⁰ Cfr. L. Och, *op. cit.*, pp. 18-21.

sinora ricordati¹⁶¹. In primo luogo, come lui stesso ricorda nella prefazione al *Teatro italiano*, «eccitò con lettere in varie parti più rari ingegni a scriver Tragedie»¹⁶², ricevendo in risposta da Gravina le cinque tragedie già menzionate¹⁶³. Inoltre, come testimoniato dall'epistolario maffeiano, l'autore della *Merope* intrattenne una fitta corrispondenza con Muratori: legato a Maffei da una sincera e duratura amicizia, questi è il destinatario di ben novantasei lettere, nelle quali i due discorrono di «cose Letterarie, e non Letterarie»¹⁶⁴ e si rendono vicendevolmente partecipi dei propri progetti di scrittura. Per esempio, già il 23 agosto del 1710 l'autore del *Teatro italiano* comunicò all'amico Muratori l'intenzione di redigere il volume di tragedie italiane che verrà effettivamente pubblicato tredici anni dopo:

Avendo io gran voglia di scemare gli scherni, che i Francesi ci fanno per cagione del nostro Teatro, ho dato alla insigne compagnia di Lelio e Flaminia diverse Tragedie antiche e moderne, che sono riuscite ottimamente. Ora mi è anche venuto in capo, di fare sotto il nome dello stesso comico una raccolta di Tragedie Italiane a uso del Teatro ridotte alla moderna rappresentazione¹⁶⁵.

Maffei curò, poi, gli allestimenti di due opere di Martello (*l'Ifigenia in Tauris* nel 1711 e la *Rachele* nel 1712, entrambe recitate dalla compagnia di Riccoboni)¹⁶⁶, fondò il «Giornale de' letterati d'Italia»¹⁶⁷ con Apostolo Zeno e Antonio Vallisnieri e recensì *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello¹⁶⁸. Il letterato si interfacciò anche con Crescimbeni, in qualità di fondatore e vice-custode dell'*Arcadia veronese*: è con il

¹⁶¹ Nonché due autori che si espressero nelle fasi successive del dibattito critico-estetico sul melodramma e su cui, pertanto, mi soffermerò successivamente: Francesco Algarotti e Gian Rinaldo Carli. L'oggetto delle missive riscontrate nell'epistolario maffeiano non concerne, tuttavia, il teatro (argomento su cui non si soffermarono per via epistolare, considerata anche la vastità degli interessi perseguiti dai tre eruditi). Solo in una missiva destinata a Gian Rinaldo Carli nell'ottobre del 1743 Maffei menziona di essere in procinto di ricevere il «suo [di Carli] nuovo trattato delle tragedie» (S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, vol. II, p. 1087).

¹⁶² S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 27.

¹⁶³ La stessa informazione viene riportata pressoché con le stesse parole nell'opera più tarda intitolata *De' teatri antichi e moderni*: «[Maffei] scrisse ad amici di grand'ingegno perché dessero mano a purgare il Teatro con produrne di nuove: fra questi prontamente corrispose Vincenzio Gravina, gran nimico de' Drami di quel tempo, il quale cinque sue Tragedie gli mandò, stampate poscia in Napoli» (S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 124).

¹⁶⁴ S. Maffei, *Epistolario*, cit., vol. I, p. 272.

¹⁶⁵ Ivi, p. 53.

¹⁶⁶ Così scriveva a Ottolino Ottolini nella missiva del 14 maggio 1711: «Vi prego trovare il Sig. Martelli Arcade Segretario dell'Ambasciata di Bologna, e dirgli, che ho dato all'ottima compagnia dei nostri Comici una delle sue tragedie, e fatte copiar le parti perché l'imparino, e recitino al mio ritorno da Torino» (ivi, p. 75). Il 15 settembre Maffei riferisce al medesimo destinatario il successo ottenuto dalla *pièce*: «Dite al sig. Martelli che la sua *Ifigenia* ha avuto infinita attenzione, e grandissimo applauso, avendo io quel giorno fatto invito, come si fa per le Monache» (ivi, p. 83). Sui rapporti tra Maffei e Martello si vedano le pagine del successivo paragrafo, interamente dedicato a Martello.

¹⁶⁷ In merito allo spazio che i tentativi di riforma del teatro italiano trovarono sul «Giornale dei letterati» cfr. B. Alfonzetti, *L'identità italiana fra teatro e giornale*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Il «Giornale dei letterati» trecento anni dopo*, cit., pp. 301-309; S. Locatelli, *La 'riforma' del teatro nel primo Settecento attraverso il «Giornale»*, cit., pp. 309-324.

¹⁶⁸ Edita in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., pp. 69-75.

Custode generale dell'accademia romana che Maffei si rammaricò della sfortunata sorte della colonia da lui fondata (basti pensare che i suoi membri si riunirono appena tre volte)¹⁶⁹.

In prima battuta sarebbe lecito accostare il poligrafo veronese alla rete di eruditi avversi al melodramma con cui, come abbiamo visto, Maffei interloquì. In effetti, il discorso da lui pronunciato nel corso della prima radunanza dell'Arcadia veronese è del tutto in linea con l'indirizzo antibarocco che ci è ormai ben noto: «nostro principale scopo sarà di ritornare anche in questa non ignobil parte d'Italia quel buon gusto nelle belle lettere che nel trascorso secolo n'andò per verità non picciol tratto lontano»¹⁷⁰. Tuttavia, vi sono due distinti fattori che suggeriscono una maggior cautela nel soppesare la postura maffeiana rispetto al dramma per musica: da un lato, il pervicace e longevo interesse teorico per il teatro che accompagna l'erudito dal 1710 – anno di pubblicazione delle *Osservazioni sopra la Rodoguna tragedia francese*¹⁷¹ – al 1753, quando venne edito *De' teatri antichi e moderni*. Dall'altro, la sua diretta partecipazione alla vita drammatica veronese in qualità di impresario¹⁷², il debutto in qualità di letterato proprio con la scrittura di un melodramma, *La fida ninfa*, e la decisione di servirsene per farsi conoscere dall'imperatore Carlo VI a Vienna¹⁷³. Il dato più interessante, però, è la raccolta di testi drammatici firmata dal suo amico e concittadino Giulio Cesare Becelli, *Il teatro del sig. Marchese Scipione Maffei, cioè la tragedia, la comedia e il drama non più stampato*, in cui si riscontra un'apertura al melodramma ben diversa rispetto ai giudizi coevi: sebbene il testo non sia direttamente vergato da Maffei, è tuttavia probabile che il Marchese dette alla stesura un contributo non secondario¹⁷⁴. Da questo quadro emerge, quindi, una posizione complessa, innervata da «un'accentuata sensibilità teatrale»¹⁷⁵, che dà adito a quella che Sannia Nowé definisce «un'oscillazione tra consenso pratico e rifiuto teorico»¹⁷⁶ rispetto al teatro musicale.

¹⁶⁹ S. Maffei, *Epistolario*, cit., vol. I, pp. 87-88.

¹⁷⁰ Il discorso, originariamente pronunciato nel 1705, venne ripubblicato nel 1719: con il titolo S. Maffei, *Nell'aprirsi della nuova Colonia d'Arcadia in Verona in Rime e prose del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Venezia, Sebastiano Coletti, 1719, p. 132.

¹⁷¹ Il testo venne però pubblicato nel 1719 nel già menzionato *Rime e prose*.

¹⁷² Circostanza che comportava naturalmente un cospicuo coinvolgimento economico, come ricorda lo stesso Maffei nella lettera ad Antonio Vallisnieri del 19 novembre 1729: «Io per mia sventura sono impacciatissimo nell'Opera che si farà a maggio che monterà a 19mila ducati di spesa. Oh bestialità de' nostri giorni...» (in S. Maffei, *Epistolario*, cit., p. 591).

¹⁷³ La notizia è riportata nella lettera a Muratori del 30 aprile 1714: «Fu in quest'inverno in Venezia il Gemelli, viaggiator famoso, di passaggio per Vienna e desinò più volte meco. Avendo sentita la *Merope* mi richiese con molta istanza, che gli dessi qualche cosa di mio per far passare nelle mani dell'Imp.re [...] consegnò a questo [il cognato di Maffei, M.e Malaspina] un Drama per musica con dedicatoria a S. M. che forse potrà non dispiacergli» (ivi, pp. 174-176). Il testo inviato a Vienna era una prima versione de *La Fida Ninfa* intitolata *Sciro fuor di Sciro*, come acclarato da Folena (G. Folena, «Prima le parole, poi la musica»: *Scipione Maffei poeta per musica e La Fida Ninfa*, in F. Degradà (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 205-233: 212).

¹⁷⁴ È di questa opinione anche Folena, che sottolinea come Becelli «certo riferiva opinioni e desideri del Maffei – entrambi fini intenditori ed esperti di musica» (ivi, p. 215).

¹⁷⁵ L. Sannia Nowé, *Una voce sul melodramma*, cit., p. 261.

¹⁷⁶ Ivi, p. 263.

È, in ogni caso, indubbio che la parabola degli scritti teorici maffeiiani che incorporano una riflessione sui drammi musicali inizi e si concluda con due testi - *L'Istoria del teatro e la difesa di esso* (1723) e *De' teatri antichi e moderni* (1753) - che rivangano le consuete criticità appuntate allo spettacolo operistico. Nell'*Istoria* ritroviamo pressoché le stesse tematiche già precedentemente enucleate da Muratori, Crescimbeni e Gravina¹⁷⁷, a partire dall'importanza della poesia teatrale, il «lavoro il più eccellente, il più dilettevole e il più importante che nell'arti imitative occupandosi imprendere possa l'ingegno umano»¹⁷⁸, non scevro di un potenziale didattico da esercitare sul pubblico («scuola insensibile, ma però efficace si può nella scena introdurre») ¹⁷⁹. Il discorso verte poi sulla decadenza del teatro nel XVII secolo di cui vengono, al solito, incolpati i drammi musicali:

Ma egli avvenne nel susseguente secolo che la Poesia Tragica in vece di crescer nell'uso e d'avanzar nella perfezione, scemò in quello grandemente e degradò in questa. Il deterioramento dall'istessa ragion fu prodotto che in ogni altro genere di componimento, cioè dalla general corrutela che la vaghezza di nuovi stili e l'abbandonamento de' gli antichi nostri Autori introdussero. Ma dell'essersi quasi affatto coll'andar del tempo dismesse in Italia le Tragedie ne' Teatri, due trovo essere state le cagioni, principiate già nell'anterior secolo. Fu la prima l'uso introdotto di recitare in musica e l'eccessivo compiacersi che fece il mondo de' Drami musicali.¹⁸⁰

Ritroviamo anche l'idea secondo cui i drammi musicali abbiano subito una decadenza, con l'incrinarsi dell'equilibrio che legava poesia e musica agli albori del melodramma sino a giungere a una totale prevaricazione musicale. Il mutamento fu determinato dalla già menzionata istituzione dei teatri pubblici a Venezia nel 1637 e, secondo Piero Weiss¹⁸¹, dalla transizione dei soggetti melodrammatici: le vicende inscenate sui palchi, sino a quel momento mitologico-favolose, si orientarono sul versante storico. Si trattò di una svolta ascrivibile a due fattori distinti: l'influenza esercitata dalla drammaturgia francese – da cui i librettisti mutuarono tematiche e vicende attraverso adattamenti e traduzioni¹⁸² – e l'iniziativa dei poeti facenti parte dell'Accademia degli Incogniti, la cui ideologia antidogmatica e libertina contribuì al definitivo allontanamento dalle regole aristoteliche¹⁸³:

¹⁷⁷ Sannia Nowé riscontra l'influenza di tutto il *milieu* arcadico: Martello, Muratori, Orsi, Gravina e i Riccoboni (Ead., *Introduzione*, cit., XXXVI).

¹⁷⁸ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 15.

¹⁷⁹ Ivi, p. 42.

¹⁸⁰ Ivi, p. 20.

¹⁸¹ P. Weiss, *Teorie drammatiche e «infranciosamento»: motivi della «riforma» melodrammatica nel primo Settecento*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, p. 273-296.

¹⁸² Sulle fonti francesi per i drammi per musica del primo Settecento si vedano R. Strohm, *op. cit.*, pp. 19-20 e pp. 121-198; M. Bucciarelli, *op. cit.*, pp. 105 – 117 e pp. 185-188.

¹⁸³ Cfr. C. Alberti, *Il teatro del Sei e del Settecento*, in P. Gibellini (diretta da), *Il mito nella letteratura italiana. II. Dal barocco all'illuminismo*, a cura di F. Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 321-335; G. Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi*, cit., pp. 103-105. Giovanni Francesco Busenello, autore del primo libretto storico – vale a dire *L'Incoronazione di Poppea* (1643) – mise in chiaro la sua indipendenza dalle norme aristoteliche sin dal 1640, nella prefazione de *Gli amori d'Apollo e di Dafne*: «Io non sò veramente se le regole Poetiche mi guarderanno con viso arcigno; mà se ogn'uno può vivere à modo suo, quando non vi entri l'offesa di Dio, io credo, che parimente

Qual invenzione [l'accoppiamento di recitazione e musica] fu però ingentilita ben tosto grandemente e nobilitata da Ottavio Rinuccini Fiorentino illustre e leggiadro Poeta, che aprì la via con la sua *Euridice* e non meno con la *Dafne* e con l'*Ariana* a quel modo di Drami musicali che poscia universalmente invalse. Furon essi da principio adornati di musica assai men lontana dal recitare e che non interrompeva le azioni e i discorsi, né faceva perdere ogni bellezza di parole e di sentimenti, onde assai meno offesa ne rimaneva la Poesia; ma tanto si andarono poi trasformando di tempo in tempo, che giunsero a guastar mirabilmente l'un'arte e l'altra.¹⁸⁴

La condanna, dunque, non colpisce *in toto* lo spettacolo ideato dalla Camerata de' Bardi, il cui intento di arginare la musica polifonica è riconducibile, secondo Francesca Savoia a una «concezione letteraria della musica»¹⁸⁵ che si proponeva di rifondare la tragedia antica. Gli strali sono puntati, invece, proprio al melodramma storico veneziano, come è stato già ricordato in merito alla disamina di Crescimbeni, teleologicamente volta a encomiare gli sforzi riformisti dei compastori dediti al teatro musicale: «crediamo fermamente, che alla fine vi sarà pure chi, compassionando l'infelicitissimo stato della bellissima Poesia Drammatica, che ha perduto affatto la parte dell'utile, e riten tutta corrotta, e guasta quella del diletto, la renderà al suo primiero ufizio; e noi rivedremla nella sua antica bellezza»¹⁸⁶. Anche Maffei si sofferma brevemente a tributare un omaggio al suo amico Apostolo Zeno, «che ha potuto meritarsi l'applauso d'un Cesare»¹⁸⁷; ma è significativo che in questo passo l'autore della *Merope* accenni alla possibilità di una convivenza pacifica tra le due arti, sebbene la *conditio sine qua non* consisterebbe nella totale subordinazione delle note rispetto alle parole – in altri termini, la musica dovrebbe limitarsi ad essere un accompagnamento, evitando in ogni modo di «offendere» la poesia, usurpandone lo scettro.

Notiamo, così, che anche questo letterato è preda del pregiudizio sull'asemanticità musicale («un tal trattenimento [...] che togliendo alla mente il piacere, tutto ne gli orecchi il confina»)¹⁸⁸, menzionato congiuntamente agli usuali appunti sull'inverosimiglianza e sull'intolleranza per l'«insoffribil prolissità dell'Arie»¹⁸⁹. Dunque l'autore non può che esprimersi negativamente sui melodrammi, servendosi di termini a noi ben noti: «Ma in ogni modo finché questa maniera di musica si riterrà, non sarà mai possibile far in modo che non siano pur sempre un'arte storpiata in grazia d'un'altra e dove il superiore miseramente serve all'inferiore, talché il Poeta quel luogo ci tenga che tiene il violinista, ove suoni per

ogn'uno possa scrivere come li piace, quando non se ne offenda Apollo» (G. F. Busenello, *Delle hore ociose di Gio. Francesco Busenello. Parte prima...*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656, pp. 2-3).

¹⁸⁴ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., pp. 21-22.

¹⁸⁵ F. Savoia, *Introduzione*, cit., p. 20.

¹⁸⁶ G. M. Crescimbeni, *Comentarj*, cit., p. 235.

¹⁸⁷ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 22.

¹⁸⁸ Maffei tratta succintamente anche il tema della corruzione della musica moderna rispetto a quella antica, con la conseguente perdita dei benefici effetti sul pubblico-comunità cittadina, come già ampiamente discusso da Muratori: «Platone ne' libri della *Repubblica* volea che il governo si prendesse singolar cura della Musica e de' modi di essa, considerando che l'esser molle, lasciva ed effeminata, quale appunto è l'odierna in eccesso» (ivi, p. 34).

¹⁸⁹ Ivi, p. 45.

ballo»¹⁹⁰. La definizione richiama quella di Saint-Évremond («*un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également genés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant Ouvrage*»)¹⁹¹ in cui, seppur non si parli di storpiatura, è ben evidente il rammarico per il sovvertimento gerarchico delle due arti.

Curiosamente, questa formula è anche il *trait d'union* che lega l'opera giovanile di Maffei a quella più tarda, *De' teatri antichi e moderni*, con cui il Marchese intese rispondere alle severe critiche rivoltegli l'anno precedente dal domenicano Daniele Concina nell'opera *De spectaculis theatralibus dissertationes duae*¹⁹². L'occasione immediata dell'opera maffeiana non preclude la rievocazione autobiografica delle numerose iniziative propugnate dall'autore nel corso della sua vita per il rinnovamento teatrale¹⁹³. In generale, il testo presenta numerosi punti di contatto con l'*Istoria del teatro*, sebbene, secondo Sannia Nowé, l'opera del 1723 appartenga alla fase in cui Maffei privilegia «l'ottica della scena» – essendo nel pieno del tentativo di riforma drammatica – mentre quella del 1753 adotti la «prospettiva etico-sociale»¹⁹⁴ che predomina negli anni più tardi dell'autore. Effettivamente, in questo scritto Maffei sottolinea le conseguenze morali del decadimento della poesia così come del teatro italiano, associando al «corrompimento dell'arte quello della buona Morale» e incolpando naturalmente i drammi musicali «effeminati e molli», aggettivi che evidentemente richiamano la *Perfetta poesia* di Muratori¹⁹⁵. Tuttavia, qui la condanna del melodramma è più netta, tanto che l'autore giunge al punto di rinnegare il suo dramma per musica, *La fida ninfa*:

Ne avea egli assai tempo avanti, cioè nell'anno diciannovesimo di sua età, composto uno [dramma musicale], del quale con qualche mutazione fu fatto uso gran tempo dopo; ma siccome secondo l'uso delle Pastorali e della musica con amori, benché onestamente rappresentati, e senza usar mai que' plebei vezzi, *idolo mio, cara t'adoro*, e simili, lo rinegò poi e l'abbandonò.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Ivi, p. 22.

¹⁹¹ Saint-Évremond, *Oeuvres meslées*, cit., pp. 216-217.

¹⁹² Il titolo completo dell'opera di Maffei è *De' teatri antichi e moderni. Trattato in cui diversi punti morali appartenenti al teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al P. Daniele Concina chi viene ora in tal materia così fieramente attaccato da lui*. Nel 1755, padre Concina rispose ostinatamente alla replica di Maffei con un testo intitolato *De' teatri antichi e moderni contrari alla professione cristiana libri due*. Le schermaglie tra Concina e Maffei erano già iniziate anni prima in merito alla liceità del prestito di denaro, approvato da Maffei in *Dell'impiego del danaro* (1744) e rigettato da Concina in *Esposizione del dogma della Chiesa intorno all'usura con la confutazione del libro del Maffei* (1746). Nondimeno, l'irremovibile condanna del teatro vergata dal padre domenicano è esemplificativa della miope resistenza esercitata da parte della chiesa cattolica in virtù dell'amoralità degli spettacoli e di quanti vi recitavano: tema su cui si scontrarono anche il frate cappuccino Angelo Maria da Udine e la singolare figura del drammaturgo nonché monaco olivetano Francesco Ringhieri (cfr. G. Cicali, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 211-231).

¹⁹³ La narrazione, intervallata da slanci polemici contro Concina, ruota intorno all'intenzione di «rammentare quanto operò il medesimo [Maffei] per cercar di migliorare le scene» (S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 128).

¹⁹⁴ L. Sannia Nowé, *Introduzione*, cit., XXVIII- XXXVIII.

¹⁹⁵ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 120.

¹⁹⁶ Ivi, p. 126.

L'ostracismo che Maffei esercita nei confronti del suo dramma, peraltro più morigerato rispetto a quelli inscenati nel circuito impresariale dei teatri pubblici, è indice della stortura insita nel genere melodrammatico, reo di oltraggiare la dignità del testo letterario:

In questo genere di componimento eccessi veramente furon già introdotti d'effeminate espressioni, le quali per le musicali inflessioni e ripetizioni s'insinuano ancora più [...] Rispetto alla Poesia, quanto il comune delle persone ne sia in oggi all'oscuro può raccogliersi dal vedere come molti, per riguardo di essa, prendono a legger Drami ordinati a musica. Poiché se bene alcuni singolari ingegni (de' quali è da credere che ne' pur sappia di noi qualche straniero, che con tanta ignoranza de' Drami Italiani ha scritto) anche in questo hanno fatto maraviglie, ed hanno ancora esiliate le morbidezze del passato secolo; non hanno però potuto conseguire che non siano sempre un'arte storpiata in grazie d'un'altra, e componimenti spurii che ne Tragedie son, né Comedie. Quando ci s'è presenti l'incanto della Musica fa soffrir tutto, e fa che non si badi al seguire in un giorno azioni che ricercerebbero mesi di tempo; così la bellezza della Pittura fa che si applaude al mutarsi molte volte senz'arte magica il luogo. In grazia dell'una e l'altra, benché accidenti si rappresentassero fuor d'ogni verisimile e viluppi molto difficili da comprendere, non darebbe noia. Ma leggendo, come si può mai gustare chi è costretto a parlar per concisi e con sensi rotti, con che né imitar si può il vero, né rappresentar la natura; e dove il pregio sta nelle ariette, che son parole non necessarie ma quasi appiccate e posticcie, onde nel forte del negozio o della passione vien fuori la nuvoletta o la tortorella.¹⁹⁷

Il passo mostra l'influenza di Muratori («effeminate espressioni» e «componimenti spurii»), Crescimbeni (i «singolari ingegni arcadici») e Gravina («viluppi molto difficili da comprendere»). Nel complesso, l'insofferenza per la mancata applicazione delle unità aristoteliche e l'inadempienza al principio d'imitazione del vero sono perfettamente in linea con l'orizzonte primo-settecentesco, così come il consueto rilievo sulle arie di paragone («vien fuori la nuvoletta o la tortorella») che, qualora vengano lette e non ascoltate, dimostrano tutta la loro implausibilità. Allo stesso tempo, Maffei tradisce, seppur in sordina, l'ammirazione per lo spettacolo melodrammatico nel suo complesso attraverso alcune scelte lessicali («l'incanto della Musica»¹⁹⁸ e «la bellezza della Pittura»), dimostrando di essere stato in qualche misura preda del fascino dello spettacolo operistico. In questo senso, è sintomatica la mancanza dell'invettiva contro i cantanti che pure abbiamo ritrovato nella *Perfetta poesia* e nel trattato graviniano: un'impressione confermata dalla lettera che Maffei inviò da Parigi a Benedetto Pellegrini il 10 ottobre 1734 in cui leggiamo che «gl'Inglesi frattanto hanno chiamato Farinello, ch'è stato qui tre giorni, e veramente mi ha fatto trasecolare col suo cantare mai più inteso»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 126-127.

¹⁹⁸ Già Dacier aveva parlato di incanto musicale come unico espediente per tollerare i drammi musicali (A. Dacier, *op. cit.*, p. 82).

¹⁹⁹ S. Maffei, *Epistolario*, cit., p. 701.

La travagliata vicenda del melodramma maffeiano, *La fida ninfa*, è strettamente connessa alla pubblicazione della ricordata opera curata da Becelli, *Il teatro del sig. Marchese Scipione Maffei*, in cui il letterato (e presumibilmente Maffei) dipinge un quadro ben diverso. L'opera in musica è la stessa che venne inviata a Carlo VI con il titolo *Sciro fuor di Sciro* e doveva essere rappresentata, con le musiche di Giuseppe Maria Orlandini, in occasione dell'apertura del nuovo teatro dell'accademia filarmonica di Verona nel 1729. Gli inquisitori di stato bloccarono l'allestimento per ragioni poco chiare²⁰⁰ e l'opera non venne rappresentata sino al 1732, quando venne però musicata da Antonio Vivaldi. Come sottolinea Folena, la pubblicazione del testo di Becelli nel 1730 dev'essere ricondotta, quindi, al tentativo di placare «la curiosità, che molti aveano di vedere il Drama»²⁰¹ più che all'intenzione di compendiare la drammaturgia maffeiana: d'altra parte, si consideri che *La fida ninfa* venne data alle stampe insieme a una tragedia celeberrima, la *Merope*, e a una commedia, *Le cerimonie*, anch'essa già nota e pubblicata.

Sin dall'inizio del testo che Becelli appronta per i lettori, l'orientamento teorico-estetico adottato appare in aperta contraddizione con la concezione musicale vigente all'epoca: la Poesia e la Musica vengono definite «due arti gemelle, e tra loro sì analoghe, che a pensare e favellar sanamente non vi dovrebbe esser Poesia senza Musica, né Musica senza Poesia»²⁰². Le divergenze diventano ancor più significative nell'*excursus* sulla genesi del melodramma maffeiano, in particolare quando Becelli si sofferma sulla scrittura del libretto della *Fida Ninfa*:

Bisogna avvertire, che l'Autore non considerava questo Drama come perfezionato, e che dovesse rimanere come qui si trova, non avendo anzi voluto dargli l'ultima mano, perché non volea farlo se non sotto gli occhi del Maestro di Musica, qual però voleva venisse a comporre in sua casa per levar arie, o aggiungere, e per adattarle al di lui piacere nel modo, e nel sito, e in altre circostanze della Scena, secondando anche il genio de i Cantanti: anzi in alcuni luoghi vi erano due arie in vece di una, perché il Maestro prendesse la più geniale, di qualcuna ancora essendosi servito, che avea con applauso usata in Cantate. Credo, che tutto ciò era coerente alla opinione, ch'egli accennò nella Prefazione al Teatro Italiano; cioè che dopo la maniera, ch'ora corre di Musica ne i nostri Teatri, i Drammi non siano altro, com'egli dice quivi, *che un'arte storpiata in grazia d'un'altra, e dove il superiore serve all'inferiore, e dove il Poeta quel luogo ci tenga, che tiene il Violinista ove suoni per ballo*. Per lo che suol dire, questi essere componimenti, de' quali per lo più perisce la memoria col suono; come dell'eloquenza di Seneca disse Tacito negli Annali.²⁰³

Il passo è particolarmente significativo perché Maffei nella veste di librettista appare ben distante dai panni che riveste in qualità di teorico del teatro: le stroncature che abbiamo visto nell'*Istoria* e in *De' teatri* lasciano il posto a un'inconsueta malleabilità e alla piena consapevolezza che la storpiatura inflitta dalla

²⁰⁰ Forse un improbabile segreto militare: si veda G. Folena, «Prima le parole, poi la musica», cit., pp. 206-209.

²⁰¹ C. Becelli, *Al Lettore*, in S. Maffei, *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama non più stampato...*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1730, p. 196.

²⁰² Ivi, p. 194.

²⁰³ Ivi, pp. 196-197.

musica alla poesia deve essere non solo tollerata, ma favorita dalla completa messa a disposizione del poeta nei confronti del musicista. Inoltre, anche Becelli sembra nutrire sentimenti contrastanti: all'immane constatazione dell'implausibilità melodrammatica («Questa usanza di voler le canzonette nel fine [della scena] è una delle ragioni, che rendono ridicoli i Drami, facendosi spesso partire il Personaggio con una similitudine, o con pensieri, e motivi Lirici, e sentimenti che sono fuor di luogo»)²⁰⁴ fa da contraltare l'ammirazione per i librettisti, che devono anzi prodigarsi con maggior sforzo rispetto a altri letterati:

E pure è cosa ammirabile, quanto rari sieno i Poeti, che in tali difficili bagatelle riescano, e incontrino, richiedendovisi ancora alquanto più del Poetico nello stile, e più difficili, che non pensa chi provato non vi si ha, essendo le Ariette; che però se si farà per curiosità osservazione, molto rare si sogliono vedere, che sentimento giusto contengano, e parole di riempitura, e sforzate, e versi superflui al concetto non abbiamo [sic]; e difficile anche essendo l'andarne variando il metro, e la idea.²⁰⁵

L'inusuale tolleranza nei confronti della musica e del teatro musicale riscontrata nel testo di Becelli lascia il passo alla consueta, categorica condanna in *De' teatri antichi e moderni*, testo che chiude la disamina degli scritti maffeiiani menzionanti il melodramma. L'opera spicca non solo per la reiterata definizione dell'opera in musica come manifestazione di un'«arte storpiata in grazia d'un'altra»²⁰⁶, ma soprattutto per la *damnatio memoriae* del libretto maffeiiano *La fida ninfa*. Più che alla travagliata gestazione dell'opera, l'omissione appare dovuta alla volontà del Marchese di svincolare il suo nome da un genere spettacolare risolutamente vituperato, a dispetto dei suoi sforzi nel campo melodrammatico (soprattutto in qualità di impresario). In effetti, la testimonianza di Becelli illustra in modo adamantino che lo scrittore veronese non aveva intrapreso la scrittura librettistica con spirito riformista: alla luce della necessità di venire a patti con il melodramma, forma spettacolare ormai di fama europea e sempre più connessa al prestigio e alla politica dei centri cittadini, Maffei non aveva tentato di difendere la vituperata dignità letteraria; al contrario aveva subordinato la stesura del libretto alle esigenze dei cantanti e del compositore, incarnando il prototipo del poeta di teatro tanto criticato dai suoi compastori.

²⁰⁴ Ivi, p. 199.

²⁰⁵ Ivi, pp. 197-198.

²⁰⁶ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 120.

1.1.5 Una nuova chiave ermeneutica per *Della tragedia antica e moderna* di Martello

Se il tentativo di ricostruire l'autentica postura degli autori sinora esaminati rispetto al melodramma – al di là dell'atteggiamento adottato negli scritti teorici – ha comportato lo svelamento di più o meno carsiche frequentazioni del teatro d'opera, la trattazione su Pier Jacopo Martello sarà operazione in certo qual modo opposta. Mirtilo Dianidio ha scritto una dissertazione sul dramma musicale corrispondente alla quinta delle sei sessioni che costituiscono il trattato *Della tragedia antica e moderna*. All'infuori di un contributo di Magnani Campanacci²⁰⁷, il testo è stato preso in considerazione esclusivamente da musicologi, che hanno acclamato l'autore come difensore dell'opera in musica a dispetto della coeva opinione vulgata²⁰⁸, accettandone pianamente i ragionamenti e considerando i libretti da lui scritti come il simbolo di un assoluto avallo, nonché prova di una frequentazione assidua del teatro musicale²⁰⁹. Il riconoscimento del primato della musica è indubbiamente presente nell'opera: tuttavia, all'affermazione è stato attribuito un carattere di iconoclastia *ante litteram* che non rende giustizia alla natura composita del dialogo, di cui intendo proporre, alla luce di altri scritti dell'autore, una chiave di lettura complementare a quelle sinora avanzate.

«Spirito critico irrequieto e intelligente»²¹⁰, l'autore di *Della tragedia antica e moderna* presenta molteplici punti di contatto con la figura di Scipione Maffei: entrambi furono arcadi²¹¹, drammaturghi e si impegnarono lungamente sul fronte teatrale, dedicandosi anche alla scrittura per musica. In particolare, oltre a un oratorio (*La beata Caterina da Bologna tentata di solitudine*, 1697), Martello scrisse quattro

²⁰⁷ I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., pp. 9-51.

²⁰⁸ Mi riferisco a L. Bianconi, *Introduzione*, cit., pp. 13-14; R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., pp. 27-29; Id., *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., p. 369; C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, in L. Ronga e R. Bacchelli (a cura di), *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 225-232; G. Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi*, cit., p. 208; M. Bucciarelli, *op. cit.*, pp. 2-4; R. S. Freeman, *op. cit.*, pp. 35-49. Più cauto e acuto Zanetti: «pur non mutando l'opinione negativa sul melodramma, come viene fatto al suo tempo, [Martello] intuisce che i parametri critici non possono essere quelli usati per giudicare tragedie» (R. Zanetti, *La musica italiana nel Settecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1978, vol. I, p. 25. Segnalo per completezza l'opinione divergente (ma forse approssimativa) di Giazotto, che afferma: «esso [il trattato] è una condanna della tragedia moderna e in specie del melodramma» (R. Giazotto, *op. cit.*, p. 28). Inoltre, le direttive metriche che l'impostore rivolge a Martello sono state analizzate in P. Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, pp. 163-233: 195-196.

²⁰⁹ Che un librettista sia disposto a giudicare il melodramma in modo più indulgente è un dato di fatto illustrato, per esempio, dall'amburghese Barthold Feind, che nei suoi *Gedanken von der Opera* (1708) rispose punto per punto alle criticità rilevate da Saint-Évremond, difendendo le ragioni del teatro musicale (la disamina è leggibile in L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 330-345.) L'attività di poeta per musica di Martello (peraltro conclusasi da almeno un decennio quando vennero stampati i dialoghi *Della tragedia antica e moderna*) ebbe però un peso diverso e non necessariamente positivo nella trattazione dell'autore, come avrò modo di dimostrare nelle pagine seguenti.

²¹⁰ W. Binni, *op. cit.*, p. 104.

²¹¹ Martello fu anche membro dell'Accademia degli Inquieti e dell'Accademia dei Gelati.

melodrammi nel triennio 1697-1699: del 1697 sono *Il Perseo* (indicato semplicemente come testo «per musica», composto insieme a Eustachio Manfredi e rappresentato al teatro Malvezzi di Bologna) e *La Tisbe*, «trattenimento per musica»; nel 1698 venne composto l'*Apollo geloso*, opera «per musica» scritta nuovamente a quattro mani insieme all'amico Manfredi per il teatro Formagliari; infine, nel 1699 al Malvezzi venne inscenata la «pastorale per musica» *Gli amici*²¹². Inoltre, Mirtilo Dianidio era parte del vivace *entourage* bolognese che si raccoglieva intorno a Muratori e che ebbe un ruolo non secondario nella diffusione del teatro d'oltralpe in Italia²¹³, tanto da spingere Martello a cimentarsi nella traduzione di un cospicuo numero di *pièces* francesi, affinando così il suo estro drammatico. Non si può tralasciare di menzionare, tuttavia, che tra i due arcadi non correva buon sangue se, come nota Locatelli, la raccolta maffeiana di tragedie (*Teatro italiano ossia scelta di dodici tragedie*) intendeva rivolgersi provocatoriamente e in prima istanza proprio alla cerchia bolognese che, qualche mese dopo, diede alle stampe le *Opere varie trasportate dal Franzese e recitate in Bologna*²¹⁴.

Queste schermaglie sul rinnovamento del repertorio teatrale italiano sono all'origine del *Femia sentenziato*, in cui il nome del protagonista è l'anagramma proprio di Maffei: si tratta di una delle «commedie per letterati»²¹⁵ in cui Martello esercita la sua acutezza critica puntando il dito contro le pedanterie letterarie dell'accademia romana. Così, nella «satirica»²¹⁶ *Il piato dell'H (sic)* l'autore prende le parti della lettera dell'alfabeto, che si trova ormai nell'Ade con Caronte, minacciata di esclusione dal vocabolario della Crusca, ovvero «il Sovran tribunale, sol che a lui piaccia, o spiaccia/ nelle, e dalle parole, lettere caccia, e scaccia»²¹⁷; il personaggio del pedagogo ne *La rima vendicata* è evidentemente la controfigura di Gravina, strenuo oppositore della rima, apertamente dileggiato sin dalla sua prima battuta («jurisconsultum

²¹² Sui melodrammi di Martello si vedano P. Weiss, *Teorie drammatiche*, cit., pp. 289-290 e M. G. Accorsi, *Arcadia bolognese*, cit., in particolare pp. 141-150 in cui si ipotizza una possibile paternità martelliana del melodramma *il Nerone fatto Cesare* del 1695 su musiche di Giacomo Antonio Perti (il libretto originale di Matteo Noris venne rimaneggiato per la rappresentazione bolognese). Martello scrisse anche uno scherzo pastorale non per musica, *La ninfa costante*.

²¹³ Cfr. S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «Rassegna della letteratura italiana», 1-2 (LXXVIII), 1974, pp. 64-94.

²¹⁴ S. Locatelli, *Contro Scipione Maffei. A proposito del Femia sentenziato e del teatrale maffeiano*, in E. Zucchi (a cura di), «Mai non mi diero i Dei senza un ugual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 91-111.

²¹⁵ W. Binni, *op. cit.*, pp. 112-118.

²¹⁶ Spiega Martello nella lettera dedicatoria che precede il *Piato dell'H*: «È la satirica un dramma, che né Tragedia, né Commedia può dirsi, ma una terza specie di Rappresentazione, che fu inventata da' Greci e di cui non abbiamo ai Di nostri perfetto esempio, né dai Latini, né dai Toscani poeti [...] La Tragedia è imitazione di personaggi Reali, ò di Principi, ò di persone per pubblica dignità riguardevoli; la Commedia di privati Nobili, ò di plebei. La Satirica è imitazione di Semidei, che tali i Satiri, i Titiri, e i Sileni si riputavano, anzi Dei per alcuni, ò vulgo degli Dei, sia poi, che da Fauno, ò da Saturno nascessero secondo la varia opinione de' Mitologi [...] Primieramente la Commedia non metteva in ridicolo, che le fievolezze della Vita privata, laddove può la Satirica sferzare, e pungere ancora i Governi idolatri, crudeli e lascivi», incluso evidentemente il governo letterario instaurato dall'*Arcadia* (P. J. Martello, *Seguito del teatro italiano di Pier Jacopo Martello, parte ultima*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, pp. 129-132).

²¹⁷ Ivi, p. 142.

Pedagogum mandat Apollo»²¹⁸. Nella commedia *Che bei pazzzi!*²¹⁹ Martello schernisce, *in primis*, la velleità poetica delle donne, qui impersonata da Sostrata, una moderna vedova di Efeso il cui coniuge è sepolto nei giardini dell'ospedale dei pazzi dove è ambientata la vicenda. Tuttavia, i veri bersagli sono qui le diverse maniere poetiche d'Arcadia, rappresentate dal pazzo petrarchista Messer Cecco, il pazzo pedante Sannione e il pazzo marinista Cavalier Marino, che si piega alla richiesta di Penulo, il soldato innamorato della vedova, scrivendo per lui i versi che la conquisteranno. Particolarmente notevoli sono i personaggi di Mirtilo, con cui Martello dimostra di non voler risparmiare nemmeno sé stesso dalle proprie beffe, e Lofa, il pazzo musico che fa le veci della presenza tentacolare del melodramma nel panorama culturale coevo e si esprime solo cantando ariette di paragone (in occasione della sua prima comparsa in scena, per esempio, canta: «Farfalletto ingannato / attorno aggirasi / agli ardenti tuoi rai / che dolci accendono»)²²⁰. Inoltre, l'autore bersagliò la frenesia tipicamente arcadica di comporre versi nelle sette satire in forma di epistole in terza rima che compongono *Il Secretario Cliternate al Baron di Corvara di satire libro* del 1717, in cui si dileggia la serpeggiante smania di ascendere al Parnaso e raggiungere i torchi a tutti i costi, complici le distorsioni già dilaganti nell'industria libraria del primo Settecento²²¹.

La vena satirica della produzione teatrale martelliana ha il suo corrispettivo in *Della tragedia antica e moderna*, uno dei testi teorici di Mirtilo Dianidio in cui emerge vividamente la sua originalità sul piano del gusto e della sensibilità letteraria²²². Si tratta di uno scritto dalla movimentata vicenda editoriale²²³: inizialmente pubblicato nel 1714 in Francia con il titolo *L'impostore* e ripartito in quattro sessioni, venne rivisto una prima volta da Martello al suo ritorno in Italia²²⁴, ma fu nuovamente riesaminato alla luce del

²¹⁸ Ivi, p. 211. Nella *Ragion poetica*, Gravina scrisse: «Essendosi generalmente nell'uso comune perduta la distinzione delicata, e gentile del verso dalla prosa per mezzo de i piedi; s'introdusse quella grossolana, violenta, e stomachevole delle desinenze simili (G. Gravina, *Di Vincenzo Gravina giureconsulto della Ragion Poetica libri due*, Roma, Gonzaga, 1708, p. 129).

²¹⁹ Recentemente riedita grazie agli sforzi di Marzia Pieri, la cui prefazione si sofferma sia sulla commedia che su Martello: P. J. Martello, *Che bei pazzzi!*, a cura di M. Pieri, Venezia – Santiago de Compostela, Lineadacqua, 2017.

²²⁰ P. J. Martello, *Seguito del teatro italiano di Pier Jacopo Martello, parte prima*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, p. 196. Nell'ottava scena del terzo atto, poi, vengono elencati i termini di paragone indispensabili per la buona riuscita di un'aria: «Aure, Augei, Venticei, Farfalle, e Luciole / Pecorelle, Selvette, ed Acque limpide / tutte parole, a cui le note addattansi / di noi Cantor così leggiadre, e facili, / Che senza una di lor languisce ogni aria» (ivi, p. 213).

²²¹ Cfr. le acute pagine di A. Di Ricco, *Il libro in satira: Pier Jacopo Martello e la rappresentazione del mondo dell'editoria*, in L. Braidà e S. Tatti (a cura di), *Il libro: editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, p. 109-120; Ead., *La satira italiana del Settecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma, Carocci, 2015, pp. 201-204.

²²² In misura ben maggiore rispetto alla produzione poetica, secondo Franco Croce (F. Croce, *Pier Jacopo Martello*, «Rassegna della letteratura italiana», 1-2 (LVII), 1953, pp. 137-147). Su Martello poeta cfr. M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, cit., pp. 201-214.

²²³ Per la quale rimando a V. Gallo, *Introduzione*, in P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, ed. commentata di Valentina Gallo, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018. Disponibile all'indirizzo: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/martello_della-tragedia-antica-e-moderna_1715#commento_intro.2 (consultato il 22 ottobre 2025).

²²⁴ Il processo di revisione è testimoniato da due lettere inviate a Muratori. Il 25 aprile 1714 Martello si rammarica della pubblicazione francese: «Sono stati impressi dopo la mia partenza alcuni miei *Dialoghi* in Francia che ancora

trattato graviniano *Della tragedia*, uscito nel 1715. Proprio alla fine di quest'anno risale l'*imprimatur* del testo nella sua versione definitiva, che prevede un nuovo titolo, ma soprattutto l'aggiunta di due ulteriori sessioni, inclusa quella dedicata al melodramma. In quest'opera, l'adozione della forma dialogica (che ben si presterebbe alla trasposizione teatrale)²²⁵ si impernia sul *tòpos* della letteratura odeporica²²⁶ e su un approccio comparativo tra l'Italia e la Francia: tre caratteristiche ricorrenti nella produzione critica martelliana, basti pensare per esempio al *Vero parigino italiano*, scritto in cui il letterato declina la comparazione tra le due nazioni in un dialogo che si sofferma sul più vasto tema delle arti figurative. L'interlocutore di Martello nelle sei sessioni del trattato è Aristotele, o meglio, un impostore sopravvissuto nei secoli grazie a un elisir del padre Nicomaco²²⁷. In barba a quanti si esprimevano in nome dello Stagirita invocandone l'*auctoritas*, l'autore del trattato decide di far parlare proprio il filosofo, che sin da subito non si dimostra ben disposto nei confronti di quanti, male interpretando le sue parole, praticano dogmaticamente il culto della tragedia antica:

Ti giuro che più d'una volta ho pianto amaramente il mio nome, vedendo l'opere mie più di me stroppiate da' miei interpreti, e poscia dagli emoli miei e da' persecutori de' miei sofismi lacerate e dismesse; e se alcun obbligo mi lega a quelli che vengon creduti miei posteri, questi solamente sono i poeti, i quali non della mia vera *Poetica*, ma di un piccolo abbozzo della medesima si son fatto un idolo, un giogo, una legge che fra di essi mi rende ancor venerabile.²²⁸

Questa dichiarazione *in limine* dell'opera è esemplificativa dell'intento di Martello, che vuole «altercar ragionando»²²⁹ su diversi fronti. Nella prima sessione l'autore incontra su una nave salpata da Genova lo

non hò potuto vedere. Io veramente ne lasciai copia colà a chi me ne richiese, ma mi dispiace, se si pubblicheranno, avendoci io aggiunto molo in Italia e però cercherò di supprimerli quanto potrò». Il 2 giugno 1714: aggiunge «Sono in Italia i *Dialoghi* stampati in Parigi dopo la mia partenza, e sono in viaggio verso costà dove io facilmente li darò al foco, non essendo stato mia mente che escano prima dell'averli io rivisti e accresciuti siccome ho fatto in Italia e vederassi a suo tempo» (P. J. Martello, *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Aedes Muratoriana, 1955, pp. 60 e 61).

²²⁵ D'altro canto, l'incipit del sesto dialogo recita: «Ed eccoci in scena – cominciò il vecchio – a rappresentare un filosofo ed un poeta che della rappresentazione quistionano. Questa nostra commedia, che finiam oggi di recitare...» (P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 299).

²²⁶ Cui non sono estranee, secondo Dolfi, suggestioni di natura musicale: «Non può sfuggire come la forma del viaggio, *topos* di tanta letteratura settecentesca, ritorni continuamente nelle pagine critiche martelliane, anche nella versione del viaggio per mare, su barca o battello che richiama, magari indebitamente (non si dimentichi comunque l'attività librettistica di Martello), il testo musicale di Adriano Banchieri, bolognese del Seicento, *Barca di Venezia per Padova*, dove appunto nella struttura dialogata, durante un viaggio per mare, la forma madrigalesca, unica direzione profana della musica polifonica, si volge all'apertura monodica in direzione drammatico rappresentativa, primo preludio dell'opera buffa settecentesca» (A. Dolfi, *op. cit.*, p. 418).

²²⁷ Sulla peculiare figura dello pseudo-Aristotele martelliano cfr. I. Magnani Campanacci, *La critica teatrale: lo svelamento*, in Ead., *Un bolognese nella repubblica delle lettere*, cit., pp. 105-129.

²²⁸ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 195.

²²⁹ Ivi, p. 189. Martello, del resto, lo esplicita anche nella sua autobiografia: «[L'autore] compié alcuni dialoghi della tragedia antica e moderna, che aveva già cominciati in viaggio, dove mordendo alquanto i suoi emuli mise in chiaro l'idea ch'egli aveva della tragedia» (P. J. Martello, *Il «Femia sentenziato» con postille e lettera apologetica inedite e la vita scritta da lui stesso*, a cura di P. Viani, dispensa C della *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX*, Bologna, Romagnoli, 1869, pp. 19-20).

pseudo-Aristotele e la discussione verte sulla tragedia, in aperta polemica con coloro che «leggono i tragici greci in ginocchioni»²³⁰ e, in particolare, con Gravina, la cui trattazione viene sistematicamente riecheggiata e confutata²³¹. Arrivati a Savona, i due dialoganti si soffermano sulle unità pseudo-aristoteliche e sulle mutazioni sceniche, mentre a Marsiglia, terza tappa del viaggio, vengono esaminate le differenze tra il teatro tragico italiano e quello francese in merito ai soliloqui, la liceità dell'amore e il fine della tragedia – tematiche declinate con la ben nota ironia martelliana, considerando che l'invenzione del termine catarsi è motivata dall'impostore con la ricerca di «un termine che nulla significasse, ma che nell'oscurità mostrasse involvere arcani, ed io fra me stesso rideva dello stralunamento degli occhi loro e de' folli applausi delle lor lingue a ciò che né essi né io intendevamo»²³². Giunti a Parigi, i due si soffermano sulla rima e, in particolare, il verso martelliano e le immeritate critiche rivolte al suo inventore. Il sesto e ultimo dialogo, che ha sede al palazzo della Tuileries, paragona la recitazione, la danza e il vestiario delle rappresentazioni francesi a quelle italiane, sulla scorta delle tre *pièces* che Martello vede su consiglio di Aristotele a Parigi (*l'Ifigenia* di Racine, *l'Anfitrione* di Molière e la *Medea*, dramma in musica).

La quinta sessione inizia con la descrizione degli scenografici giardini di Versailles: un inserto narrativo in cui l'autore non solo omaggia il dedicatario dell'opera, il Delfino poi incoronato re con il nome di Luigi XV²³³, ma introduce anche la discussione sul melodramma attribuendo un valore simbolico alla reggia francese. Mi riferisco all'affermazione in pieno spirito comparativo di Martello secondo cui «Versaglie [...] è una copia de' nostri giardini che ora gran lunga si lascia addietro gli originali. L'Italia ha il maggior merito nell'invenzione: l'ha nell'esecuzione la Francia»²³⁴. Accogliendo la suggestione di Claudio Gallico, che del dialogo sottolinea «la specialità della cornice ambientale»²³⁵, la dichiarazione dell'autore appare a maggior ragione emblematica, specie se si tiene a mente che nel *Vero Parigino Italiano* il palazzo è descritto in termini decisamente meno lusinghieri.²³⁶ Su questo sfondo ha luogo la discussione

²³⁰ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 198.

²³¹ Per esempio in questi termini: «Non posso negarti che mi mortificasse il veder dopo un mio lavoro di più di vent'anni venirmene un altro addosso di cinque tragedie corteggiate, non dirò dagli applausi de' suoi scolari solamente, ma da quelli del loro medesimo maestro giureconsulto, che nel suo bizzarro prologo generale pronunzia assai francamente di aver per esse restituita la greca tragedia al teatro, della quale appena un'ombra, dic'egli, apparisce in tutte le altre tragedie, o estere o italiane, tanto più che questo ristoratore della tragedia, questo distruttore della riputazione di tutti noi altri tragici italiani od esteri ha perfezionata la sua gran fabbrica in pochi mesi» (ivi, p. 201). Il riferimento è, naturalmente, alle cinque *Tragedie* di Gravina, precedute dal prologo già esaminato in questa disamina. Per un commento sulla ripresa tematica e stilistica delle parole di Gravina in Martello cfr. G. Di Staso, *Un «giureconsulto» un «impostore» e una polemica settecentesca sul teatro*, *Annali della facoltà di lettere e filosofia*, XXXIII, Bari, Adriatica, 1990, pp. 1-27.

²³² P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 238.

²³³ Per un'analisi della riflessione sulla monarchia e sul fine politico della tragedia all'interno della proposta martelliana per un moderno coturno italiano si veda A. Bussotti, *op. cit.*, pp. 297-298.

²³⁴ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 270.

²³⁵ C. Gallico, *op. cit.*, p. 228.

²³⁶ In effetti agli antipodi, considerando che il riferimento è «al piccolo portichetto, all'angusta porta, e alla trita, e bassa facciata, che qual è incrostata di marmi, e di dorati busti abbellita, par giusto una piccola femmina piuttosto

sull'opera in musica, la cui cifra costitutiva è la duplicità. I due personaggi esprimono due visioni contrapposte sull'opera in musica: Martello dà voce alle criticità arcadiche sul melodramma²³⁷ e lo Stagirita controbatte; il dialogo è suddivisibile in due parti: una discussione generale e un *vademecum* di consigli per un aspirante librettista; inoltre, ciò che più ci interessa, il discorso è innervato da due diversi intenti: da un lato, il riconoscimento della necessità di considerare questo spettacolo *iuxta propria principia*, dall'altro, la polemica rispetto agli «adoratori dell'antichità»²³⁸ e ai severi giudici dell'opera in musica.

A dispetto del rilievo di Gallico sulla «sostanziale estraneità dal dibattito critico»²³⁹ di questo testo, il dialogo ripercorre tutti i temi già enucleati nel nostro *excursus*, a partire dall'ormai notissima lettera di Saint-Èvremond di cui si cita, per la prima volta esplicitandone l'autore, un passo funzionale a inquadrare il dialogo nel solco del perenne confronto tra antichi e moderni: «I Greci facevano belle tragedie, ove qualche cosa cantavano: i Francesi ne fanno delle cattive, nelle quali cantano tutto»²⁴⁰. Un dettaglio particolarmente interessante, di nuovo volto a istituire un paragone tra Francia e Italia, è che la frase originale prevede anche un riferimento agli Italiani: particolare sicuramente noto a Martello, considerato che nella sesta sessione la frase viene nuovamente citata e, questa volta, integralmente²⁴¹. Grazie alla libertà adoperata nel riportare questa citazione, Martello-personaggio, nella veste di portavoce dei suoi compastori, ha modo di menzionare alcuni letterati italiani che si sono distinti nella scrittura di testi per musica più austeri rispetto al panorama coevo: Moniglia, Lemene, Capece, Zeno, Manfredi, Bernini e de Totis²⁴². Non stupisce riscontrare che i letterati menzionati coincidano parzialmente con la lista di arcadi librettisti già stilata da Crescimbeni, primo riferimento intertestuale di questa sessione del trattato²⁴³: del

imbaratta, che adorna dalle pompose sue vestimenta [...] Dio Buon! Non vi convince della perfezione del gusto Italiano l'opposta facciata del Real Palazzo, augusta nell'intero, augusta in ciascuna parte della maestosa sua macchina? È questa pure uscì dall'ingegno, e dalla penna del mentovato Bernino. Gli è vero, monsieur l'Abbè, che quel palazzo è un bel mostro davanti nano, dietro gigante? Il Nano è Franzese, il Gigante Italiano» (P. J. Martello, *Seguito del teatro italiano parte ultima*, cit., p. 301).

²³⁷ Come già notato da Magnani Campanacci, che parla di «atteggiamento e volutamente ingenuo del Martello, che impersona ora lo spettatore comune o, magari, anche qualcuno dei severi censori nella sua veste privata, sensibile al diletto ma conformisticamente timoroso di abbandonarvisi» (I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 35).

²³⁸ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., 275.

²³⁹ C. Gallico, *op. cit.*, p. 232. Una lettura più accurata della quinta sessione dell'opera è in P. Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation*, «The Musical Quarterly», 3 (LXVI), 1980, pp. 378-403.

²⁴⁰ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 273.

²⁴¹ Vale a dire: «I Greci facevano belle tragedie, ove qualche cosa cantavano: *gli Italiani* e Francesi ne fanno delle cattive, nelle quali cantano tutto» (ivi, p. 303; corsivo mio).

²⁴² Tuttavia, il raffronto tra Italia e Francia in campo melodrammatico, proposto da Martello-personaggio, non viene perseguito dallo pseudo-Aristotele, che decide di sospendere il giudizio su questo particolare tema, pur accennando di preferire l'opera italiana. Un vicolo cieco, quindi, che a mio giudizio è riconducibile a due distinte spiegazioni: la volontà di Martello-autore di parodiare l'ostentata supremazia arcadica anche nel genere melodrammatico e la constatazione che il rapporto tra poesia e musica riguarda lo spettacolo operistico in modo trasversale, a prescindere dalle caratteristiche dei drammi musicali francesi e italiani.

²⁴³ G. M. de' Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 130.

Custode d'Arcadia Martello riprende la postulazione secondo cui l'accademia romana fosse artefice della restaurazione del buon gusto, anche nel campo scivoloso e questionabile del melodramma.

Tuttavia, le pagine di Muratori sono quelle cui Martello rimanda più insistentemente (complice anche la maggior lunghezza dell'invettiva vergata da Lamindo Pritanio): l'interlocutore di Aristotele si dimostra in linea con le critiche della *Perfetta poesia*, per esempio nel definire il melodramma «un'imperfetta tragedia»²⁴⁴, nel rimarcare la corruzione e la depravazione del gusto degli Italiani, patiti d'opera²⁴⁵, e nel rammaricarsi dell'insensatezza per la quale i versi eccellenti trasposti in musica risultano detestabili e, al contrario, libretti dal dubbio valore poetico riscuotono un successo travolgente²⁴⁶. L'impostore, invece, si schiera su posizioni diametralmente opposte. In primo luogo, contraddice l'assunto di Muratori secondo cui il melodramma non solo non adempie alla purgazione delle passioni, ma è anzi nocivo per la morale del pubblico: al contrario, secondo il filosofo gli spettatori sono rinfrancati dalle loro preoccupazioni proprio dall'opera in musica, che «moralmente è utile alla repubblica non meno della satirica, della commedia e della tragedia»²⁴⁷. Particolarmente eclatante, poi, è quanto Aristotele afferma sulla musica:

Ma bisogna supporre per fondamento che in questo vago spettacolo non dee negarsi la preminenza della musica. Ella è l'anima di un tale recitamento, e ad essa debbesi il principale riguardo di chi è chiamato a parte, o per poesia o per apparato, di simil componimento [...] Dirò solamente che se hai tu udito deplorare la perdita della musica antica, di' a nome mio a cotesti adoratori dell'antichità che sono impostori. Giudica della musica degli Ebrei e degli altri Orientali da' loro strumenti, che erano corni, timpani e trombe. La cetera poi, l'arpa, la lira e la tibia erano la delizia de' loro orecchi, come il furon di quelli di tutta la Grecia. Ma chi meglio non ode si assuefà ad ascoltar come ottimo ciò che riuscirebbe pessimo in confronto dell'odierna perfezion della musica accompagnata da certe sottili finezze di tanti ben temperati strumenti, quanti ne arricchiscono ed empiono modernamente le orchestre.²⁴⁸

Lo Stagirita si riferisce alle note lamentele secondo cui la musica moderna non era che un pallido e distorto ricordo di quella antica: opinione espressa non solo da Muratori, che si rammaricava delle conseguenze

²⁴⁴ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 291. Una più succinta versione della constatazione muratoriana secondo cui «i Poeti non possono comporre cosa perfetta in genere di Tragedia, tessendo sì fatti Drammi»; ma si veda anche l'espressione «non legittime Tragedie» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 578 e 586).

²⁴⁵ Muratori parla di «pessimo gusto de' tempi» (ivi, p. 569 e 575) e «non buon gusto del popolo» (p. 572).

²⁴⁶ L'affermazione di Muratori è: «Perciò si son veduti parecchi Drammi tessuti da i più valenti Poeti rimaner senza plauso; e questo essersi concesso ad altri, ch'erano sconciamente nella Poesia difettosi» (ivi, p. 577).

²⁴⁷ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 275. Nella *Perfetta poesia* leggiamo: «il soverchio uso di questi moderni Drammi sia di poco utile, e forse di molto danno alle ben regolate Città»; «la Musica Teatrale de' nostri tempi non si sia condotta ad una smoderata effeminatezza, onde ella più tosto è atta a corrompere l'animo de' gli uditori, che a purgarli, e migliorarli, come all'antica Musica si faceva»; «Da essi [i Drammi] niuna utilità, anzi gravissimi danni si recano al popolo» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 572, 573 e 585).

²⁴⁸ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 275.

morali della «smoderata effemminatezza» musicale²⁴⁹, ma anche da Gravina²⁵⁰, autori a cui, per un ribaltamento parodico, viene affibbiato il titolo di impostori proprio dal personaggio ben poco verosimile ideato da Martello. Ciò che più colpisce di questo passo è la preminenza attribuita alla musica, nonché la consapevolezza che il melodramma sia un genere composito in cui la gerarchia tra le arti (con particolare riferimento alla poesia) deve necessariamente essere invertita. In altre parole, Martello è il primo autore che si rifiuta di dimostrare, in negativo o in positivo, la parentela del melodramma con la tragedia e, in particolar modo, la tragedia antica. Di conseguenza, l'opera in musica non viene condannata aprioristicamente per il mancato adempimento alle norme tragiche della *Poetica* né per l'asservimento delle parole alla musica. Il filosofo continua:

Ricercherò dunque, se al melodramma sia necessario, per dilettere, l'aiuto delle parole e della poesia, e sostengo sinceramente che no. Io pruovo che mentre di notte tempo ascolto uno e più rusignuoli cantare e quasi dialoghizzare cantando, quel drama de' non veduti augelletti mi diletta e mi astraie da ogni noioso pensiero, sicché mi assido ben lungamente ad udirli, e pure il lor gorgheggiare è limitato dalla natura a certe arie che sono fra di loro uniformi, per non dir sempre le stesse.²⁵¹

Un altro passo con cui l'autore scardina diversi *tòpoi* del dibattito critico-estetico sull'opera: *in primis*, l'utilizzo del verbo «dilettare» con riferimento al fine del melodramma rimarca l'estraneità di questo genere spettacolare alla catarsi tipicamente tragica. Inoltre, il paragone tra il gorgheggiare degli uccelli e quello dei cantanti suggerisce una concezione estetica che non deplora l'arte musicale per la sua asemanticità: al contrario, ne enfatizza – per la seconda volta – la capacità di astrazione dalle apprensioni quotidiane (più avanti la musica verrà definita «una delle arti più maravigliose e perfette dell'universo» e i compositori verranno messi sullo stesso piano di filosofi e poeti «de' quali non sono meno utili alla repubblica»)²⁵². Non secondario, inoltre, il riferimento a un passo del trattato *Della tragedia* di Gravina, il bersaglio critico dell'intera opera, in cui gli uccelli (e proprio gli usignoli) venivano adoperati come termine di paragone per dimostrare la natura sensuale della musica, un'arte inferiore rispetto alla poesia che si rivolge, invece, all'intelletto: «ma il piacer presente nasce [...] da quella qualsisia modulazione di voce, che lusinga e molce

²⁴⁹ «In quanto alla musica de' Moderni Drammi, non credo, che ad alcuno possa venire in mente, ch'ella abbia somiglianza con la Musica antica, la quale era tutta grave, e scientifica [...] non si può negare, che la Musica Teatrale de' nostri tempi non si sia condotta ad una smoderata effemminatezza [...] E pure tutta la Musica de gli antichi, benché molle, non poteva mai paragonarsi a quella de' moderni, la quale per esser forse, come io credo, lavorata con maggior contrappunto, che non fu l'antica, da ogni lato spira effemminatezza, ed infetta i Teatri. «O non istudiasi, o non si usa oggidì quella Musica, la quale fa muovere gli affetti» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., pp. 573-574 e 579).

²⁵⁰ Che più laconicamente parla, nel prologo delle cinque *Tragedie* del «piacer di assurda musica» (G. Gravina, *Tragedie cinque*, cit., p. XCII).

²⁵¹ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 276.

²⁵² La musica, poi, è l'unica «arte che, senza sospenderci l'uso del vivere come fa il sonno, detto per ciò fratel della morte, ci fa vivere estatici in un quiete deliziosa e contenta, co' sensi veglianti, ma lieti e veramente felici» (ivi, p. 295).

la parte animale, cioè il senso solo, senza concorso della ragione: come fa qualsivoglia canto di un cardello, o di un usignuolo»²⁵³.

Il dialogo non poteva esimersi dal toccare il punto più dolente della trattazione sul melodramma: la detronizzazione della poesia ad opera della musica. Naturalmente, l'autore riprende le piccate considerazioni dei letterati intervenuti al dibattito: così, quando leggiamo nella *Tragedia antica e moderna* che «la povera poesia [nei drammi musicali] viene in figura molto diversa da quella che sostiene sì nella tragedia che nella commedia. In quelle tiene il posto principale, nel melodramma tiene l'infimo; là comanda come padrona, qui serve come ministra»²⁵⁴ ci sovengono immediatamente Muratori («la Poesia vilmente posta in catene; e laddove la Musica una volta era serva, e ministra di lei, ora la Poesia è serva della Musica»)²⁵⁵, Crescimbeni («total guastamento delle regole Poetiche le quali andarono di tal maniera in disuso, che ne meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdè la sua purità»)²⁵⁶, Gravina («ancella ignobile / colei, che sopra loro ha 'l sommo imperio, / e su le scene ha minor parte ed infima / quella per cui le scene s'inventarono»)²⁵⁷, Maffei («un'arte storpiata in grazia d'un'altra e dove il superiore miseramente serve all'inferiore, talché il Poeta quel luogo ci tenga che tiene il violinista, ove suoni per ballo»)²⁵⁸ e, naturalmente, il più volte menzionato Saint-Évremond²⁵⁹.

Questi letterati condannano con afflizione la condizione ancillare della poesia; Aristotele, invece, rimbrota il suo interlocutore con un'ammonizione di segno opposto: «Una cosa è da condannarsi, ed è il tuo giudizio, e di tutti quelli che intervengono al melodramma con l'erronea presunzione che la poesia faccia in esso la prima figura [...] ed ecco il modo che non ti spiaccia più che tanto la poesia melodrammatica, considerandola di principale, avvilita già in accessorio»²⁶⁰. In questa considerazione risiede, a mio giudizio, l'originalità del pensiero critico di Martello, il quale è il primo letterato che non oppone il melodramma così com'era a una versione idealmente migliorata nel segno della dignità poetica, ma del tutto utopistica. Ciò non significa che l'autore legittimi il melodramma: al contrario, Martello non solo non menziona i lavori per musica nella sua *Vita*²⁶¹, ma li esclude persino dal suo *Seguito del teatro italiano* del 1723, nella cui dedicatoria *All'illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna* leggiamo:

²⁵³ G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, cit., p. 556.

²⁵⁴ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 277.

²⁵⁵ L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 576.

²⁵⁶ G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, cit., p. 129.

²⁵⁷ Nel già citato prologo alle *Tragedie* (G. Gravina, *Tragedie cinque*, cit., p. XCII).

²⁵⁸ S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 22.

²⁵⁹ Saint-Évremond, *Oeuvres mêlées*, cit., p. 217.

²⁶⁰ Ivi, p. 294.

²⁶¹ Leggibile in P. J. Martello, «*Il Femia sentenziato*», cit., pp. 3-31. L'unico testo drammatico composto negli anni 1697-1699 menzionato è *La fida ninfa*, vale a dire lo scherzo pastorale in effetti intitolato *La ninfa costante*, che però non è per musica.

Fra queste [tutte le sorte antiche e moderne dei drammi] però il dramma per musica non è ammesso, siccome quello che non a talento degli scrittori, ma dei cantanti è composto e non vuol briglia né di ragione né di esempio; il che ne' nostri dialoghi *Della tragedia antica e moderna* estesamente abbiám divisato.²⁶²

Magnani Campanacci ha notato che la scrittura dei drammi per musica di Martello – concentrata, come già ricordato, tra il 1697 e il 1699 – venne accolta come «espressione di una riforma antisecentistica, giacché su di essi e, in particolare su *Il Perseo*, il secondo melodramma del gruppo, si era esercitata la “riflessione poetica”, la “solidarietà culturale” e l’azione concertata di “esortazione, commento e sostegno” della cerchia dell’Orsi, del milanese Maggi e del Muratori»²⁶³. Tuttavia, il mutare della situazione culturale bolognese a sfavore delle forme di poesia per musica e la necessità sempre più sentita e pressante del rinnovamento nel campo della tragedia contribuirono al tramonto della stagione dei «melodrammi “riformati”»²⁶⁴ nati in seno alla colonia Renia, com’è stato sottolineato anche da Noce²⁶⁵. Pertanto, nel 1715 Martello esamina il melodramma con una prospettiva differente, come illustrato da determinate scelte lessicali che esplicano con chiarezza la valutazione negativa sull’opera in musica: per esempio, il filosofo parla della «ridevol follia di acconsentire al compimento di un melodramma»²⁶⁶, si rammarica che i librettisti arcadi «abbiano sì male impiegati i loro talenti in componimento che mai non vivrà ne farà vivere i loro nomi»²⁶⁷ e si preoccupa che non si usi il termine “poesia” per i componimenti melodrammatici²⁶⁸.

Queste affermazioni sono all’origine delle incertezze ermeneutiche che gli studiosi sinora impegnatisi nell’analisi di questo testo hanno dovuto rilevare, a dispetto del generale entusiasmo dovuto al riconoscimento che Martello tributa alla musica. Per esempio, Gallico parla di una «sottile correzione ironica, di un’ambiguità d’intenzioni»²⁶⁹, Bianconi definisce il dialogo una «difesa, per metà imposturale e per metà sincera, della musica teatrale»²⁷⁰, mentre Enrico Fubini sottolinea come sia «difficile capire fino in fondo [...] il confine tra l’ironia e la serietà»²⁷¹. Tali incertezze si dissipano e, conseguentemente, la proposta ermeneutica sin qui esposta trova un’ulteriore conferma, alla luce del seguente passo:

²⁶² P. J. Martello, *Seguito del teatro italiano di Pier Jacopo Martello, parte ultima*, cit., pag. non numerate (si cita dall’appendice). Su questa dedicatoria cfr. E. Zucchi, «All’illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna». *Società, letteratura e politica nelle dediche del teatro di Pier Jacopo Martello*, in N. Bonazzi, A. Campana e S. Scioli (a cura di), *Natura, società e politica nella letteratura bolognese del Settecento*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 17-38.

²⁶³ I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 12.

²⁶⁴ Ivi, p. 21.

²⁶⁵ H. S. Noce, *Premessa*, in P. J. Martello, *Teatro*, a cura di H. S. Noce, Roma-Bari, Laterza, vol. I, pp. 704-705. Su questa scelta pesò non tanto il viaggio in Francia del 1713 (del resto più tardo), quanto il periodo romano del 1708 in cui Mirtilo Dianidio poté confrontarsi con i compastori romani.

²⁶⁶ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 281.

²⁶⁷ Ivi, p. 274.

²⁶⁸ «Ma non avviliamo a segno la poesia d’onorar col suo nome il verso servile [i libretti]» (Ivi, p. 277).

²⁶⁹ C. Gallico, *op. cit.*, p. 231.

²⁷⁰ L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 180-181.

²⁷¹ E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, cit., p. 40.

E come che il nome suo [del librettista] non sia per vivere più oltre delle rappresentazioni, avrà ad ogni modo il piacer di sentirsi chiamato nelle gran corti col titolo di Poeta, titolo così per lui meritato come per gli castrati e per le cantanti quello di Virtuosi. E quel che più importa, potrà sputare fra la mandra di costoro le sue sentenze con sovraciglio autorevole sull'opere de' gran poeti di ogni lingua, di ogni nazione, ed averne sonori applausi dalle musiche bocche delle putte e degl'istrioni, assidendosi a laute cene e riempiendo l'arca di collane, di gioielli e di contante, per darsi bel tempo lo che non è poco premio, anzi è un sovrabbondante compenso allo sprezzo che nella lettura de' suoi melodrammi avrà dagli Arcadi e dalla Crusca.²⁷²

L'occasione immediata di questa trattazione è da ricercarsi negli sproporzionati vituperi rivolti al melodramma dal *milieu* arcadico (ma anche l'Accademia della Crusca viene chiamata in causa), incapace di giudicare rettamente un genere la cui inarrestabile ascesa doveva causare un certo grado di frustrazione agli occhi di quanti ritenevano il teatro il *medium* più opportuno per l'auspicata riforma poetica, ma anche morale. Un'opportunità da cogliere al balzo per il dissacrante autore dei *Dialoghi sulla tragedia antica e moderna*, un'opera di cui non si deve dimenticare il generale tono provocatorio, specie nei confronti dei fanatici partigiani degli antichi e di Gravina. In questo senso, è indicativa una lettera in cui Martello si sfoga con Muratori: «Voi siete forse il solo Ecclesiastico, il quale soffra con pace Aristotile posto più volte in ridicolo, siccome avviene dentro i miei *Dialoghi*»²⁷³. La cifra polemico-canzonatoria di cui è permeata l'intera opera e «la tendenza via via crescente del Martello alla presa di distanza ironica dai modelli»²⁷⁴ sono, quindi, due elementi da non sottovalutare nell'interpretazione della sessione sul melodramma, su cui si è già eloquentemente espressa Magnani Campanacci:

L'astensione dalla condanna, da tante parti invocata, del melodramma comporta dunque per il Martello, ormai persuaso dall'esperto mestiere e dal raziocinio del suo interlocutore, una presa di distanza dal pregiudizio di chi pretendeva di imporre arbitrariamente un punto di vista unico e particolare (quello del poeta) in sede impropria, a dispetto della viva realtà, dell'uso e del gradimento del pubblico. Con questa opzione assiologica e con questa scelta di prospettiva venivano implicitamente aggirate, una volta per tutte, giacché l'argomentazione si esercitava sulla realtà delle cose come esse sono, le censure, spesso di rito, mosse al melodramma da teorici come Rapin, Ettorri, Crescimbeni, Gravina, Muratori, Addison.²⁷⁵

²⁷² P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 280.

²⁷³ Id., *Lettere*, cit., p. 62.

²⁷⁴ I. Magnani Campanacci, *Un bolognese nella repubblica delle lettere*, cit., p. 4.

²⁷⁵ Ivi, pp. 35-36. Joseph Addison pubblicò sul giornale da lui fondato, «The Spectator», un breve testo intitolato *Italian opera* (sul n. 18 della rivista, in particolare mercoledì 21 marzo 1711; il testo è leggibile in A. C. Ewald, *The Spectator. Selected essays with an introduction and notes by Alex Charles Ewald* [...], London, F. Warne, 1888, pp. 223-226). Tuttavia, ad essere criticata dal giornalista e scrittore inglese è soprattutto la prassi di cantare opere italiane per metà nella lingua originale e per metà in inglese, dando vita a un guazzabuglio linguistico di impossibile interpretazione per gli spettatori. Non trovo traccia, invece, di critiche razionalistiche accostabili a quelle prodotte dagli arcadi menzionati nell'elenco di Magnani Campanacci.

Altri scritti dell'autore ci restituiscono parimenti l'immagine di un pensatore «intelligente e vivace, ma pur sicuro esponente»²⁷⁶ della cultura del primo Settecento, della quale coglieva con singolare acutezza le contraddizioni e i fiscalismi. Penso, per esempio, all'esplicita posizione antiaristotelica che si legge nel *Proemio ai Sermoni della Poetica* del 1710²⁷⁷ o alle già menzionate «commedie per letterati» in cui si prendono di mira singoli autori o le stesse istituzioni in cui questi (Martello incluso) orbitavano. A questo acume antifrastico è riconducibile la spassionata confessione nei dialoghi *Della tragedia antica e moderna* di Martello-personaggio, che incarna l'ipocrisia degli arcadi, severi censori ma allo stesso tempo appassionati frequentatori del teatro lirico: «Volesse il cielo che si chiudessero [i teatri]! Imperciocché non arrossirei tanto vedendo come la bella Italia, mia patria, così folleggi che si abbandoni al piacere dell'ascoltar l'opere in musica; né mi vergognerei tanto di me medesimo che bramo dal capo al piè dell'anno ascoltarne»²⁷⁸.

A riprova della sofisticata *mise en abyme* polemica imbastita da Martello, prenderò ora in considerazione anche parte della sesta sessione del trattato, in cui Aristotele viene elicitato dal suo interlocutore a parlare della modalità rappresentativa della tragedia antica. La dissertazione, ben più succinta rispetto a quelle di Muratori e Gravina, è funzionale all'analisi della recitazione degli attori francesi, naturalmente a confronto con quelli italiani. Il filosofo, in linea con il bibliotecario dell'Ambrosiana, riferisce sulla scorta della sua presunta esperienza diretta che la tragedia antica non si cantava, usando dei termini ben poco lusinghieri rispetto ai melodrammi:

Di buona voglia [...] m'appiglio a convincerti che la tragedia greca si cantava, e non si cantava. Se pertanto tu intendi quella sorta di musica che voi usate nelle vostre opere, dico che non si cantava, perché tu ben conosci quanto è ridevole che un personaggio agitato dalla passione rompa a mezzo del recitativo in una per lo più saltellante arietta.²⁷⁹

Come già nelle pagine inedite di Muratori, Aristotele (e in questo caso direi anche Martello-autore) sostiene che solamente i cori si cantassero propriamente, servendosi di quella che chiama musica

²⁷⁶ W. Binni, *Il Settecento letterario*, 1968, cit., p. 105.

²⁷⁷ «Avendo l'ARIOSTO pubblicato un Poema, il quale per le sue esimie doti può dirsi, come vien detto, Divino, con tutto altro in capo, fuori che d'uniformarlo alle leggi prescritte da quel Filosofo, & essendo con questa sorta bizzarra di componimento piaciuto tutte le Nazioni, a tutte le Lingue, gl'innamorati del nostro Legislatore si son distillati i cervelli a provare, che l'Autore del Furioso non ha fatto cosa, che da ARISTOTILE non venga insegnata» (P. J. Martello, *Della Poetica sermoni di Pier Jacopo Martello...*, Bologna, Costantino Pisarri, 1713, p. 14). La precoce postura antiaristotelica di Martello viene segnalata da M. Mari, *La critica letteraria nel Settecento*, Milano, Ledizioni, 2013, p. 38.

²⁷⁸ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 293; più avanti, Aristotele redivivo dirà che al melodramma «si affidano anche i sovracigli più austeri con lodevole giovialità» (ivi, p. 296). In riferimento al primo passo riportato, Magnani Campanacci si sofferma sull'«atteggiamento schietto e volutamente ingenuo del Martello, che impersona ora lo spettatore comune o, magari, anche qualcuno dei severi censori nella sua veste privata, sensibile al diletto ma conformisticamente timoroso di abbandonarvisi» (I. M. Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 35). Sull'ambiguità degli arcadi in merito al melodramma cfr. S. Durante, *op. cit.*, pp. 415-425.

²⁷⁹ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 300.

«cromatica», mentre gli attori si servivano rispettivamente della musica «diatonica» ed «enarmonica»²⁸⁰ per parlare normalmente o in modo più concitato con lo scopo di imitare l'eccitamento causato delle passioni e provocarlo, conseguentemente, negli spettatori. Parlando della musica «cromatica», lo Stagirita assume una posizione cristallina:

L'altra sorta di musica, detta 'cromatica', pur era nella nostra tragedia, e questa era quella che frammezzava agli atti secondati dalle tibie e da vari altri strumenti, ma da che voi altri moderni avete con tanto fasto introdotte sul palco l'opere in musica, che noi non avemmo, vi dispensate da questa terza specie di musica nella tragedia, contentandovi de' concerti soli degl'instrumenti. *Io veramente non so in questo approvar quello che vedo ormai approvato dall'uso.* Bensì compatisco gli autori italiani se si sono assuefatti alla moda [...] In fatti il popolo avezzo a divertirsi con musicali spettacoli altrove, non ha gran passione per questi cori; e noi potremmo, parlando, delle tragedie e di cotest'opere in musica, ripetere quello che Saint-Évremond lasciò scritto, cioè che "i Greci facevano belle tragedie ove qualche cosa cantavano: gli Italiani e Franzesi ne fanno delle cattive nelle quali cantano tutto".²⁸¹

Ritorniamo alla quinta sessione, la cui ultima parte consiste in un elenco di consigli che Aristotele stila per il suo interlocutore, desideroso di sapere come comporre un melodramma «da leggersi, non che da ascoltarsi», riferendosi alle uniche opere passibili di dignità letteraria, vale a dire non quelle prodotte per il circuito impresariale dei teatri, ma quelle composte in onore dei principi²⁸². Se è indubbio che sia il ricordo delle messe in scena bolognesi di Martello a innervare le direttive effettivamente valide e adoperabili dello pseudo-Aristotele²⁸³, è altresì vero che in questa sezione del dialogo riscontriamo la prima occorrenza di quel gusto per l'elenco comicamente iperbolico che troverà nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720) la sua più nota realizzazione. La caratteristica precipua di questo affastellarsi di proposizioni è la sua strutturazione come un *vademecum* alla rovescia, la cui comicità scaturisce dal contrasto tra le ragioni del melodramma – avverse alla poesia – e, agli antipodi, i diritti poetici calpestati dalla musica. Aristotele dapprima chiarisce che il poeta deve sincerarsi di fattori del tutto estranei all'estro poetico («la capacità del teatro, la fama del compositore della musica, quanti e quali sieno i cantanti condotti dall'impresario [...] l'intenzione dell'impresario medesimo, cioè quante mutazioni di scena egli voglia ordinare al pittore, se commette macchine all'ingegnere, e quali abiti contenga la sua guardaroba»)²⁸⁴; solo qualora si compiano queste circostanze – ribadite dal filosofo in tre distinti elenchi retti dall'anafora della congiunzione "se" – il librettista può acconsentire alla stesura del testo drammatico.

L'impostore prosegue con la scansione della vicenda, che dev'essere in tre atti e non cinque, per evitare di richiamare nella mente del pubblico la struttura tragica e le ben note regole che, in un «componimento,

²⁸⁰ Ivi, p. 302.

²⁸¹ *Ibidem* (corsivo mio).

²⁸² Ivi, p. 280.

²⁸³ Per esempio il consiglio di cambiare le parole liberamente, ma mantenere le vocali su cui «dee passeggiare la voce del musico» (ivi, p. 291) è evidentemente frutto di esperienza teatrale.

²⁸⁴ Ivi, pp. 281-282.

che per piacere vuol essere sregolato»²⁸⁵ non possono essere rispettate. Banditi i concetti di verosimile e di imitazione, il poeta deve puntare all'«aspettazione e [al]la maraviglia»²⁸⁶, ispirandosi agli equivoci delle censurate commedie spagnole²⁸⁷ e non lesinando sulla passione amorosa, in aperta contraddizione con i principi validi per il genere tragico²⁸⁸. Aristotele procede metodicamente: dopo aver spiegato come suddividere gli atti, passa alla definizione delle scene (di cui è importante non la logicità della trama, bensì un'equa ripartizione delle arie tra i cantanti), giungendo infine alla versificazione. Come noto, i melodrammi sono composti di recitativi e ariette: i primi devono essere della giusta misura, naturalmente non per ottemperare a determinate regole poetiche, ma per accondiscendere ai *desiderata* del compositore, dei cantanti e persino del pubblico; anche le seconde – suddivisibili in «escite, ingressi, ed altre medie» – si devono ripartire in base alla gerarchia dei cantanti e devono avere l'«intercalare»²⁸⁹, cioè devono essere suddivise in due strofe, di cui la prima viene ripetuta con una serie di impervi vocalizzi per far brillare le capacità vocali dei virtuosi²⁹⁰. Particolarmente accurata è la trattazione dei differenti versi adoperabili dal librettista: gli esempi di ottonari, eptasillabi, senari (ideali per le arie amorose), quinari e decasillabi (da sfruttare quando la passione dominante è l'ira) dimostrano la già citata perizia drammatica martelliana al di là della ricerca dell'effetto comico, cui pure viene pagato un tributo quando, per esempio, si raccomandano come indispensabili le arie di paragone che tanto indignavano i letterati («qualche comparazione di farfalletta, di augelletto o di ruscelletto») ²⁹¹.

Alla constatazione di Martello-personaggio che «egli è più faticoso il far male che bene»²⁹², con evidentemente riferimento al calpestio di tutti i principi alla base della stesura delle tragedie, l'Impostore rivolge un'ultima stoccata a Gravina²⁹³ e ricorda che a essere condannato dev'essere il giudizio di «tutti quelli che intervengono al melodramma con l'erronea presunzione che la poesia faccia in esso la prima

²⁸⁵ Ivi, p. 281.

²⁸⁶ Ivi, p. 283.

²⁸⁷ Già oggetto della reprimenda di Muratori e Gravina, che parlano rispettivamente dei «moltissimi, e sconci inverisimili, che si commettono, e si son commessi ne' Drammi, da che vi ebbero luogo gli Equivochi de' Ritratti, delle Lettere, de' gli Abiti, delle Spade, e altre sì fatte cose» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 585) e di «accidenti senza origine/ accompagnati da' veleni, e carceri/ abbattimenti, anelli, bende, e lettere/ ch'hanno continua guerra, e repugnanza/ con la ragione, e più con se medesimi» (G. Gravina, *Tragedie cinque*, cit., p. XCII).

²⁸⁸ Muratori, per esempio, si domandava «Perché ristringersi così sovente al solo amore del senso?» (L. A. Muratori, *Perfetta poesia*, cit., p. 295); per Gravina il «chimerico amore ancora, più d'ogni altro, ha esclusa da' nostri teatri la varietà» (G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, p. 531.).

²⁸⁹ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 286. Le arie prendono il nome in base a ciò che fa il personaggio che canta, il quale può uscire in scena («escite»), entrare nelle quinte («ingressi») o cantare nel mezzo di una scena («medie»).

²⁹⁰ È la prassi dell'opera seria settecentesca per cui le arie hanno la forma del “da capo”.

²⁹¹ Ivi, p. 290. A riprova dell'intenzione ironica, si ricordi la battuta d'entrata cantata da Lofa in *Che bei pazzi!* (si veda la nota 196).

²⁹² Ivi, p. 291.

²⁹³ Di cui in questo caso critica la gerarchia poetica secondo cui la tragedia è migliore dell'epopea perché è più complesso scrivere la prima, la cui azione dura un giorno, che la seconda. Il riferimento è nuovamente al trattato *Della tragedia* (si veda la nota 100).

figura»²⁹⁴. Infine, lo pseudo-Aristotele suggerisce al suo interlocutore di non includere i testi per musica nell'edizione delle sue opere teatrali: anche in questo caso, si tratta di un suggerimento elargito da Martello-autore, il quale otto anni dopo non si periterà di ostracizzare tutti i testi per musica dall'ultimo volume del suo *Teatro italiano*, dando prova irrefutabile della proscrizione del melodramma in un testo privo di appigli ermeneuticamente ambivalenti e di istanze parodiche quale è il *Dialogo della tragedia antica e moderna*.

1.1.6 I metamelodrammi e cenni goldoniani

Nello scacchiere settecentesco delle opinioni sull'opera lirica, il dialogo di Martello si distingue non solo per la sua singolarità ma anche per l'influenza che esercitò sia sul notissimo *pamphlet* satirico *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, sia sul «microgenere»²⁹⁵ dei metamelodrammi. Ci troviamo, quindi, a uno snodo fondamentale, poiché se gli autori sinora esaminati si espressero sull'opera in musica da una posizione squisitamente letteraria e per lo più estranea ai meccanismi del teatro d'opera impresariale²⁹⁶, a partire dal 1715 la trattatistica sul dramma musicale convisse con una serie di scritti firmati da personaggi operanti nel circuito operistico, spesso rivolti alle molteplici personalità artistiche e alle maestranze che orbitavano nello stesso mondo²⁹⁷.

Il trattato di Martello venne stampato nella sua edizione definitiva nel 1715 a Roma, dove nello stesso anno venne rappresentata *La dirindina o il Maestro di cappella* (testo di Girolamo Gigli e musica di Domenico Scarlatti), la prima farsetta che si prende gioco del mondo dell'opera, seppur con una struttura meno articolata rispetto ai successivi metamelodrammi. *La Dirindina* dà inizio a un'operazione satirica che, attraverso l'espedito metateatrale, dimostra l'ormai definitiva supremazia dello spettacolo operistico (in particolare l'opera buffa)²⁹⁸ nei teatri italiani: De Simone giustamente nota come la produzione dei metamelodrammi fosse strettamente legata alla familiarità del pubblico con quelli che potremmo definire gli ipotesti operistici²⁹⁹, una conoscenza che riguarda la lingua, la struttura drammatica e – naturalmente

²⁹⁴ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 294.

²⁹⁵ D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 73.

²⁹⁶ Come abbiamo visto con l'eccezione di Maffei, che scrisse però solo un libretto e, a tutti gli effetti, delegò a Becelli le mitigate osservazioni sulla collaborazione tra poeta e compositore.

²⁹⁷ Si può sostenere, tuttavia, che la trattatistica e i metamelodrammi siano connessi, giacché questi sono, in un certo senso, una versione dramatizzata, esasperata della critica vergata dai letterati (cfr. V. G. A. Tavazzi, *Parodie tragiche e libretti metateatrali nella prima metà del Settecento*, «Studi goldoniani», 4 (XII), 2015, pp. 87-102: 88).

²⁹⁸ Di questa opinione Goldin, che sottolinea come i metamelodrammi conobbero vasta fortuna specie nei circuiti teatrali veneziani e viennesi, dove l'opera buffa fuoreggiava (D. Goldin, *op. cit.*, p. 73).

²⁹⁹ R. De Simone, *Presentazione. Tradizione, linguaggio e pratica teatrale nell'opera buffa*, in F. Savoia, *La cantante e l'impresario*, cit., pp. 5-18.

– la musica³⁰⁰. Come ha sostenuto Di Benedetto, in questi componimenti – così come nel *pamphlet* marcelliano – «il consapevole gioco dell’autoironia non comporta né denuncia né condanna ma, al contrario, più sicura coscienza della propria identità»³⁰¹: un’osservazione da tenere ben presente, considerando la tendenza a interpretare pedissequamente i consigli antifrastici di Marcello e assumerli come fonte autorevole per studiare la drammaturgia settecentesca³⁰².

In questa sede, più che intraprendere una trattazione esaustiva, preme sottolineare il legame, apparentemente colto solo da Weiss e da Freeman³⁰³, che unisce l’opera di Martello al ben più noto libello marcelliano, a sua volta fonte di ispirazione per il filone metamelodrammatico. La parentela che lega la quinta sessione della *Tragedia antica e moderna* al *Teatro alla moda* traspare da due fattori: l’ironia che scaturisce dalla «forma del precetto negativo e dell’antifras»³⁰⁴ e l’enfasi retorica riscontrabile nei due testi. Oltre a ciò, entrambi gli autori scrivono la loro opera da una prospettiva dimidiata: Martello, come abbiamo visto, si propone di ridicolizzare le posizioni più spigolose della cultura ufficiale, ma all’interno della cornice parodica riversa tutta la sua esperienza teatrale per snocciolare dei consigli pur fruibili da un librettista; Marcello, invece, era un musicista, ostacolato dagli obblighi derivanti dall’appartenere alla nobiltà veneziana, circostanza alla cui luce Miceli suggerisce di interpretare il *pamphlet* anche come una «confessione autobiografica mascherata da satira di costume»³⁰⁵. Naturalmente, vi sono anche delle differenze: *in primis*, il tono polemico del dialogo di Martello diventa nel libello marcelliano acutamente satirico. Inoltre, anche le dimensioni dei due testi sono diverse: l’impostore si rivolge unicamente a un

³⁰⁰ Basti pensare a *L’ape musicale* di Da Ponte, che attraverso la pratica del “pasticcio” scrive nuovi testi per musiche invece già note. Sui metamelodrammi cfr. D. Goldin, *op. cit.*, pp. 73-76; G. Ferroni, *L’opera in commedia. Un’immagine del melodramma nella Venezia del ‘700*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma del ‘700*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 63-78; F. Savoia (a cura di), *La cantante e l’impresario*, cit.; F. Gatta, *Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 89-133; I. Bonomi, «Prima la musica, poi le parole». Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del ‘700, in Ead. e E. Buroni (a cura di), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell’opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 47-74; Ead., *La terminologia del canto e dell’opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, cit., pp. 117-142. Una variegata casistica delle forme musicali parodiche è in L. Mattei, *La comicità musicale nei metamelodrammi tra Sette e Ottocento*, in F. Cotticelli e P. Maione, *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Napoli, Turchini, 2012, pp. 257-276; cfr. anche F. Piperno, *Lessico musicale e ‘metamusicalità’ nei libretti goldoniani*, «Problemi di critica goldoniana. Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi», Ravenna, Longo, 2009, t. II, pp. 79-112.

³⁰¹ R. Di Benedetto, *Il Settecento e l’Ottocento*, cit., p. 369.

³⁰² Esemplificativa di questa tendenza critica è la recensione che nel 1883 Francesco d’Arcais fece del libello marcelliano, che sarebbe un «prezioso documento per la storia del teatro italiano, poiché vi troviamo lo specchio fedele dell’arte teatrale contemporanea del Marcello» (cit. in R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., p. 37). Si vedano anche E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, cit., p. 21; S. Miceli, *op. cit.*, p. 11.

³⁰³ P. Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera*, cit., p. 380; R. S. Freeman, *op. cit.*, p. 49.

³⁰⁴ G. Folena, «Prima le parole, poi la musica», cit., p. 220.

³⁰⁵ S. Miceli, *op. cit.*, p. 14.

aspirante librettista, mentre Marcello nella sua opera crea tante sezioni quante sono le maestranze teatrali cui fornisce le sue direttive³⁰⁶.

Tuttavia, in entrambi in casi i suggerimenti si inanellano uno dietro l'altro, in una serie di elenchi in cui le ragioni del testo poetico finiscono sempre all'ultimo posto. Si prenda, per esempio, l'indicazione iniziale di Aristotele e la si raffronti con il testo di Marcello: nel primo caso, «Tu déi, prima di elegger l'azione, disaminare la capacità del teatro, la fama del compositore della musica, quanti e quali sieno i cantanti condotti dall'impresario»³⁰⁷; nel secondo: «Ricercherà il Poeta *moderno*, prima di compor l'Opera, una *nota* distinta dall'Impresario della *quantità* e *qualità* delle *Scene* ch'esso Impresario desideri, per introdurle tutte nel Dramma; avvertendo se vi entrassero *Apparati di Sacrificio*, di *Cene*, di *Cieli in terra*, o d'altro *Spettacolo*»³⁰⁸. L'invenzione dell'intreccio dell'opera viene descritta in termini molto simili: in Martello «il verseggiatore ha tutta la facoltà che avevano i nostri antenati di dar ad intendere delle frottole, e di aggiungere bugie italiane alle greche, e può, lasciando le antiche, inventarne delle moderne essendo ancora la favola più capace di macchina e d'apparenza»³⁰⁹; nel *Teatro alla moda* leggiamo una versione più pungente e satirica: «Non importa che il *Soggetto* dell'Opera sia *Istorico*: anzi essendo state trattate tutte le *Storie greche* e *latine* dagli antichi *Latini* e *Greci*, e da' più scelti *Italiani* del *buon Secolo*, appartiene al Poeta *moderno* l'inventare una *Favola*, fingendosi nella medesima *Risposte d'Oracoli*, *Naufragi reali*, *mali auguri di Bovi arrostiti*»³¹⁰.

Anche i rilievi sulle arie sono del tutto sovrapponibili: l'Impostore ingiunge che «gl'ingressi [le arie di ingresso] debbono chiudere ogni scena, e un musico non dee mai partire senza un gorgheggiamento di canzonetta»³¹¹; Marcello sentenzia: «Non lascerà partire assolutamente il *Musico* dalla scena senza la solita *Canzonetta*»³¹². Si tratta di una convenzione basilare dell'opera italiana, come sottolinea il poeta Deliro ne *L'opera seria* di Calzabigi e Gassmann (1769): «Stupisco che non sa/ le legge impreteribile dettata/ da più antichi Licurghi/ del musico teatro: un personaggio, / per quanto va di fretta, / di scena uscire non può senza l'arietta»³¹³. Ancora, se lo pseudo-Aristotele esorta: «Ti raccomando nelle arie qualche

³⁰⁶ Il titolo completo dell'opera è: *Il teatro alla moda o sia METODO sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'OPERE italiane in musica all'uso moderno. Nel quale si danno Avvertimenti utili, e necessari a Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresarij, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggeritori, Copisti, Protettori, e MADRI di Virtuose, ed altre Persone appartenenti al Teatro. Dedicato dall'autore del libro al compositore di esso. Stampato ne BORGHI di BELISANIA per ALDIVIVA LICANTE, all'Insegna dell'ORSO in PEATA. Si vende nella STRADA del CORALLO alla Porta del PALAZZO d'ORLANDO: come pure in MILANO da Francesco Agnelli* (trascrivo il titolo così come venne stampato sul frontespizio riprodotto in B. Marcello, *op. cit.*, p. 25).

³⁰⁷ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 281-281.

³⁰⁸ B. Marcello, *op. cit.*, p. 30. Riporto le peculiarità tipografiche così come scritte da Marcello, che evidentemente si serviva del corsivo e occasionalmente delle maiuscole per sottolineare l'intento satirico insito in determinate parole.

³⁰⁹ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 279-80.

³¹⁰ B. Marcello, *op. cit.*, p. 32.

³¹¹ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 286.

³¹² B. Marcello, *op. cit.*, p. 34.

³¹³ F. Savoia, *La cantante e l'impresario*, cit., p. 162.

comparazione di farfalletta, di augelletto, o di ruscelletto»³¹⁴, Marcello rincara la dose con il noto gusto iperbolico: «L'*Ariette* non dovranno aver *relazione* veruna al *Recitativo*, ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più *farfalletta, mossolino, rossignuolo, quagliotto, navicella, copanetto, gelsomino, violazotta, cavo rame, pignatella, tigre, leone, balena, gambaretto, dindiutto, capon freddo*, etc. etc. etc.»³¹⁵. Le arie di paragone vennero satireggiate persino da Metastasio ne *L'impresario delle isole Canarie* (musica di Domenico Sarro, 1724), in cui il protagonista critica il librettista proprio per la mancanza dei famigerati paragoni: «il poeta mi scusi: e dove mai / si può trovare occasion più bella / da mettere un'arietta / con qualche *farfalletta o navicella?*»³¹⁶. Anche nell'*Opera Seria* l'impresario, qui portavoce delle istanze riformatrici propuguate da Calzabigi³¹⁷, si lamenta col poeta Delirio delle sue opinabili scelte poetiche:

Delirio:

Voi non pensate quando s'infuria,
quando il Tiranno, o il Cielo ingiuria;
e ve ne uscite col paragone
d'un zeffiretto, d'un agnelletto,
d' un uccelletto, d'un praticello:
io queste inezie, che questo e quello
fan tanto dire, fan tanto ridere,
quanto è possibile voglio levar.³¹⁸

Si tenga presente che sia l'opera di Marcello sia i metamelodrammi enfatizzano il carattere rappresentativo già insito nel dialogo di Martello: nel *Teatro alla moda* troviamo un'«apertura frequente a vere e proprie scenette comiche e caricaturali, mescolate in un caleidoscopio variopinto»³¹⁹, predisposizione ulteriormente esasperata nelle opere che mettono in scena il carrozzone operistico. In entrambi i casi, i testi puntano i riflettori sui fattori che nuocciono alla buona riuscita dello spettacolo, creando una «teatralità dilatata, debordante»³²⁰: l'incompetenza della *troupe*, le rivalità fra interpreti (le donne in particolare), le interferenze dei protettori e delle madri delle virtuose, il prevalere dell'interesse economico e le lagnanze di poeti, musicisti e impresari, figure da cui ci aspetteremmo l'esercizio di una qualche forma

³¹⁴ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 289-90.

³¹⁵ B. Marcello, *op. cit.*, p. 34.

³¹⁶ F. Savoia, *La cantante e l'impresario*, cit., p. 70.

³¹⁷ In generale, nei metalibretti l'impresario è invece un personaggio connotato dalla smania di guadagnare quanto più possibile dagli allestimenti operistici, la preparazione dei quali è all'insegna dell'incuria e dell'approssimazione, a tutto vantaggio del risparmio economico.

³¹⁸ Ivi, p. 135. Più avanti, Delirio viene dileggiato dal *cast* dell'opera per aver proposto un'aria di paragone con un animale usualmente poco frequentato, i delfini: «*Delfin che al laccio infido/ trasse di tonni un stuolo; / guizza per l'onde a volo, / corre festoso al lido*» (ivi, p. 162). Anche Goldoni mette alla berlina i paragoni inverosimili proponendone un esempio in *La bella verità*: «*Io smanio come un cane, / che per amor latrando, / di qua, di là saltando, / la cagna vuol brancar*» (ivi, p. 96).

³¹⁹ W. Binni, *op. cit.*, p. 137.

³²⁰ F. Savoia, *Introduzione*, cit., p. 32.

di autorità, ma che si rivelano del tutto incapaci di porre un vincolo alle bizzarrie sceniche e ai capricci dei virtuosi. Questi quadri scenici sono, nuovamente, all'insegna di un ribaltamento: tutti approfondono il massimo impegno per contravvenire alle norme del buon senso che dovrebbero guidare l'allestimento di un'opera, come apprendiamo nei molteplici metamelodrammi che inscenano proprio le prove di un'opera seria³²¹; al contempo, lo spettacolo furoreggia e infiamma il pubblico.

L'efficacia scenica e l'intrinseca autenticità di questo *tòpos* sono testimoniate in primo luogo dalle molteplici declinazioni di cui troviamo traccia nei metalibretti, naturalmente all'insegna dell'effetto comico-caricaturale: alcune delle possibili varianti prevedono che la lettura del libretto venga disertata dagli interpreti, che i cantanti o chi per loro minaccino il poeta qualora non intenda cambiare testo e che vi siano molteplici errori di lettura e un generale disinteresse per le parole da intonare. *In secundis*, è significativo trovarne una traccia anche in un testo di Antonio Ghislanzoni del 1877 intitolato *Il poeta perseguitato*, a testimonianza della longevità di questa scena topica (così come del ruolo subalterno del librettista):

Poeta:

(*Il Poeta apre una lettera e legge ad alta voce*)

“Questa mane ho ricevuto
Il libretto; bravo! bene!
bell'assai - però...conviene
Tutto il prologo mutar...
Ammirabile il prim'atto...
M'è piaciuto immensamente...
Quattro scene solamente
Sarà d'uopo ritoccar...
Sul secondo ho nulla a dire
È magnifico, stupendo...
Io però...rifarlo intendo;
Il finale non mi va...
Saria bene al fin dell'opera
Che morisse anche il tenore...”

(*con impeto, facendo in brani la lettera e gettandola nella cesta*)³²²

Particolarmente interessante per questa disamina è la marginalità con cui viene tratteggiata la figura del poeta: un'autorappresentazione con cui – come afferma Tatti – il letterato «non rinuncia a una dimensione autoriale ma si confronta con la difficile affermazione di essa»³²³. Il lavoro del librettista è

³²¹ Cfr. C. Cappelletti, *La “prova d’opera” dalla commedia al libretto*, «Quaderni di Lingue e Letterature» (Università di Verona), XXXIII, 2008, pp. 47-61.

³²² Cfr. B. Cortázar, *La satira operistica nel libretto del secondo ottocento. «L’arte di far libretti» e «Il poeta perseguitato» di Antonio Ghislanzoni*, «Note su Note», 9-10, 2002, pp. 135-185.

³²³ S. Tatti, *Poeti per musica*, cit., p. XIII.

soggetto a una serie di criteri del tutto estranei all'estro letterario, come possiamo apprezzare dalle scene di questo peculiare filone operistico. A volte l'autore del libretto e il compositore si compatiscono a vicenda, come ne *La prova di un'opera seria* (1805, parole e musica di Francesco Gnecco):

Campanone:

Oh che pazienza!
Parliamo in confidenza,
un gran brutto mestiere
è quello del maestro.
Le paghe son miserie,
e i signori virtuosi non son contenti mai.

Grilletto:

Ma quello di poeta è peggio assai.
Per comporre un dramma serio
quattro mesi ho consumato,
trenta scudi ho guadagnato:
Dite voi, come si fa?
Ah! Se Apollo non dà lena
la mia vena seccherà.³²⁴

In *Prima la musica, poi le parole* di Casti e Salieri (1786), si passa dalla compassione a una litigiosa competizione per la gerarchia dei ruoli. In questo caso, è il Maestro a tratteggiare, con le sue parole, la condizione di oppressione vissuta dal poeta:

Maestro:

Eppur questi poeti,
sapendoli dirigere a mio modo,
si potrà forse forse
ridurli ad esser buoni a qualche cosa.
Basta sol che depor voglian la sciocca
idea che tutto il mondo
deggia far conto elle lor parole:
eh... ci vuol altro: musica ci vuole.³²⁵

Ben più spesso, tuttavia, è il poeta a lamentarsi del letto di Procuste in cui si trova adagiato, per volere dei cantanti, ma anche dell'impresario: nella *Bella verità* di Goldoni e Piccini (1762), è proprio l'impresario Tolomeo Natagessi a impartire a Lorano Glodoci, controfigura dell'autore, quest'ordine: «faccia un

³²⁴ [F. Gnecco] *La prova di un'opera seria. Melodramma giocoso per musica...*, Milano, Giacomo Pirola, 1805, p. 30.

³²⁵ Ivi, p. 254.

libretto/ in sui succedano/ degli accidenti /con dei portenti / che non s'intendano; / acciò che il popolo,
/ per meglio intendere, / la sera prossima/ debba tornar»³²⁶.

Oggetto di ironia è soprattutto la continua richiesta di cambiamenti al libretto, tematica già presente in Martello e Marcello³²⁷. È una condizione affermata senza remore dall'impresario de *Il libretto alla moda* (1808, librettista ignoto, musica di Antonio Brunetti): «Io tengo un patto espresso col Poeta, / che deve stare a vostra discrezione/ anche che debba dir contradizione [...] Riesca pur la Musica, / Che preme che il Poeta/ Sia riputato un Asino: il libretto / Si può dir del Teatro ultimo oggetto»³²⁸. Anche Goldoni si esprime in questi termini tramite il suo *alter ego* ne *La bella verità*:

Lorano:

Quando il libretto è fatto
forse si è fatto il men:
s'ha da cambiare ogni atto
cinque o sei cose almen.
Vien via la canterina:
«Quest'aria non va bene».
E grida la mamma:
«La parte non convien».
Son dieci che comandano;
comandano, e non pagano.
Io mando i libri al diavolo,
non me n'importa un cavolo.
No, no, non ne vo' far:
non voglio più impazzar.³²⁹

Le dichiarazioni che Goldoni dissemina nei suoi libretti comici sono particolarmente preziose per inquadrare il complicato e irrisolto rapporto da lui intrattenuto con il melodramma³³⁰. Se Folena ha

³²⁶ F. Savoia, *La cantante e l'impresario*, cit., p. 94.

³²⁷ L'impostore martelliano raccomanda: «Fatti ben animo a cangiar l'arie non cattive in cattive: se un musico o se una musica vorranno al piè di un tuo recitativo conficcarne una che abbia guadagnato loro l'applauso in Milano, in Vinegia, in Genova o altrove, e sia pur lontana dal sentimento, lo quale dovrebbe ivi esprimersi, che importa?» (P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 290-291). Marcello invece esorta: «Se qualche Personaggio per convenienza dell'Opera fosse scarso di *Parte*, gliene aggiungerà subito che ne venga richiesto o dal *Virtuoso* o dal di lui *Protettore*, avendo sempre preparato qualche *centinaio d'ariette* per poter *cambiare, aggiungere*, etc.» (B. Marcello, *op. cit.*, p. 35).

³²⁸ [s. a.] *Il libretto alla moda, commedia per musica...*, Napoli, [s. ed.], 1808, p. 9-10.

³²⁹ F. Savoia, *La cantante e l'impresario*, cit., p. 89. Su quest'opera cfr. F. Decroisette, *Goldoni et le metamelodramma La bella verità*, in Ead. (a cura di), *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Hoby*, Paris, Université de Paris VIII et Outremonts, 1995, pp. 37-43.

³³⁰ Si tralasciano, in questa sede, i riferimenti al melodramma presenti nelle commedie parlate di Goldoni, su cui cfr., per esempio, P. Quazzolo, *Una satira impietosa sul mondo del melodramma: «L'impresario delle Smirne» di Carlo Goldoni*, in F. Castellano et al. (a cura di), *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pag. non numerate.

Disponibile al link: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/12_02_cappelletti_quazzolo.pdf (consultato il 22 ottobre 2025).

definito il commediografo «il più fecondo e congeniale creatore di testi d'opera buffa, giocosa o comica, e di commedia musicale»³³¹ a livello europeo, il diretto interessato ha, all'apparenza, sempre valutato in modo riduttivo la sua carriera nel circuito operistico, come emerge dai testi prefatori e dalle sue scritture memorialistiche (i *Mémoires* e le prefazioni dell'edizione Pasquali, correntemente note come le “Memorie italiane”). Tra queste, l'episodio più noto è certamente quello in cui il poeta legge la sua *Amalasunta*, destando critiche e ilarità nel celebre sopranista Caffariello per la mancata adesione alle regole del genere melodrammatico. L'impresario e direttore degli spettacoli milanese Francesco Prata interviene, spiegando al giovane poeta di teatro il motivo della reazione spropositata:

Quivi il conte mi fa sedere, siede egli pure accanto a me, mi placa riguardo alla villana condotta di una compagnia di simili stolidi, e mi prega di far la lettura del mio dramma a lui solo per poterne giudicare, e dir sinceramente il suo parere. Fui contentissimo di quest'atto di compiacenza, lo ringraziai, e intrapresi la lettura della mia composizione leggendo dal primo verso fino all'ultimo, senza risparmiargli una virgola. Mi ascoltò attentamente e con pazienza, e giunto al termine, ecco a un bel circa il risultato della sua attenzione e del suo giudizio: - Mi pare, egli disse, che non abbiate male studiata l'arte poetica di Aristotele e di Orazio, e che abbiate scritto la vostra composizione secondo i veri principii della tragedia. Voi dunque non sapevate che il dramma in musica fosse un'opera imperfetta, sottoposta a regole ed usi, privi, è vero, di senso comune, ma che bisogna seguitare a rigor di lettera? Se foste stato in Francia, avreste potuto darvi maggior pensiero per piacere al pubblico, ma qui bisogna rifarsi dal piacere agli attori ed alle attrici, bisogna contentare il compositore di musica, convien consultare il pittore delle decorazioni: ogni cosa ha le sue regole, e sarebbe un delitto di lesa drammaturgia, se si osasse di violarle, e non si osservassero. Ascoltate (egli proseguì), sono per indicarvi alcune di queste regole, che sono immutabili, e che voi non conoscete.³³²

Goldoni puntualizza la differenza tra la sregolatezza del melodramma e la conformità della tragedia per screditare il teatro musicale, inserendosi nell'alveo delle rimostranze arcadiche all'opera in musica: tuttavia, si tratta di una denuncia il cui segno, secondo Silvia Tatti, dev'essere rovesciato, perché l'autore «prende le distanze, con la consapevolezza degli esiti della sua carriera, da quella produzione [seria], rivendicando, tra le righe, una predilezione per il registro comico-realistico; l'autosconfessione è quindi solo apparentemente negativa e nasconde in realtà la rivendicazione di un percorso autonomo»³³³. In effetti, la produzione musicale seria permise al drammaturgo di confrontarsi con la tradizione operistica alta e di padroneggiarne i tratti salienti per poterli poi rovesciare. Anche se meno studiati, infatti, i drammi musicali seri sono una parte rilevante della produzione goldoniana degli anni Trenta e Quaranta³³⁴. I

³³¹ G. Folena, *Goldoni librettista comico*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 21-30; poi in G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 307-324.

³³² C. Goldoni, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, t. I, cap. XXVIII, pp. 167-168.

³³³ S. Tatti, *Goldoni e Metastasio*, in Ead., *Poeti per musica*, cit., p. 49

³³⁴ Su questa produzione cfr.: P. Weiss, *Carlo Goldoni, Librettist: The Early Years*, Tesi di Dottorato, Columbia University, 1970; Idem., *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, «Studi goldoniani», III (1973), pp. 7-40; F. Vazzoler, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in B. Gallo (a cura di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 115-143.

lavori, scritti per essere rappresentati sui palchi dei teatri Grimani, sono sia testi originali sia rielaborazioni: *Cesare in Egitto* (1735), *Griselda* dall'omonima opera di Zeno (1735), *La generosità politica* (1736), *Gustavo primo re di Svezia* (1740), *Oronte re de' Sciti* (1740), *Statira* (1741), *Tigrane*, tratto da *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio* di Francesco Silvani; rielaborò inoltre le opere metastasiane *Demofonte* (1738), *Olimpiade* (1738), *Adriano in Siria* (1740) e *Demetrio* (1742).

Nella dedica *Alle nobilissime dame veneziane* che precede la seconda stesura della *Statira* (1756), leggiamo una dichiarazione molto simile alle regole enunciate dal conte Prata: «Quando scrivo per musica l'ultimo a cui io pensi, son io medesimo. Penso agli Attori, penso al Maestro di Cappella moltissimo, penso al piacere degli uditori in Teatro, e se i miei Drammi si vedessero rappresentare soltanto, e non venissero letti, spererei migliore destino»³³⁵. L'autore, dunque, non ha né può avere obiettivi virtuosistici o ambizioni letterarie, giacché è impegnato a scrivere versi che, suo malgrado, devono essere intonati. L'intero genere viene screditato da Goldoni, con un'argomentazione arcadica che ricorda le parole di Apostolo Zeno, nella prefazione al libretto *De gustibus non disputandum* (1754):

Il Dramma serio per Musica, come tu saprai, è un genere di teatrale componimento di sua natura imperfetto, non potendosi osservare in esso veruna di quelle regole che sono alla Tragedia prescritte. Molto più imperfetto il dramma buffo esser dee, perché cercandosi dagli scrittori di tai barzellette servir più alla musica che a sé medesimi, e fondando o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una commedia buona dovrebbe farsi.³³⁶

Inoltre, nella celebre dedica a Metastasio del *Terenzio* (1754) compaiono nuovamente Aristotele e Orazio: «Il dramma per musica è un componimento per sé medesimo irregolare, non conosciuto né da Aristotile, né da Orazio, né da altri precettori antichi della drammatica facoltà»³³⁷. Queste posizioni sembrano dichiarare ineluttabilmente le tare dell'opera in musica, cui Goldoni si sarebbe dedicato suo malgrado solo ed esclusivamente per ragioni economiche.

Tuttavia, com'è stato sottolineato da contributi scientifici più o meno recenti cui si rimanda per una trattazione più esaustiva³³⁸, la tenacia, la longevità e la professionalità del librettista sono ben più eloquenti e smentiscono le testimonianze autobiografiche, che pagano il classico tributo dispregiativo alle scritture dei poeti per musica che denunciavano le offese alla loro dignità e statura autoriale. Inoltre, non si può

³³⁵ C. Goldoni, *Statira* (si cita da Id., *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, ed. critica a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, vol. XII, p. 1171).

³³⁶ *Ivi*, vol. XI, 1952, p. 103.

³³⁷ *Ivi*, p. 302.

³³⁸ Oltre ai contributi già citati e agli studi di Folena, Goldin Folena, Baratto e Fido, rimando ai testi critici della nuova edizione nazionale delle opere di Goldoni (online e cartacea) per i tipi di Marsilio (su cui cfr. Cfr. A. Bellina, *I drammi per musica di Goldoni, Questioni di ecdotica*, «Problemi di critica goldoniana», XIV, 2009, pp. 63-74), in *primis* L. Tufano, *Introduzione*, in S. Urbani (a cura di), *Drammi comici per musica. III: 1754-1755*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 9-125.

non tenere conto del fatto che il giudizio di Goldoni maturo, esule a Parigi, è fortemente condizionato dall'impronta celebrativa dell'autobiografismo, nonché dalla volontà di far emergere l'importanza della grande riforma della commedia, da lui condotta nel corso della sua esistenza: da ciò deriva lo scarso rilievo assunto dall'attività librettistica e l'apparente dimenticanza che porta l'autore a menzionare solo ventidue libretti di una produzione che ne contava una novantina, manipolando, inoltre, la narrazione degli episodi legati al mondo melodrammatico.

1.1.7 Della storia e della ragione di ogni poesia: il centone di Quadrio

L'ultimo autore da esaminare è Francesco Saverio Quadrio, che dedica uno spazio piuttosto ampio alla musica nell'opera *Della storia e della ragione di ogni poesia*³³⁹, il cui pregio principale è la completezza e la vastità delle informazioni relative alla storia dell'arte dei suoni e a tutti i generi musicali allora praticati in Italia ma anche all'estero: come ha sostenuto Luppi, il valore risiede non nello spirito critico dell'autore, ma nella «ricchezza di informazioni che caratterizza questo vastissimo repertorio, il quale si fa apprezzare se non altro per la sua erudizione, di impianto solidissimo seppure non innovativo»³⁴⁰.

Sebbene lo scritto sia cronologicamente più vicino alla seconda fase del dibattito melodrammatico settecentesco, le pagine dedicate al dramma per musica nella *Distinzione IV* del III volume condensano le accuse mosse da tutti i letterati già presi in esame, motivo per cui se ne discute prima di passare alla svolta che i pensatori illuministi impressero alla discussione sull'opera. L'affermazione è da interpretare letteralmente, giacché l'autore si serve di porzioni non esigue dei testi sin qui esaminati per redigere una trattazione che è pressoché un centone e che mi sembra lungi dal mostrare la «progressione intellettuale» riscontrata da Zanetti³⁴¹, a partire dalla definizione del genere melodrammatico in cui lo stesso Quadrio esplicita l'influenza di tutti gli autori menzionati in questa disamina:

Chi volesse giustamente descrivere, che sia il Dramma Musicale, dovrebbe dire, che è un lavoro bizzarro di Poesia e di Musica, dove il Poeta e il Musico scambievolmente, l'uno schiavo dell'altro, si logorano il capo, per far una cattiva Opera; ma dove il superiore serve all'inferiore, e dove il Poeta

³³⁹ Si veda R. Mellace, *Quadrio musicografo tra critica ed erudizione*, in C. Berra (a cura di), *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, Ponte in Valtellina, Edizioni della Biblioteca Comunale Libero della Briotta, 2010, pp. 469-489; A. Luppi, *Musica, poesia e critica nell'estetica di Francesco Saverio Quadrio*, in S. Martinotti (a cura di), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre. II*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 81-110.

³⁴⁰ Ivi, pp. 81-82. Più drastico ma sulla stessa linea il giudizio di Giazotto, che ha definito la trattazione di Quadrio «meticolosa ma pedante, ipocrita e complicata», tale da produrre un «effetto erudito di una teoria non originale ma di acquisto e riflessa; silloge di corrispondenze estetiche e di derivazioni etiche; volume di norme già enunciate e proclamate ma superate» (R. Giazotto, *op. cit.*, pp. 94-95).

³⁴¹ R. Zanetti, *op. cit.*, p. 303.

quel luogo ci tiene, che tiene il Violinista, ove suoni per ballo. È così, che favellano di questa maniera di componimenti il Saint Evremond, il Dacier³⁴², il Crescimbeni, il Martelli, il Maffei, il Gravina, e tutti gli Uomini Saggi.³⁴³

Anche il più mite giudizio di Viola, che di Quadrio registra la posizione «bilicata tra la ferma condanna teorica del genere in sé [...] e il riconoscimento di una recente abilitazione, frutto di una riforma in atto»³⁴⁴, è troppo generoso se a motivare la presunta spinta innovatrice dell'autore è questo passo:

erano tutte le regole della buona poesia malmenate. Ma a' nostri giorni surti Pier Jacopo Martelli, Francesco de Lemene, Carlo Capece, Apostolo Zeno, Scipione Maffei, Eustachio Manfredi, Silvio Stampiglia, Domenico de Totis, monsignore Bernini, ed alquanti altri, e presa per mano, toccati da compassione [...] queta sorta di poesia dal volgo pur prediletta, con molta fatica dagl'infiniti difetti ripulendola, l'hanno resa, se non perfetta, almen sofferibile alquanto.³⁴⁵

Viola riferisce che il passo è riscrittura de *L'istoria della volgar poesia* di Crescimbeni³⁴⁶. Tuttavia, i nomi riportati da Quadrio sono anche gli stessi menzionati dall'interlocutore dello pseudo-Aristotele³⁴⁷ con due aggiunte: lo stesso Martello e Maffei, con cui, come sappiamo, l'autore del trattato *Della tragedia antica e moderna* intratteneva rapporti non particolarmente distesi (ragione se non cruciale quanto meno rilevante nell'esclusione dell'arcade veronese dall'elenco dei librettisti stilato da Martello).

Il procedimento di riscrittura e di calco degli scritti di altri autori è esemplificativo del *modus operandi* che Quadrio adopera nella trattazione sul melodramma all'interno della sua opera monumentale, di cui Mari ha sottolineato lo «spirito rigidamente classificatorio che [...] poco concede all'intelligenza

³⁴² A titolo di esempio dell'evidente consonanza tra Quadrio e il letterato francese, si consideri la seguente affermazione del primo: «Perché nel vero non ebbe giammai la Poesia grotteschi più ridicoli di questi, e più insopportabili; né persona di senno soffrir ne potrebbe le sconvenevolezza, se non si fosse incantato da' Musici» (F. S. Quadrio, *Della storia, e della ragione di ogni poesia. Del volume terzo parte seconda di Francesco Saverio Quadrio della compagnia di Gesù, Dove i Libri Secondo e Terzo, trattanti della Drammatica, sono compresi...*, Milano, Francesco Agnelli 1744, p. 434) e la si raffronti con una frase del secondo tratta dalla *Poétique d'Aristote*: «Car les Opera, sont, si je l'oze dire, les grotesques de la Poésie, & grotesques d'autant plus insupportables, qu'on pretend les faire passer pour des ouvrages réguliers» (A. Dacier, *op. cit.*, p. 82).

³⁴³ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 434. Il legame tra le parole di Saint-Évremond e la ripresa di Quadrio è già stato sottolineato da Viola, che però attribuisce all'autore della *Storia e della ragione* l'inserimento dell'immagine del violinista, tralasciando di menzionare la definizione maffeiana, l'unica – come abbiamo visto – in cui figuri questo termine di paragone (C. Viola, *Canoni d'Arcadia: Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, p. 222).

³⁴⁴ Ivi, pp. 221-222.

³⁴⁵ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 434.

³⁴⁶ «Ma quantunque pel corso di mezzo secolo senza altra legge, che di secondare il genio dell'udienza con istranissime novità, sieno andati lussuriando per tutti i Teatri d'Italia, nondimeno e' si pare, che a' nostri giorni abbian cominciato a ricevere qualche buona regola [...] di modo che [...] appariscono ora, se non perfetti, almen soffribili» (il testo di Crescimbeni è in G. M. Crescimbeni, *Comentarij*, cit., p. 234; Viola riporta il passo in Id., *Canoni d'Arcadia*, cit., p. 223).

³⁴⁷ P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 273-274. Oltre a Corrado Viola, anche R. S. Freeman (*op. cit.*, p. 49 e p. 58) ha segnalato il debito di Quadrio con l'opera di Marcello.

dell'individualità letteraria»³⁴⁸. La disamina è suddivisa in sei sezioni: le prime tre discutono dell'origine dei melodrammi, della loro natura e del loro accompagnamento; le restanti, su cui non ci soffermeremo, sono di valore puramente documentario e compilativo e si articolano in elenchi di autori di testi melodrammatici, di tipologie di poesia in musica diverse dai melodrammi («altre sorti di Melodrammatica Poesia, come sono Oratorj, Feste, Intermedi») ³⁴⁹ e di compositori, cantanti, pittori teatrali, macchinisti e costumisti.

L'apertura riprende, in modo non esplicito, il *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei* di Becelli: «da poesia, e la Musica sono due arti gemelle, e tra loro sì analoghe, che a pensare, e favellar sanamente, non vi dovrebbe esser Poesia senza Musica, né Musica senza Poesia»³⁵⁰. Quadrio, poi, segue punto per punto i molteplici snodi del dibattito melodrammatico: *in primis*, dimostra che le tragedie antiche si cantavano, riportando un passo della sesta sessione del trattato di Martello³⁵¹ (sebbene come abbiamo visto, l'autore in effetti sostenesse la tesi opposta) e citando, questa volta dichiaratamente, Saint-Évremond³⁵². L'autore passa, quindi, alla poesia in musica italiana, ripercorrendo le tappe della nascita del melodramma: la sua graduale decadenza, la cui colpa ricade come in Crescimbeni sul *Giasone* di Cicognini³⁵³, e l'operazione di riforma attuata dai librettisti arcadi del XVIII secolo, a chiudere la parabola circolare della storia melodrammatica divenuta ormai canonica.

Inaspettatamente, Quadrio dichiara la preminenza della musica nel genere melodrammatico, plagiando la definizione che Martello aveva affidato alle parole di Aristotele: «questa [la Musica] è l'anima di un tale recitamento, e ad essa debbesi il principale riguardo di chi è chiamato a parte, o per poesia o per apparato,

³⁴⁸ M. Mari, *op. cit.*, p. 31.

³⁴⁹ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 426.

³⁵⁰ Ivi, p. 425. L'originale maffeiano recita: «tanto la Poesia, quanto la Musica, quali come gl'intendenti ben sanno son due arti gemelle, e tra loro sì analoghe, che a pensare e favellar sanamente non vi dovrebbe esser Poesia senza Musica, né Musica senza Poesia» (S. Maffei, *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, cit., p. 193).

³⁵¹ L'impostore dice: «Ti sia noto numerar noi tre sorte di musica; l'una natural, o 'diatonica', per le poesie recitative; una figurata, o 'cromatica', per le poesie liriche, le quali si accompagnano co' loro strumenti; un'altra 'enarmonica' propria ad eccitare le passioni e i movimenti dell'animo» (P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 302). Quadrio riporta: «è da sapere, che gli Antichi tre sorte di Musica numeravano, siccome nel secondo Volume scrivemmo: l'una Naturale, o Diatonica; l'altra Figurata, o Cromatica; la terza Enarmonica, propria ad eccitare le passioni e i movimenti dell'animo» (F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 428).

³⁵² «Da ciò si vede esser falso il sentimento del Saint-Évremond, qualora scrisse, che i Greci facevano belle Tragedie, nelle quali qualche cosa cantavano; dove i Francesi ne fanno delle cattive, nelle quali cantano tutto» (ivi, p. 429).

³⁵³ «Giacinto Andrea Cicognini, Fiorentino, fu quegli, che l'ultima mano loro diede. [...] E già questa peste di Drammi assorbita aveva tutta la Comica, e tutta la Tragica, occupando tutti i caratteri rappresentativi, che possono immaginarsi. Imperocchè se ne facevano tutto dì e Regii, e Civili, e Popolari, e Boscherecci, e Marittimi, e Sacri, e Profani, e Morali, e Serii, e Burleschi, e Misti, e in somma di qualunque spezie, che possibile fosse» (ivi, p. 434). Il Custode d'Arcadia scrisse: «Or questi Drammi assorbono tutta la Comica, e tutta la Tragica, occupando tutti i caratteri rappresentativi, che possono immaginarsi, imperocchè se ne trovano e Regj, e Civili, e Popolari, e Boscherecci, e Marittimi, e Sacri, e Profani, e serj, e burleschi, e misti, ed insomma di qualunque spezie, che sia possibile» (G. M. Crescimbeni, *Comentarij*, cit., p. 235).

di simil componimento»³⁵⁴. A questo punto si situa quella che potremmo considerare una delle poche affermazioni originali di Quadrio:

Egli è manifesto, che la maggior parte delle cose nella Tragedia insegnate, ad esso pure convengono, che nel vero altro essere non dovrebbe, che una Tragedia al modo antico cantata. Ma perché la corruzione de' tempi a poco a poco lo ha diffornato, noi dovendone però qui parlare, mediante quelle cose il circoscriveremo, per le quali si è reso da ogni altra drammatica composizione diverso.³⁵⁵

Forse è questa l'osservazione che ha spinto Mari, nel parlare del *Saggio sull'opera in musica di Algarotti* come uno dei primi in cui il melodramma viene insignito di piena dignità letteraria, a sostenere che ciò avviene «sulla scia del Martello e del Quadrio»³⁵⁶. È vero che in questo passo l'autore identifica il melodramma con la tragedia antica: tuttavia, l'uso del condizionale, la descrizione che segue (in base alle caratteristiche dell'opera in musica *non* riconducibili alla tragedia greca) e il tono generale dello scritto sono ragioni sufficienti per non attribuire parentele affrettate tra *Della storia e della ragione di ogni poesia* e l'opera di Algarotti.

I successivi capi della trattazione si soffermano sulle modalità compositive di un dramma per musica, evidentemente sul modello dei consigli forniti dallo pseudo-Aristotele nel trattato di Martello, com'è chiaro sin dalla prima frase:

Chi dunque o di sua voglia intraprenderà di comporre così fatti Drammi, o vi sarà condotto, prima di eleggere l'azione, dovrà egli minutamente esplorare le intenzioni di coloro, che se ne vogliono servire. Perché se sono Impresarij, che se ne vogliano valer per guadagno, se vogliono molto accompagnamento, e comparse, se esigono molto uso di macchine, per sorprendere il popolo, bisognerà a sì ridevol follia acconsentire, un qualche argomento favoloso scegliendo che sia capace d'essere alle dette cose adatto.³⁵⁷

Il *vademecum* dell'Impostore è completamente riscritto e ricalcato da Quadrio³⁵⁸, salvo quando si tratta di spiegare quali metri usare per la composizione delle arie: Martello aveva scritto dei versi *ad hoc*, mentre l'autore della *Storia e della ragione* riporta alcuni brani tratti dalla *Fida Ninfa* di Maffei.

³⁵⁴ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 435. Lo pseudo-Aristotele proferisce: «Non dee negarsi la preminenza della musica. Ella è l'anima di un tale recitamento, e ad esse debbesi il principale riguardo di chi è chiamato a parte, o per poesia, o per apparato, di simil componimento» (P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 275).

³⁵⁵ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 435.

³⁵⁶ M. Mari, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁷ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 437. In Martello leggiamo: «Se dunque mai ti si attraversasse nel capo la ridevol follia di acconsentire al compimento di un melodramma, tu déi, prima di elegger l'azione, disaminare la capacità del teatro, la fama del compositor della musica, quanti e quali sieno i cantanti condotti dall'impresario» (P. J. Martello, *Scritti critici e satirici*, cit., p. 275).

³⁵⁸ Le pagine 437-448 di Quadrio corrispondono del tutto alle pagine 281-291 di Martello (il riferimento è naturalmente alle edizioni qui adottate). Segnalo che, con riferimento alla metrica delle arie, Fabbri ha segnalato il copioso prestito di Quadrio nei confronti di Martello (P. Fabbri, *op. cit.*, pp. 295-296).

La sezione riguardante l'accompagnamento musicale (un termine sufficientemente indicativo del noto pregiudizio umanistico nei confronti della musica) inizia all'insegna di una polemica con Saint-Évremond, che sosteneva la superiorità della musica francese rispetto a quella italiana. Dopo averlo smentito, Quadrio richiama due autori che «colle loro bell'Opere pubblicate alla luce, hanno procurato di correggere quell'infinità di sconvenienze pertinenti ai Cantori»³⁵⁹: Benedetto Marcello e Pierfrancesco Tosi, l'autore delle *Opinioni de' Cantori antichi e moderni*, testo che viene qui dichiaratamente citato insieme al *Teatro alla moda* per correggere gli errori commessi dai cantanti. A titolo esemplificativo, riporto il primo consiglio di Quadrio:

E primieramente debbe essere loro al sommo raccomandato l'esprimer bene le consonanti, replicate, o semplici che sieno; e il pronunziar ben le vocali, acciocchè sieno intese per quelle, che sono. Certi cantori per esempio credono di formar il suono dell'A, e fanno sentir quello dell'E; tal che non è possibile capire, se abbiano detto *Balla*, o *Bella*, *Sesso*, o *Sasso*.

Seguono, invece, gli scritti originale di Marcello e di Tosi:

Non è molto necessario che il VIRTUOSO sappia *leggere, o scrivere, che pronunzi ben le Vocali, ch'esprime le Consonanti semplici o replicate, che intende il sentimento delle Parole*.³⁶⁰

Faccia profferir distintamente allo Scolare le vocali, acciò sieno intese per quelle, che sono. Certi Cantori credono di formare il suono della prima, e fanno sentir quello della seconda [...] Alcuni poi forse per ispalancarla troppo [la bocca], confondono quelle due vocali con la quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto *Balla*, o *Bella*: *Sesso*, o *Sasso*: *Mare*, o *More*.³⁶¹

Prima di un dettagliato elenco di opere e librettisti che si estende per trenta pagine³⁶², le ultime tre particelle della trattazione puntano il dito contro le comparse, le macchine e gli spettacoli, vale a dire

³⁵⁹ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 452.

³⁶⁰ B. Marcello, *op. cit.*, p. 48.

³⁶¹ P. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, p. 15.

³⁶² La lista, strumento utile allora come oggi, prende le mosse dalla *Dafne* di Rinuccini e giunge fino agli anni Quaranta del Settecento, menzionando, tra i più noti, Giovanni Apollonio Apollonj, Francesco Berni, Giovanni Francesco Busenello, Giacomo Francesco Bussani, Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Faustini, Benedetto Ferrari, Carlo Innocenzo Frugoni, Girolamo Gigli, Alessandro Guidi, Carlo Maria Maggi, Pier Jacopo Martello, Metastasio, Niccolò Minato, Giovanni Andrea Moneglia, Matteo Noris, Virginio Orsino, Pietro Pariati, Girolamo Frigimelica Roberti, Giulio Rospigliosi, Andrea Salvadori, Antonio Salvi, Domenico Lalli, Silvio Stampiglia, Francesco Silvani, Giulio Strozzi, Apostolo Zeno, (F. S. Quadrio, *Della storia, e della ragione di ogni poesia*, cit., p. 462-493). Più avanti, vi è anche una nutrita lista di compositori, in cui troviamo, tra gli altri, i nomi di Antonio Caldara, Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Baldassarre Galuppi, Christoph Willibald Gluck, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Leonardo Leo, Claudio Monteverdi, Niccolò Porpora, Domenico Sarro, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Antonio Vivaldi, (ivi, pp. 507-524). Come ricorda Mellace, gli elenchi verranno poi integrati nell'*Indice universale della storia e ragione d'ogni poesia scritta* nel 1752.

«quelle, che sono d'azioni, e di cose miste; com'è a cagione d'esempio una Battaglia Navale, ove vi bisogna Uomini agenti, Mare, Vascelli, e altre simili opere»³⁶³. Le comparse – il cui elenco è tratto da Marcello («Spiagge di Mare, Boschi, Prigioni, Fontane, Navili, Cacce d'Orsi, Padiglioni, Sale, Lampi, Saette, Tempeste, Carri trionfali, Dirupi, Scogli, e simili altre cose infinite») –³⁶⁴ – distraggono gli spettatori sia dalla poesia che dalla musica. Le macchine sono «sommamente pregiudiziali alla Poesia»³⁶⁵, così come gli Spettacoli pregiudicano notabilmente al bello del Poema»³⁶⁶: parole che ben si prestano a concludere la trattazione del primo snodo del dibattito operistico settecentesco, all'insegna della supremazia della parola.

1.2 «Una viva immagine della greca tragedia»³⁶⁷: verso l'accettazione del dramma per musica e oltre

Abbiamo appurato come le requisitorie arcadiche della prima metà del Settecento fossero dirette ai melodrammi nati in seno al circuito impresariale, giacché gli spettacoli volti a soddisfare il giudizio e le aspettative del pubblico violavano invariabilmente il paradigma aristotelico, dogmaticamente adottato dai letterati per giudicare i drammi per musica. Nondimeno, a partire dagli anni Trenta del Settecento, si iniziano a riscontrare giudizi più miti e umori rasserenati rispetto alla qualità e alla funzione dei più recenti melodrammi. Apostolo Zeno, sebbene non si spinga ad approvare i drammi musicali, modera la sua menzionata acredine in ragione delle migliorie sopraggiunte in quegli anni in ambito operistico:

Intorno ai drammi musicali egli [Muratori] ha ragione di riscaldarsi, ma temo che la passione l'abbia portato a dirne troppo. [...] Le dirò solo in generale, che per quanto io condanni i drammi musicali, come tragedie irregolari, non posso risolvermi a dirli col Sig. Muratori *mostri ed unioni di mille inverisimili*, nella forma almeno considerati, con cui sono stati trattati da alcuni valentuomini in questi ultimi tempi³⁶⁸.

³⁶³ Ivi, p. 457.

³⁶⁴ Ivi, p. 455. Il mordace autore del Teatro alla moda elenca: «*Spiagge di Mare, Boschi, Prigioni, Sale, Camere, Fontane, Navigli, Caccie d'Orsi, Padiglioni altissimi, Cene, Lampi, Saette, etc.*» (B. Marcello, *op. cit.*, p. 75).

³⁶⁵ F. S. Quadrio, *op. cit.*, p. 457.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, a cura di A. Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989, p. 84.

³⁶⁸ Lettera del 3 novembre 1730 al marchese Gravisi (A. Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno*, cit., vol. IV, pp. 276-277).

1.2.1 L'innovazione nelle *Osservazioni* di Gian Rinaldo Carli

Poco più di un decennio dopo, nell'agosto del 1743, Gian Rinaldo Carli indirizza a Giuseppe Tartini le sue *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, poi date alle stampe nel 1786³⁶⁹: il letterato capodistriano – accademico, poligrafo e collaboratore del «Caffè»³⁷⁰ – disquisisce *Della corruzione della musica antica e moderna* e *Della musica moderna*, analizzando ampiamente il coevo teatro musicale e approfondendosi in una trattazione simile al suo discorso accademico di poco più tardo *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*³⁷¹.

Bisogna constatare che l'autore non ripudia la lezione dei classici e condanna apertamente il degrado operistico e i cantanti – parimenti dediti «all'insoffribile negligenza de i recitativi, ed alla licenziosa libertà delle ariette»³⁷² – assecondando così giudizi a noi noti: oltre all'esplicita menzione de *Il teatro alla moda* di Marcello, è evidente come Carli sostenga la posizione di Zeno (che conobbe e frequentò a Padova) ed è altresì possibile riscontrare a più riprese l'ascendenza della lezione muratoriana e quella maffeiana, come constatato da Cavallini e Montanile³⁷³. Inoltre, nel rimarcare la necessità che la sinfonia iniziale debba essere correlata all'azione del dramma, Carli cita un passo di Cicerone già menzionato sia da Muratori che da Gravina nel tentativo di appurare se la tragedia antica si cantasse interamente³⁷⁴, né manca un possibile riferimento alla parabola della storia melodrammatica teleologicamente tracciata da Crescimbeni per enfatizzare la restaurazione del gusto intrapresa dagli arcadi, giacché nelle *Osservazioni* leggiamo:

³⁶⁹ Il trattato venne pubblicato nel XIV tomo dei diciannove volumi costituenti l'*opera omnia* dell'autore, vale a dire G. R. Carli, *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli...*, Milano, Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1784-87, t. XIV, pp. 329-450. Sebbene nell'opera siano occasionalmente menzionati melodrammi risalenti agli anni che intercorrono tra la stesura e la pubblicazione (per esempio l'*Orfeo e Euridice* di Gluck del 1762), in accordo con Stefano Bianchi – prefatore e curatore dell'edizione moderna del trattato – ritengo che l'opera di Carli sia comunque ascrivibile al *milieu* e alle riflessioni musicali di metà secolo (S. Bianchi, *Prefazione*, in G. R. Carli, *Osservazioni sulla musica antica e moderna e Intorno alla difficoltà di ben tradurre*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2004, p. 11). Cavallini propende, invece, per una revisione più significativa rispetto alla versione manoscritta del testo, sebbene riconosca l'allontanamento di Carli dalle tematiche musicali dopo il 1750 (I. Cavallini, «*Musica sentimentale*» e «*teatro della commozione*»: la poetica del melodramma nelle «*Osservazioni sulla musica*» di Gianrinaldo Carli, «*Recercare*», II, 1990, pp. 5-34).

³⁷⁰ Sulla biografia e la formazione di Carli cfr. E. Apih, *Rinnovamento e illuminismo nel 700 italiano. La formazione di Gian Rinaldo Carli*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 1973; A. Trampus, *Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli*, «*Archeografo Triestino*», LI, 1991, pp. 275-295.

³⁷¹ Il discorso venne pronunciato il 28 ottobre 1744 in un'accademia veneziana, presumibilmente l'Accademia Albrizziana, e pubblicato in una redazione non definitiva né autorizzata nella *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filosofici*, a cura di A. Calogerà, Venezia, appresso Cristoforo Zane, t. XXXV, pp. 147-220. Come le *Osservazioni*, anche l'*Indole* venne poi edita, con numerose aggiunte in *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli* (G. R. Carli, *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli*, cit., t. XVIII, pp. 1-191).

³⁷² Ivi, p. 118.

³⁷³ I. Cavallini, *op. cit.*, p. 7; M. Montanile, *Il discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gianrinaldo Carli*, cit., p. 315.

³⁷⁴ La frase tratta dall'*Academica* è: «primo inflatu tibicinis *Antiopam* esse aiunt, aut *Andromacham*, quum id nos ne suspicemur quidem» (si veda il paragrafo 1.1.3 di questo lavoro).

Il destino di tutte le arti, e di tutte le cose ancora, è corrispondente alle leggi della natura. Il cominciamento è tenue, lo sviluppo regolare, e condotto a gradi, la perfezione non è altro che uno stato effimero e momentaneo; e tosto ne viene sollecito il decadimento, e la corruzione.³⁷⁵

Le opere degli albori melodrammatici, quindi, rasentavano la perfezione: l'*Euridice*, in particolare, viene encomiata per i recitativi, volti a «muovere gli affetti più delicati del cuore»³⁷⁶. L'ineludibile declino secentesco ha causato la prevaricazione del meraviglioso sulla rappresentazione degli affetti dei personaggi (cuore pulsante della teoria di Carli sul teatro tragico e melodrammatico), precipitando il dramma musicale in una corruzione cui solo Zeno e Metastasio sono riusciti a porre, infine, un freno.

Nondimeno, a dispetto dell'abuso d'artificio e della debordante congerie di musica, gorgheggi e apparato scenico, si noti come il letterato riconosca che si tratta di «cose tutte che dovrebbero essere destinate a formare con una concertata illusione *la più dolce di tutte le sorprese*, e di tutte le commozioni sull'anime sensibili e delicate»³⁷⁷. Inoltre, Carli giudica come il peggior possibile abuso l'incoerenza tra musica e testo, vale a dire quelle circostanze in cui il compositore enfatizza termini irrilevanti e trascura le parole che veicolano i sentimenti dei personaggi: alla base di questa critica soggiace una nuova concezione del dramma per musica, la quale considera come un vantaggio il concorrere di arti diverse al raggiungimento del fine principale di questo spettacolo, vale a dire muovere gli affetti degli spettatori. Naturalmente, non viene messo in dubbio il primato della poesia, la quale figura in prima posizione nella seguente citazione: «Quando poesia, musica, canto, azione, e decorazione cospirano ad un medesimo fine, tutto il mondo sta attento, se ne interessa, ed ognuno si compiace di sentire dentro di sé una certa commozione, ed un piacevole contentamento»³⁷⁸. Più avanti, l'autore si spinge a dichiarare che «la musica sorella, e lingua della poesia dovrebbe interessarmi nell'azione che si rappresenta, e fare ch'io prendessi parte nelle vicende, negli avvenimenti, nelle passioni de' soggetti che si fingono esistere sulle scene»³⁷⁹. Sebbene si rammenterà come già Becelli avesse individuato un ancor più stretto legame di parentela tra musica e poesia («due arti gemelle, e tra loro sì analoghe, che a pensare e favellar sanamente non vi dovrebbe esser Poesia senza Musica, né Musica senza Poesia»³⁸⁰), ciò non diminuisce il valore storico dell'affermazione perché è proprio nella *pars costruens* che Carli più si discosta dai letterati che l'avevano preceduto, avvicinandosi invece alle riflessioni che Algarotti scriverà a distanza di un decennio nel *Saggio*

³⁷⁵ G. R. Carli, *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, cit., p. 107.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 108.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 115 (corsivo mio).

³⁷⁸ *Ivi*, p. 120.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 123.

³⁸⁰ S. Maffei, *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, cit., p. 193.

sopra l'opera in musica³⁸¹. L'autore delle *Osservazioni* applica questi principi nella sua tragedia *Ifigenia in Tauri*, nella cui dedica ad Apostolo Zeno non si perita di opporsi fermamente alla dogmatica applicazione delle unità aristoteliche, dichiarando al poeta cesareo: «sa quanto io sia alieno dal considerare buona quella povertà a cui si vorrebbe da i grecisti condannare le nostre tragedie [...] se si osservano le dette regole si abbandona la verità e la verisimiglianza»³⁸². Secondo Carli, quindi, paradossalmente è proprio il rispetto delle pseudo-unità aristoteliche a inficiare il principio che, come un *leitmotiv*, ha attraversato il dibattito settecentesco sull'opera e sul teatro tragico più in generale. Inoltre, si tenga presente che nello scritto *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno* lo scrittore afferma che all'indole del teatro corrisponde quella della nazione che l'ha creato: si tratta di una teoria rispetto a cui è complementare l'idea che il giudizio del pubblico – e non quello dei dotti – sia il metro più sincero per valutare la bontà di un dramma³⁸³. È evidente, dunque, che le tragedie più atte a suscitare la reazione degli spettatori sono costruite con azioni e cronotopi moderni, non antichi.

Ancor più dell'erosione delle regole aristoteliche, ciò che colpisce in quest'opera è il modo in cui Carli designa le opere dell'amico Zeno: «i di lui drammi non altro sono che piccole tragedie adattate alla musica»³⁸⁴. Se la stessa definizione sarà poi canonica per le opere di Metastasio (sul quale, tuttavia, Carli non si sofferma), sino a pochi anni prima questa designazione sarebbe stata del tutto impensabile. Tale apertura è sintomo della frattura cronologica, individuata da Ariani e Mattioda³⁸⁵, che divide la generazione di Muratori, Gravina e Maffei dai letterati che, a partire da metà secolo, propugnano e attuano riforme operistiche senza sentirsi in dovere di giustificare l'anomalia del genere in esame e, anzi, esaltandolo in virtù dell'ormai assodata parentela con la tragedia antica.

Una delle ragioni principali cui è dovuto questo drastico cambiamento è certamente il trionfo riscosso da Metastasio a partire dal 1724, anno in cui venne rappresentata a Napoli la sua prima opera, la *Didone abbandonata*. Com'è noto, i suoi drammi si imposero nei teatri italiani ed europei, diventando in breve tempo il più alto modello di poesia per musica e acquisendo un valore normativo, una funzione modellizzante per il genere librettistico. L'impostazione «logocentrica» e la «dittatura della parola»³⁸⁶ sulla

³⁸¹ Una parentela riscontrata già da I. Cavallini, *op. cit.*, p. 18 e M. Montanile, *Il discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gianrinaldo Carli*, cit., p. 319.

³⁸² G. R. Carli, *La Ifigenia in Tauri, tragedia nuova d'un accademico ricovrato*, Venezia, Giambattista Recurti, 1744, p. 195-199. Su questa tragedia cfr. F. Licciardi, «L'*Ifigenia in Tauri* di Gianrinaldo Carli, una tragedia melodrammatica», «Quaderni istriani», 5-6, 1994, pp. 63-69.

³⁸³ Si tratta di un tema trasversalmente presente nella trattatistica settecentesca sul teatro, discusso tra gli altri da Gravina, Martello, Vico, Pietro, Verri, Metastasio.

³⁸⁴ G. Carli, *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, in Id., *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli*, cit., t. XVII, p. 60.

³⁸⁵ M. Ariani, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 45; E. Mattioda, *op. cit.*, p. 159.

³⁸⁶ Espressioni che traggio dal fondamentale E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 7.

musica garantirono al poeta cesareo un successo inusitato tanto di pubblico quanto di critica, giacché la qualità letteraria del testo e la coerenza del dramma non vennero mai sacrificate per conquistare il favore degli spettatori con pretesti e trovate inverosimili o degradanti. I versi mirabilmente eufonici, il «sistema di compattezza fono-semantic»³⁸⁷ imperniato su raffinati parallelismi, riprese lessicali e chiasmi, la chiarezza nel tratteggiare gli affetti dei personaggi, l'elegante scorrevolezza dei testi: questi sono alcuni degli elementi che contribuirono alla consuetudine di rappresentare i drammi di Pietro Trapassi anche senza musica, in virtù delle loro intrinseche qualità foniche. Una disamina che renda giustizia alle molteplici qualità dei drammi metastasiani e tenga conto delle numerose pubblicazioni scaturite dalla *renaissance* degli studi sul poeta cesareo a partire dalla metà del secolo scorso sino ad oggi³⁸⁸ esula dagli obiettivi di questa trattazione. Oggetto del nostro interesse è, invece, la nuova concezione del melodramma affermata grazie alle opere di Metastasio e la loro decisiva importanza nel rivoltare il giudizio vulgato sull'opera e dare l'abbrivio alla seconda fase del dibattito settecentesco. Si tenga presente che, a dispetto del debutto del 1724, l'azione corrosiva operata dai drammi metastasiani sugli impietosi giudizi e sulle ostili posizioni dei letterati sortì il proprio decisivo effetto negli anni Cinquanta, decade in cui videro la pubblicazione diverse opere di nostro interesse. I testi precedenti in cui si riscontra il nome del poeta cesareo sono le *Osservazioni* e l'*Indole* di Carli degli anni Quaranta, in cui però Trapassi viene semplicemente menzionato, e le *Considerazioni sopra il Demofonte dell'Abate Metastasio* pubblicate nel 1735 da Evandro Edesimo³⁸⁹, il cui paragone tra Zeno e Metastasio, a favore del primo, resta un'eccezione in un panorama critico coeso nell'encomiare entusiasticamente il librettista veneziano.

1.2.2 Lo spartiacque settecentesco: il *Saggio* algarottiano

Il testo su cui intendo ora soffermarmi è il *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti, licenziato alle stampe nel 1755 a Venezia da Giambattista Pasquali³⁹⁰. Si tratta dell'opera più significativa della

³⁸⁷ R. Gigliucci, *op. cit.*, p. 128.

³⁸⁸ Doveroso il rimando all'ultimo lavoro critico di Sala Di Felice, cui si rimanda per un *excursus* bibliografico sulle pubblicazioni dedicate a Metastasio sino all'anno di pubblicazione del volume, cioè il 2008: E. Sala Di Felice, *Sogno e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008. Nell'ampia messe dei validi contributi più recentemente editi, si segnalano i testi monografici e collettanei incentrati esclusivamente sui drammi metastasiani: P. Luciani *«Tutta la vita è mar». Metastasio e le passioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016; G. Ferroni, *Voci metastasiane*, Firenze, Le lettere, 2022; G. Ferroni e E. Selmi (a cura di), *Metastasio e la Francia*, Padova, Padova University Press, 2024.

³⁸⁹ Pseudonimo dell'emiliano Francesco Bosellini, aspirante librettista di nonché docente di giurisprudenza a Venezia.

³⁹⁰ Sebbene il trattato algarottiano sia noto come *Saggio*, in virtù delle successive edizioni, la prima versione del testo era intitolata, in effetti, *Discorso sopra l'opera in musica*. Per una disamina della storia editoriale e delle sette

trattatistica melodrammatica degli anni Cinquanta, perché segna un cambio di passo nel dibattito settecentesco: il *Saggio* non mette più in dubbio lo statuto del melodramma né si sofferma sulla sua sino ad allora problematica sistemazione nella gerarchia dei generi letterari. Al contrario, come hanno già evidenziato Romagnoli e Tatti³⁹¹, Algarotti svincola il suo giudizio critico dalla dibattuta filiazione dell'opera dalla tragedia antica e non condanna bensì propugna la collaborazione tra librettista e musicista, sottolineando la preminenza della poesia nel coordinare al meglio le diverse componenti dello spettacolo musicale. Riposto il *cabier de doléances*, l'autore può concentrarsi su proposte di riforma con ricadute pratiche, ispirate alla sua esperienza presso la corte prussiana di Federico II e di Augusto III di Sassonia – dove si era occupato delle rappresentazioni operistiche del teatro di corte – ma parimenti debitorici al suo vorace «appetito libresco»³⁹², cui sono dovuti i numerosi ed eterogenei riferimenti intertestuali già individuati da Polin.

Il *Saggio*, di cui in questa sede si prenderà in considerazione la redazione curata dall'autore nel 1763 citandola dall'edizione curata da Bini, è suddiviso in sei sezioni dedicate ad altrettante componenti del melodramma (*Del libretto, Della musica, Della maniera del cantare e del recitare, Dei balli, Delle scene e Del teatro*): a queste si devono aggiungere l'introduzione, la conclusione e due canovacci melodrammatici, *l'Enea in Troia* e *l'Iphigénie en Aulide*. Sin dall'*incipit*, Algarotti si inserisce nella controversia esplicitando a più riprese l'assoluta superiorità dell'opera in virtù dei diversi linguaggi che la costituiscono: in questo modo, l'autore offre una visione meccanicistica del melodramma, decretando sì la presenza di un malfunzionamento – vale a dire la decadenza già additata da tutti i precedenti autori intervenuti nel dibattito – ma individuandone la causa nell'anarchia decisionale e nell'insubordinazione gerarchica ai danni della poesia e del suo rappresentante, il poeta. Il dramma in musica è indiscutibilmente «una tragedia recitata per musica»³⁹³. Algarotti rimarca l'antica convergenza del poeta e del musicista in un'unica figura e sottolinea come poesia e musica siano gemelle e «gran torto noi avremmo, se mai credessimo di potere

diverse edizioni del *Saggio* rimando alle introduzioni di Bini e Tatti premesse alle edizioni da loro curate del *Saggio*: A. Bini, *Introduzione*, in F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, a cura di A. Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989; S. Tatti, *Introduzione*, in F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, ed. commentata di Silvia Tatti, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018, disponibile al link: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/algarotti_saggio-sopra-l-opera-in-musica_1764/. La prima ricostruzione è stata quella di Pozzo del 1963 (F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, pp. 546-559.)

³⁹¹ S. Romagnoli, *op. cit.*, p. 53 e ss.; S. Tatti, *Introduzione*, cit. [pag. non numerate].

³⁹² G. Polin, *Note sul processo creativo del Saggio sopra l'opera in musica di Francesco Algarotti: una testimonianza di cultura europea*, in I. Yordanova e F. Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Vienna, Hollitzer, 2019, pp. 453-470: 454; Id., *Francesco Algarotti nei manoscritti 1257 A e 1257 B della biblioteca comunale di Treviso. Frammenti, abbozzi e citazioni di argomento teatrale-musicale*, «Studi Goldoniani», 8 (XVI), 2019, pp. 89-119. Sui riferimenti di Algarotti a opere letterarie e melodrammi cfr. A. Bellina, *Cinque argomenti nel Saggio sull'opera*, in M. Pastore Stocchi e G. Pizzamiglio (a cura di), *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 57-74.

³⁹³ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., p. 17.

con un mezzo solo ottener quello che ha da esser il risultato di molti»³⁹⁴. È, infatti, la scissione tra i due linguaggi ad aver creato l'inverosimiglianza operistica ma, arginate le bizzarrie musicali e canore, non v'è dubbio che a teatro

potriano sedere gli Addisoni, i Dryden, i Dacier, i Muratori, i Gravina, i Marcelli. Che già non avrebbero più ragione di dire esser l'opera una composizione sconnessa, mostruosa e grottesca; ma per lo contrario ravviserebbono in essa una viva immagine della greca tragedia, in cui l'architettura, la poesia, la musica, la danza e l'apparato della scena si riunivano a crear la illusione, quella possente sovrana dell'uomo, e in cui di mille piaceri se ne formava uno solo ed unico al mondo.³⁹⁵

Con gli accorgimenti proposti da Algarotti, dunque, anche i più puntigliosi critici capitolerebbero di fronte all'illusione operistica. È interessante segnalare, a questo punto, quali siano le miglorie prescritte dall'autore, perché rivelano la sua posizione rispetto ai drammi metastasiani. Se questi erano stati di fondamentale importanza per l'accettazione del melodramma da parte dei letterati, nel *Saggio* emerge chiaramente come già a quest'altezza alcuni tratti fondanti dell'opera di Trapassi vengano percepiti come ridondanti e datati. Paradossalmente, dunque, nel primo testo critico che sancisce la dignità letterario-artistica dei drammi musicali è altresì presente *in nuce* la necessità di riformarli, distaccandosi dall'aureo modello metastasiano che li aveva sino ad allora informati. Naturalmente il conte aderisce alla generale ammirazione per il poeta cesareo, elogiandone due testi – la *Didone* e l'*Achille in Sciro* – in virtù della mirata scelta del soggetto. Tuttavia, gli ornamenti vocali, la condanna della dicotomia recitativo-aria, l'usanza del da capo e le ripetizioni lessicali sono elementi presenti nelle opere del poeta cesareo e sono sintomo di quella crisi dell'opera che cercheranno di arginare sia la riforma intrapresa alla corte parmense su iniziativa del ministro Du Tillot, del compositore Traetta e del librettista Frugoni, sia le innovazioni introdotte a Vienna prima dal direttore generale degli spettacoli teatrali, il conte Durazzo³⁹⁶, e poi dall'azione congiunta di Gluck e Calzabigi³⁹⁷.

³⁹⁴ Ivi, p. 50.

³⁹⁵ Ivi, p. 84.

³⁹⁶ Cfr. gli scritti di Lanzola, in particolare la monografia A. Lanzola, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)*, Roma, Vecchiarelli, 2013.

³⁹⁷ Ma si ricordi che, in effetti, l'impatto delle innovazioni gluckiane in Italia fu piuttosto moderato. Oltre ai contributi già citati su Calzabigi, cfr. F. Marri (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi, Livorno, 14-15 dicembre 1987*, Firenze, Olschki, 1989; P. Gallarati, *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 21-134.

1.2.3 «Vere, perfette e preziose tragedie»³⁹⁸: l'elogio di Calzabigi a Metastasio del 1755

È indubbia la convergenza delle proposte algarottiane e delle direttrici della riforma viennese così come emergono dalla prefazione all'*Alceste* di Gluck e Calzabigi del 1769. Tuttavia, nel 1755 – in concomitanza con la prima edizione del *Saggio* algarottiano – venne dato alle stampe un testo di Calzabigi in cui non figura nessuno di questi principi riformistici: mi riferisco alla lunga *Dissertazione* premessa all'edizione Quillau delle opere metastasiane, edita a Parigi su iniziativa dello stesso librettista toscano³⁹⁹. L'edizione delle *Poesie* venne progettata negli anni della notissima *querelle des bouffons*, nel corso della quale i sostenitori della *tragédie lyrique* dibatterono contro i fautori dell'opera buffa italiana, tra cui si annoverano eminenti *philosophes* quali Jean-Jacques Rousseau, Diderot e d'Alembert. Un momento propizio, dunque, per pubblicare i testi del più noto esponente del melodramma nostrano e per ribattere, nel testo prefatorio, a due diversi ordini di critiche: le stroncature più generalmente rivolte alle «poco ben pensate favole teatrali»⁴⁰⁰ italiane, ma soprattutto le accuse, rivolte a Metastasio, di imitazione dei tragici francesi⁴⁰¹. La *Dissertazione* assunse, nella sua forma definitiva, un'estensione notevole, giacché Calzabigi disquisì sul costume e il carattere dei personaggi, lo sviluppo delle passioni, la costruzione del dramma e l'impareggiabile stile metastasiano, citando ampi brani dai melodrammi nonché dai drammi sacri di Trapassi. Le prime riflessioni dell'autore, invece, vertono sull'unità di luogo e sul coro nella tragedia greca e sono particolarmente significative per questo lavoro anche perché vi confluirono alcuni rilievi scritti dallo stesso Metastasio, come emerge dal suo epistolario⁴⁰².

Rispetto al trattato di Algarotti, la *Dissertazione* presenta un ulteriore passo avanti nell'evoluzione del dibattito settecentesco: i drammi per musica metastasiani vengono a più riprese definiti «vere, perfette

³⁹⁸ R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno editrice, 1994, t. I, p. 25.

³⁹⁹ Id., *Dissertazione* [...] *su le poesie drammatiche del signor abate Pietro Metastasio*, in P. Metastasio, *Poesie*, Parigi, presso la vedova Quillau, 1755, vol. I, pp. XIX-CCIV. Mi avvalgo dell'edizione delle opere di Calzabigi pubblicata da Bellina (R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 22-146).

⁴⁰⁰ Ivi, p. 60.

⁴⁰¹ Ivi, p. 85. Altre accuse minori sono l'uniformità o la monotonia nello scioglimento dei suoi drammi, l'incoerenza tra le arie e le scene che le precedono e la scelta di personaggi storici poco consoni ad esprimersi cantando (ivi, pp. 113-114).

⁴⁰² Si vedano le lettere di Metastasio a Calzabigi dell'agosto 1754 e del 15 ottobre dello stesso anno (oltre alla fondamentale edizione Brunelli, le missive si trovano anche nel testo, tematicamente coeso, curato da Ferrando: P. Metastasio, *Lettere a Ranieri Calzabigi*, a cura di A. Ferrando, Genova, Genova University Press, 2024, pp. 101-112). Il poeta cesareo avrebbe gradito che i suoi rilievi (a noi non pervenuti) venissero rimaneggiati da Calzabigi, ma Bellina ritiene che le postille metastasiane vennero inserite senza modifiche nel testo (A. L. Bellina, *Introduzione*, in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. XVII).

e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre nazioni»⁴⁰³, ma sono in effetti un *unicum* irripetibile, un ibrido: «le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma senza l'unione di questo ornamento sono vere, perfette e preziose tragedie»⁴⁰⁴. Inoltre, con o senza musica, questi testi soverchiano i modelli antichi: sono, infatti, svincolati dall'unità di luogo, la quale – come già avanzato da Carli – non solo è inverisimile, ma sarebbe stata a malincuore tollerata dagli stessi greci, i quali non avevano sufficienti mezzi e maestria per cambiare agevolmente la scena. In questo senso, Calzabigi reputa le disposizioni spaziali di Metastasio una «necessaria correzione degl'inevitabili difetti che produceva nella tragedia antiche la troppo ristretta unità»⁴⁰⁵.

L'autore, poi, si sofferma sulla questione del coro per risolvere non solo il raffronto tra melodramma moderno e tragedia greca, ma anche il *punctum dolens* delle ariette: considerando il coro tragico «una quasi unione di molte nostre arie»⁴⁰⁶ che, peraltro, si macchiava spesso di inverosimiglianza, non può che essere evidente il miglioramento apportato da Metastasio allo stato dell'arte melodrammatica. I pezzi chiusi dell'opera settecentesca sono argutamente considerati dei cori più brevi, posti alla fine di ogni scena invece che al termine dell'atto: caratterizzati dalla funzione di risvegliare l'attenzione degli spettatori dopo il tedioso recitativo, i recitativi sono il mezzo più efficace per enfatizzare e dare vita agli affetti dei personaggi. Se i coreuti delle tragedie antiche erano semplici spettatori delle passioni vissute dai personaggi, nel teatro musicale, *au contraire*, i personaggi che cantano le arie vivono in prima persona gli affetti, punto focale del dramma per musica, e possono disporre dei mezzi musicali e canori per trasmettere pienamente la potenza delle passioni che li governano.

L'intento encomiastico, celebrativo che permea la *Dissertazione* è evidentemente il motivo per cui l'autore assume una posizione polarizzata che appare, a tratti, quasi affettata. Aldilà delle contraddizioni che costellano il rapporto tra Calzabigi e Metastasio⁴⁰⁷, ciò che ci interessa è che all'altezza del 1755 il dibattito si muova lungo due direttrici via via sempre più divergenti: da un lato, l'entusiastico encomio del poeta cesareo avulso da impeti riformistici, cui dà l'abbrivio la *Dissertazione* di Calzabigi; dall'altro, la

⁴⁰³ R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. 24. Più avanti si legge: «perfette tragedie lavorate sulle vere leggi che dagli antichi ci sono state prescritte» (ivi, p. 135). Ancora, in via più generale e non solo circoscritta ai lavori di Trapassi: «I nostri drammi dopo che dal celebre Zeno e poi dal nostro Poeta nella regolar forma in cui oggi si veggono sono stati ridotti, possono chiamarsi una perfetta imitazione delle tragedia greche e latine» (ivi, p. 25).

⁴⁰⁴ *Ibidem*. Per l'interpretazione del passo cfr. P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de Calzabigi: il 'caso Metastasio'*, «Nuova rivista musicale italiana», 4 (XIV), 1980, pp. 497-538; per la sua fortuna critica, invece, A. Chegai, *Le parole-chiave della critica settecentesca sull'opera: fra luoghi comuni e progetti di riforma*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica*. III, cit., pp. 65-87: 68-70.

⁴⁰⁵ R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. 25.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 30.

⁴⁰⁷ Rimando al prezioso articolo di Tufano per una lettura della prefazione calzabigiana all'interno di una più ampia disamina degli involuti rapporti tra i due librettisti, anche alla luce della precedente e contraddittoria bibliografia critica su Calzabigi (segnatamente ad opera di Gallarati, Nicastro e Muresu): L. Tufano, *Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno*, in L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 71-90.

presa di coscienza delle pecche da mendare nel modello metastasiano, sempre più usurato dall'incompatibilità dell'ideologia metastasiana con la temperie pre-romantica e dalla continua messa in scena dei capolavori del poeta. Rimandando all'esaustivo lavoro di Chegai sulla trattatistica melodrammatica di fine secolo e ai contributi di Romagnoli e di Cesare Levi sulla ricezione critica di Metastasio⁴⁰⁸, mi propongo ora di indicare sommariamente la parabola delle due correnti di pensiero a partire dal *terminus a quo* del 1755.

1.2.4 Tra encomio metastasiano e aneliti di riforma: il dibattito *fin de siècle*

Negli anni immediatamente seguenti, altri scritti proseguono il filone riformistico e, in misura crescente, anti-metastasiano: nel 1756 viene pubblicata la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*⁴⁰⁹, adespota ma presumibilmente scritta da Giacomo Durazzo⁴¹⁰, in cui si caldeggiavano nuove scelte drammaturgiche, più pezzi d'insieme e un maggior equilibrio tra arie e recitativo, in una singolare fusione tra la *tragédie lyrique* e l'opera seria metastasiana. L'anno successivo, le *Riflessioni sopra i drammi per musica* di Ortes – illustre economista veneziano nonché autore di diversi testi per musica⁴¹¹ – ribadiscono la necessità di coordinare tutte le componenti melodrammatiche (soggetto, espressione, azione e decorazione)⁴¹² e di prediligere alla musica «artificiale» quella «espressiva»⁴¹³, vale a dire quella che intona con naturalezza gli affetti espressi dalla poesia. Inoltre, Ortes elogia l'opera buffa, in virtù di quella continuità fra azione scenica ed espressione musicale che manca nell'opera seria⁴¹⁴. Ancora, la lettera di Vincenzo Martinelli *Sopra la ragione del Canto, e Sua composizione*⁴¹⁵ si ispira sin dall'*incipit* al *Saggio* del 1755, ribadendo la necessità di istituire un rapporto simbiotico tra versi e note – «ove non è poesia non può essere musica, o almeno buona

⁴⁰⁸ A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*, cit., pp. 11-52; S. Romagnoli, *op. cit.*, pp. 45-63; C. Levi, *La critica metastasiana in Italia (saggio bibliografico)*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1908. Alcuni cenni anche in G. Lavezzi, *La scuola di gentilezza di Pietro Metastasio*, in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica dal Settecento al Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 1-32.

⁴⁰⁹ [s. a.] *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Parigi, Duchesne et Lambert, 1756.

⁴¹⁰ Ma sono stati chiamati in causa anche il diplomatico Josse de Villeneuve e lo stesso Calzabigi (cfr. A. Lanzola, *op. cit.*, pp. 82-97; P. Gallarati, *L'Europa del melodramma*, cit., pp. 135-158).

⁴¹¹ Come nel caso del *Saggio* algarottiano, anche Ortes acclude al trattato un'azione drammatica, la sua *Calisso spergiura*. Cfr. M. Ferrari Bravo (a cura di), *Giammaria Ortes nella Venezia del Settecento, Atti del convegno di studi. Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 24-25 giugno 2014*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2015; G. Ortes, *Testi teatrali per musica*, a cura di G. Polin, Venezia, Fondazione Cini, 2015.

⁴¹² Id., *Riflessioni sopra i drammi per musica...*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1757, p. 20.

⁴¹³ Ivi, pp. 24-25.

⁴¹⁴ Anche Algarotti si era espresso in questo senso: «Ne sono in esempio [della verità riscontrabile nel teatro musicale] singolarmente gl'Intermezzi e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in un qualunque altro componimento che sia» (F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., p. 38).

⁴¹⁵ Indirizzata al conte di Buckinghamshire e pubblicata in volume nel 1758 (V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche di Vincenzo Martinelli*, Londra, Giovanni Nourse, 1758, pp. 364-375).

musica»⁴¹⁶ – e promuovendo l'idea di un'istruzione umanistica per i cantanti, in modo che possano rendere giustizia al testo senza sminuirne il significato. La consapevolezza degli interpreti e la naturalezza della musica emergono anche negli scritti di Carlo Denina, il quale esorta alle menzionate migliorie a partire da un presupposto comune a tutti questi autori: «l'opera Italiana è una tragedia perfezionata, e raffinata»⁴¹⁷. Questo sommario elenco potrebbe proseguire lungamente, giacché molti scritti successivi sono riconducibili a questa linea del dibattito: tra gli altri, le opere di Planelli, Milizia, Napoli-Signorelli, Borsa (che più di tutti si sofferma sull'innovativa estetica dell'opera buffa) e Andrés⁴¹⁸. *A latere* di questi scritti, non mancano – oltre ai drammi riformati – proposte di sperimentazioni operistiche fondate sull'ibridazione del melodramma con elementi di altri generi spettacolari: la più nota è certamente la “tramelogedia” di Alfieri⁴¹⁹, ma in questi stessi anni vennero ideate da Pepoli anche l’“odecoreutica” (unione di declamazione poetica e pantomimo) e la “fisedia” (il canto della natura), mentre Carlo Ritorni diede vita alla “coretragedia” e “melotragedia”⁴²⁰.

D'altro canto, i menzionati trattati ebbero la loro controparte in entusiastici peana intonati al poeta cesareo, il quale aveva saputo blandire persino la penna spadaccina di Baretti nel primo numero della «Frusta letteraria»⁴²¹. Tra gli altri, si pensi all'*Elogio di Metastasio* di Michele Torcia, pubblicato nel

⁴¹⁶ Ivi, p. 369.

⁴¹⁷ Cito da *Teatro*, uno dei *Pensieri diversi tratti da ragionamenti inediti*, contenuti in C. Denina, *Vicende della letteratura di Carlo Denina*, Venezia, Palese, 1788, t. II, pp. 386-389: 386.

⁴¹⁸ Si riportano i dati relativi alle prime edizioni dei testi: A. Planelli, *Dell'opera in musica...*, Napoli, Donato Campo, 1772 (ma cfr. l'edizione di Arato: Id., *Dell'opera in musica*, ed. commentata di F. Arato, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018, disponibile al link: https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/historiographie-theatre/planelli_opera-in-musica_1772); F. Milizia, *Del teatro*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1773; P. Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni libri III del dottor D. Pietro Napoli-Signorelli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777; di Borsa si vedano il *Saggio sopra la musica imitativa teatrale* (1781), il *Saggio filosofico sui balli pantomimi serj nell'opera* (1783) e *Del gusto presente in letteratura italiana* (1784), tutti raccolti in M. Borsa, *Opere di Matteo Borsa segretario dell'accademia reale di Mantova*, Verona, Giuliani, 1800 (Cfr. F. A. Gallo, *L'estetica dell'opera buffa nel saggio sulla «Musica imitativa teatrale» di Matteo Borsa*, «La Rassegna musicale», 1 (XXXII), 1962, pp. 56-65); J. Andrés, *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura dell'abate D. Giovanni Andres*, Parma, Stamperia Reale, 1782-1799 (i consueti encomi a Metastasio si alternano a diverse critiche nel II tomo, edito nel 1785, in particolare pp. 385-395).

⁴¹⁹ Su cui cfr. tra gli altri A. Di Benedetto, *L'«Abele», tramelogedia sola*, in Id., *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994, p. 93 e ss.; M. Rebaudengo, *Lettture alfieriane per un «mostruoso spettacolo»: Tasso, G. B. Andreini, Milton e l'«Abele»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 1996, pp. 78-110; M. Sterpos, *L'Abele di Alfieri: una tramelogedia e una poetica del “genere mostruoso”*, «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XXII, 2021, pp. 387-415; M. Emanuele, *L'antiopera: una contaminazione in Alfieri*, in Id., *Opere e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001, pp. 171-190.

⁴²⁰ A. Chegai, *Le parole-chiave della critica settecentesca sull'opera*, cit., pp. 80-81; Id., *L'esilio di Metastasio*, cit., pp. 30-39 e pp. 53-90.

⁴²¹ «Dirò che a nessuno de' nostri italici seguaci di Apollo fu dalla capricciosa natura data una mente più lucida, e più sgombra di nuvoli, di quella che diede a Pietro Metastasio. Dante dalla natura ebbe un pensar profondo, Petrarca un pensar leggiadro, Bojardo e Ariosto ebbero un pensr non meno vasto che fantastico, e Tasso ebbe un pensar dignitoso; ma nessuno di essi ha avuto un pensare così chiaro e così preciso come quello di Metastasio, e nessuno d'essi ha toccato nel suo rispettivo genere quel punto di perfezione che Metastasio ha toccato nel suo» (G. Baretti, *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue scritta da Giuseppe Baretti*, Napoli, Cristarelli, 1840, t. 1, p. 50).

1771 a seguito della sua appassionata difesa del poeta cesareo in lingua inglese intitolata *A short account of the life and writings of Metastasio; by an Italian gentleman*⁴²². Favorevole al «genio divino»⁴²³ Metastasio è anche il gesuita spagnolo Eximeno, che nel 1774 licenzia alle stampe *Dell'origine e delle regole della musica*; parimenti entusiasta ma meno convincente, invece, l'*Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*⁴²⁴ del letterato lucchese Francesco Franceschi. Emblematico e ben noto è il caso di Saverio Mattei, avvocato dedito allo studio della drammaturgia e della librettistica nonché appassionato biblista: per tradurre i salmi biblici dall'ebraico all'italiano, l'autore ricalca la struttura fonetico-poetica dei libretti metastasiani in modo da esaltare al massimo la musicalità della poesia davidica⁴²⁵. A partire dal 1780, inoltre, Mattei pubblica insieme a Giuseppe Orlandi l'edizione napoletana delle *Opere* di Trapassi, accludendo le *Memorie per servire alla vita di Metastasio*, scritte di suo stesso pugno. Questi scritti sono il riflesso letterario della cosiddetta «metastasiomania»⁴²⁶, termine coniato da Pepoli e poi ripreso da Giazotto: si tratta di un fenomeno che in quegli anni dilagò interessando l'intera società italiana, com'è attestato anche dai numerosi volumi di *Massime e sentenze di Metastasio*, pubblicati già a partire dalla metà del secolo⁴²⁷. A titolo esemplificativo, si legga il seguente brano tratto dalla polemica *Risposta di don Santigliano* di Calzabigi, da cui – smussati gli angoli deliberatamente appuntiti dall'autore per destituire l'*autoritas* metastasiana – si può desumere il grado raggiunto dal settarismo votato a Trapassi:

Ad un tratto passò ella [l'interlocutrice di Santigliano-Calzabigi] a parlar de' teatri e delle opere in musica, onde ebbi luogo di palesarmi partigiano di que' drammi che prodotti avea il C. [Calzabigi] senza però fare il minimo torto a quelli, de' quali il M. rifiorita avea l'Italiana Poesia. Parve a quella

⁴²² M. Torcia, *Elogio di Metastasio poeta cesareo*, Napoli, Terres, 1771; Id., *A short account of the life and writings of Metastasio; by an Italian gentleman*, «The Court-miscellany or Gentleman and Lady's New Magazine, for the year 1768», novembre 1768, pp. 569-572. Cfr. R. Tufano, Michele Torcia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2019, disponibile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-torcia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-torcia_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 22 ottobre 2025). Infine, si veda anche l'appendice contenente l'inedito di Torcia *L'Esposizione apologetica di un'operetta intitolata «Elogio di Metastasio»* in R. Tufano, Michele Torcia. *Cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, Jovene, 2000.

⁴²³ A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione...*, Roma, Barbiellini, 1774, p. 21. Cfr. F. Arato, *Lettori iberici di Metastasio: Eximeno, Andrés, Arteaga*, in L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, cit., pp. 111-124.

⁴²⁴ F. Franceschi, *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, Lucca, Marescandoli, [s. d. ma 1786].

⁴²⁵ Mi riferisco a S. Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana...*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1766. Cfr. S. Tatti, *Le Memorie per servire alla vita di Metastasio di Saverio Mattei e la storiografia teatrale del suo tempo*, in M. Montanile e R. Ricco (a cura di), *Saverio Mattei: tradizione e invenzione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 33-48; si vedano i diversi studi di Montanile su Mattei, in particolare M. Montanile, *Le evocazioni musicali della parola nella elaborazione poetica di Saverio Mattei*, «Sinestesieonline», 41 (XIII), 2024, pp. 1-4.

⁴²⁶ A. Pepoli, *Meleagro, tragedia per musica in tre atti del Conte Alessandro Pepoli, preceduta da una Lettera del Medesimo sul Melodramma detto Serio*, Venezia, Stamperia Curti, 1790, p. 48; R. Giazotto, *op. cit.*, p. 199. Mangini usa il termine «metastasisimo», con il caveat che vi sono precedenti occorrenze in cui l'espressione venne usata per descrivere gli imitatori della poesia metastasiana (cfr. R. Giovagnoli, *Il Metastasio e il Metastasisimo*, in Id., *Meditazioni di un brontolone*, Roma, Tipografia della Tribuna, 1887, pp. 419-50).

⁴²⁷ Rimando a S. Tatti, *Le Memorie per servire alla vita di Metastasio di Saverio Mattei*, cit., p. 44 (in particolare si veda la nota 36).

gentil Signora, e a taluno de' Circostanti, che io sfacciatamente mettessi in dubbio l'esistenza di un solo Dio, o che almeno avessi il pensiero d'introdurre una nuova religione [...] Si accese dunque d'un fervido sdegno, di un focoso zelo. Stralunò gli occhi a segno di rendersi deforme; se le avvamparono le gote; se le travolsero scolorite le labbra; e mi viddi al punto di essere da lei preso a' capelli, o, come porto parrucca, di rimanere *capite detecto* [...] Proruppe poi in dire a me volgendosi minacciosa:

«Tutto vacilli il peso
Della terrena mole,
Impallidisca il sole,
Inorridisca il ciel»

Sig. D. Santigliano, a questa proposizione scandalosa eretica sua; come mai ponno piacergli altri drammi che quelli dell'illustre Metastasio, tanto vantati da un illustrissimo suo compatriotto?⁴²⁸

A dispetto del declino dell'astro del poeta cesareo, vieppiù accresciuto dal mutare del contesto ideologico-politico che l'aveva fatto brillare e dai mutamenti estetici e culturali suscitati dal *tournant des lumières*⁴²⁹, gli elogi degli apologeti metastasiani e la stima del pubblico non accennano a diminuire. Ciò non significa che l'aureo modello non traballi, anzi: il pesante rimaneggiamento dei testi originali (si è parlato, a questo proposito, di «libretti neometastasiani»⁴³⁰) è un altro chiaro sintomo della consapevolezza del declino di Trapassi, di fronte alla cui evidenza si tenta di restaurare i drammi del poeta scorciandoli e ibridandoli, pur di non abbandonarli all'oblio. Allo stesso tempo, restando all'interno del genere librettistico, l'indicatore di segno opposto è la presenza di parodie delle opere metastasiane in dialetto (ne è un esempio la *Didona abbandonata* in romanesco)⁴³¹ e in lingua italiana (tra gli altri *Il ritorno di Don Calandrino*)⁴³².

Le due correnti di pensiero (le non più titubanti critiche e la metastasiomania) raggiungono l'apice negli anni che precedono e seguono la morte di Trapassi, avvenuta il 12 aprile 1782. Fiumi d'inchiostro furono versati per la sua dipartita, spesso sotto forma di memorie elogiative che lasciavano spazio anche alla riflessione critica sulla poesia metastasiana: nel 1782 vengono pubblicati il *Discorso in morte dell'insigne*

⁴²⁸ R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 522-523. La quartina è tratta dall'oratorio sacro di Metastasio *La morte d'Abel*, II, vv. 251-254.

⁴²⁹ Per i mutamenti interni al genere librettistico cfr. almeno l'ottimo F. Piperno, *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in A. Rostagno e S. Tatti (a cura di), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma dal Seicento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 137-159.

⁴³⁰ M. Emanuele, *Opere e riscritture*, cit., p. 64; A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*, cit., pp. 19-39.

⁴³¹ Su cui cfr. L. Biancini, *Dalla Didone alla Didona. Il 'travestimento' romanesco della Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, in F. Onorati (a cura di), *Metastasio da Roma all'Europa. Tricentenario metastasiano. Incontro di studi 21 ottobre 1998*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 137-161; Ead., *La Didona der Metastazzio: Metastasio e il teatro popolare romano*, in F. P. Russo (a cura di) *Metastasio nell'Ottocento*. Atti del Convegno (Roma, 21 settembre 1998), Aracne, Roma, 2003, pp. 137-172.

⁴³² Cfr. S. Quasimodo, «La *Dirindona*, il *Ciro sconosciuto*, l'*Error cinese*...». *Metastasio e la parodia tardo settecentesca*, in A. A. Campo et al. (a cura di), «*Piove non sulla favola bella*». *La parodia fra letteratura e spettacolo*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2025, pp. 271-284.

poeta Pietro Metastasio⁴³³ di Giulio Cesare Cordara, il *Compendio della vita del celebre Pietro Metastasio romano, poeta cesareo* di Joseph Friedrich von Rezer⁴³⁴ (uscito a Vienna in tedesco e poi tradotto in italiano) e l'*Elogio di Metastasio* di Angelo Fabroni⁴³⁵. Di poco più tarde sono le *Osservazioni sopra Metastasio*⁴³⁶ di Bertola (1784) e i due testi encomiastici che precedono l'edizione di Nizza delle *Lettere* metastasiane stampata nel biennio 1786-87 (il *Ragionamento in lode di Pietro Metastasio* di Giambattista Moreschi e l'*Elogio dell'abate Pietro Metastasio* di Giuseppe Taruffi⁴³⁷); inoltre, a completamento della maestosa edizione nizzarda in quindici volumi delle *Opere* del poeta, escono anche le *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*⁴³⁸.

In concomitanza con questi scritti, vengono date alle stampe anche le scoperte critiche di Bettinelli nel *Discorso sopra la poesia italiana* (1781) e, ancor di più, nel *Discorso sopra il teatro italiano* (1788) e nei *Dialoghi d'amore* (1796)⁴³⁹: si veda, in particolare, lo scambio tra Amore e Melpomene, in cui emergono le ormai desuete critiche arcadiche volte a negare la dignità letteraria dello spettacolo musicale⁴⁴⁰. Arteaga bilancia perplessità ed elogi nelle *Rivoluzioni del teatro musicale* del 1783, sbilanciandosi poi sulle prime nei *Difetti del Sig. abate Metastasio*⁴⁴¹; Calzabigi *en travesti* scrive l'intransigente *Risposta di Don Santigliano* (1790)⁴⁴² in cui, nel controbattere alle critiche a lui rivolte da Arteaga nelle *Rivoluzioni*, scredita ampiamente l'opera metastasiana. Dello stesso anno nonché di simile tenore è la *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio*⁴⁴³ di Pepoli, che patteggiava per la riforma di Gluck vedendo in Trapassi il motivo del declino

⁴³³ G. C. Cordara, *Discorso in Morte dell'Insigne Poeta Pietro Metastasio...*, Roma, Salvioni, 1783. Il discorso venne recitato nel 1782 ad Alessandria nell'adunanza degli accademici Immobili e poi pubblicato l'anno seguente a Roma su richiesta dell'Accademia dell'Arcadia.

⁴³⁴ J. F. von Retzer, *Compendio della vita del celebre poeta Pietro Metastasio, poeta cesareo...*, Roma, Cannetti, 1783.

⁴³⁵ Poi confluito nella raccolta A. Fabroni, *Elogi d'alcuni illustri italiani*, Pisa, Jacopo Grazioli, 1784, pp. 163-260.

⁴³⁶ A. Bertola de' Giorgi, *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi...*, Bassano, Remondini, 1784; cfr. anche l'edizione più recente, vale a dire Id., *Osservazioni sopra Metastasio*, a cura di G. P. Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2001. Come riporta Tatti, il testo rientra in effetti nel genere dell'elogio e considera l'opera metastasiana da una prospettiva letteraria più che strettamente melodrammatica, soffermandosi – per esempio – sulla biblioteca dell'autore (S. Tatti, *Le memorie per servire alla vita di Metastasio di Saverio Mattei*, cit., p. 42).

⁴³⁷ G. A. Moreschi, *Ragionamento di G. A. Moreschi in lode di Pietro Metastasio...*, in P. Metastasio, *Lettere del signor abate Pietro Metastasio precedute da due ragionamenti in lode del medesimo...*, Nizza, Società Tipografica, 1786-87, t. I, pp. III-LXIV; A. G. Taruffi, *Elogio accademico del chiarissimo poeta Cesareo Pietro Metastasio...*, ivi, pp. LXX-CXIII.

⁴³⁸ *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785.

⁴³⁹ S. Bettinelli, *Opere edite ed inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Venezia, Adolfo Cesare, 1799-1801, rispettivamente t. XVI (pp. 3-104), t. XIX (pp. 59-114) e t. V (pp. 223-288).

⁴⁴⁰ Su Bettinelli e il melodramma cfr. E. Sala Di Felice, *I Dialoghi d'Amore: conversazioni di fine secolo*, in I. Crotti e R. Ricorda (a cura di), *Saverio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo. Atti del convegno, Venezia 5-6 febbraio 1997*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165-191.

⁴⁴¹ E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente di Stefano Arteaga madridense*, Bologna, Carlo Trenti, 1783-86 (il giudizio su Trapassi, nuovamente in bilico tra punti di forza e debolezza, è nel II tomo, pp. 63-84); Id., *Difetti del Sig. abate Metastasio: dissertazione del signor Stefano Arteaga madridense*, in P. Metastasio, *Opere del sig. abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, t. XIV, pp. III-XIV.

⁴⁴² R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 360-550.

⁴⁴³ A. Pepoli, *op. cit.*, pp. 3-52.

operistico; ben note, infine, sono le pungenti parole di Alfieri per il poeta cesareo, sia nella sua ottava satira *I pedanti* che nella *Vita*, in riferimento al fugace incontro avuto con il poeta cesareo a Schönbrunn⁴⁴⁴.

E Metastasio? Qual è la sua postura critica rispetto al melodramma in generale e come si rapporta alle crescenti riserve rispetto ai suoi drammi così finemente cesellati? La prosa e la produzione saggistica dell'autore⁴⁴⁵ rivelano l'architettura teorica che soggiace alle sue scelte artistiche: in particolare, l'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima* ancora la difesa del genere melodrammatico al massimo teorico del teatro antico, di cui il poeta offre un'esegesi filtrata attraverso il pensiero di Gravina e di Cartesio, non celando la propria ostilità, invece, per i dogmatici interpreti della *Poetica* e segnatamente Dacier. La lunga gestazione del testo e la pubblicazione tardiva⁴⁴⁶ sono indice della reale portata del lavoro: questi indicatori sono ben più veritieri del riduttivo intento apologetico che l'autore offre ai lettori, con un ironico sorriso, nell'*Oggetto* del trattato («il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi»⁴⁴⁷). Ciò non significa, nondimeno, che l'approfondita analisi non sia connotata da un intento attualizzante che consente a Metastasio di esporre la sua posizione sul melodramma, dopo ormai quasi un secolo di ininterrotte discussioni e polemiche. L'*Estratto*, che Selmi definisce «la più compiuta poetica del melodramma classicistico»⁴⁴⁸, affronta numerosi nodi della riflessione critica sulla tragedia, sciolti «nell'involucro ingannevole di una tradizionale “parafrasi”»⁴⁴⁹ che è tesa in una continua dialettica tra antico e moderno. Mi riferisco, in particolare, a quattro argomenti: la reinterpretazione del concetto di catarsi e la necessità di esplorare, nei drammi moderni, l'intera fenomenologia delle passioni⁴⁵⁰, suscitando, un sentimento di ammirazione della virtù piuttosto che il terrore; la *vexata quaestio* delle morti in scena; la revisione della teoria dei caratteri tragici mezzani, emblematica dell'impossibilità di applicare pedissequamente le norme antiche al teatro moderno; la questione del giudizio (o del voto) popolare. Ciò che ci interessa più direttamente in questa sede è, *in primis*, la disamina del rapporto musica-poesia che l'autore fonda, in via preliminare, sulla distinzione tra i due diversi gradi musicali dell'armonia e della melodia:

⁴⁴⁴ V. Alfieri, *Vita, rime e satire*, a cura di G. Ferrero e M. Rettori, Torino, UTET, 1978, pp. 613-618 e p. 160.

⁴⁴⁵ Su cui cfr. C. Varese, *Metastasio scrittore in prosa*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, cit., pp. 21-39.

⁴⁴⁶ In effetti postuma, complice le tormentate vicende che interessano l'editore Herissant. Sulla storia, le fonti e i contenuti dell'*Estratto* metastasiano si veda l'*Introduzione* dell'edizione curata da Elisabetta Selmi (E. Selmi, *op. cit.*, pp. I-LXXIII).

⁴⁴⁷ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica*, cit., p. 8.

⁴⁴⁸ E. Selmi, *op. cit.*, p. XVI.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Cfr. per esempio S. Tatti, *Note sul lessico critico di Metastasio: passione/ragione*, «Studi (e testi) italiani», 39, 2017, poi in B. Alfonzetti e C. Princiotta (a cura di), *Studi per Biancamaria Frabotta*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 263-274 (in particolare pp. 268-69).

Termina Aristotile questo primo capitolo della sua *Poetica* facendo nuovamente riflettere che la poesia si vale nelle sue imitazioni del *metro*, del *numero* e dell'*armonia*; tal volta insieme, come avveniva ne' *Ditirambi* e ne' *Nomi* che cantavansi in onor di Bacco e d'Apollo, e, tal volta, or separati or congiunti, come succedeva nelle tragedie e nelle commedie, nelle quali, nei *diverbi* (che sono i nostri recitativi), si ubbidiva alla sola legge del metro e, ne' cantici, strofe, antistrofe ed epodi, o cantati da tutto il coro o da un solo istrione, si faceva uso anche del numero e della *melodia*, come appunto, a' di nostri, e ne' moderni cori e nelle strofe che chiamansi ora *ariette*, per immemorabile e visibilmente a noi dall'antico teatro tramandato costume, universalmente si pratica.⁴⁵¹

Questa considerazione assolve a un duplice scopo: da un lato, rifunzionalizzare le due categorie aristoteliche con il fine di avallare l'esistenza del recitativo (dove l'armonia consente di «imitar cantando le modificazioni del parlar naturale»)⁴⁵² e delle arie (in cui la melodia è elaborata e artificiosa), il che conseguentemente convalida l'intero genere melodrammatico. Dall'altro, difendere il proprio modello di opera seria, come si sa fondata sulla netta dicotomia tra recitativo secco e aria, cui si andava sempre più contrapponendo l'operazione riformistica di Gluck e Calzabigi volta a chiudere il divario tra numero chiuso e recitativo⁴⁵³.

Il secondo punto di rilievo è la disquisizione sulle pseudo-unità aristoteliche, intimamente connessa al terzo concetto di nostro interesse, la categoria del verosimile. Secondo Metastasio, i commentatori di Aristotele pensavano alle unità di tempo e luogo con un'ortodossia fondata su un presupposto evidentemente sbagliato: l'identità tra il vero e il verosimile. Se, infatti, i tragediografi e i librettisti tentassero di rendere le qualità e le circostanze dell'azione scenica con la massima aderenza alla realtà, il verosimile diverrebbe vero e, di conseguenza, il tempo rappresentabile equivarrebbe al tempo della *pièce* e il luogo coinciderebbe con il palcoscenico del teatro. In questo modo, il cronotopo priverebbe lo spettatore non del piacere di osservare la realtà, ovviamente sempre disponibile, ma di quello «proprio dell'imitazione, cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso»⁴⁵⁴. Nel quinto capitolo del trattato, l'adozione di una prospettiva anti-illusionistica e anti-mimetica demolisce, a partire da numerosi esempi desunti dal teatro classico, le due unità appena discusse e annichilisce l'accusa di inverosimiglianza che aveva a lungo bersagliato il teatro musicale.

A chiudere la disamina settecentesca, in una perfetta *ringkomposition*, si riportano le parole con cui Metastasio confuta le accuse di inverosimiglianza di Saint-Évremond e Muratori riportate all'inizio di questo capitolo:

⁴⁵¹ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica*, cit., p. 18.

⁴⁵² Ivi, p. 12.

⁴⁵³ In questo senso, Weiss definisce l'*Estratto* «an *Apologia pro vita (or pro arte) sua* by the century's most famous, most successful dramatic poet» (P. Weiss, *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*, «Journal of Musicology», 4 (I), 1982, pp. 385-394: 388).

⁴⁵⁴ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica*, cit., p. 42

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perché in esso gli attori vanno cantando a morire, come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico misurato e canoro.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Ivi, p. 42.

2. L'Ottocento

Giuseppe Carpani, nel dolersi della dilagante decadenza melodrammatica primo-ottocentesca in una delle missive che compongono *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali* (1824), ammette con sconforto che «a nulla valsero gli eruditi lagni degli *Algarotti*, degli *Arteaga*, dei *Napoli Signorelli*, dei *Planelli* ec.»⁴⁵⁶ per risanare l'opera italiana. Tuttavia, in aggiunta alle cause già additate a più riprese nel corso del secolo precedente (la smania per la novità da parte del pubblico, i capricci dei cantanti, i fini lucrativi che timoneggiano il teatro impresariale), l'autore individua due nuovi capi d'accusa per il miserabile stato del teatro musicale: «l'erudito frastuono [dell'orchestra] che chiamansi in oggi lo scrivere moderno»⁴⁵⁷ e la correlata diffusione della musica strumentale tedesca. In merito al libretto, poi, Carpani confessa: «a tutto io vedo rimedio, ma non a quest'ultimo malanno del teatro»⁴⁵⁸. I veri poeti, infatti, non si cimentano nella prova librettistica a causa delle ingerenze dei cantanti e dei musicisti; al contrario, i verseggiatori meno talentuosi non esitano a dedicarsi alla carriera teatrale, inimicandosi le Muse con testi spregevoli e venendo a patti con i cantanti pur di intascare un immeritato guadagno. A riprova della popolarità di questo giudizio, si legga il seguente estratto dal *Discorso sul teatro italiano* di Giovanni Pindemonte:

È facile a divedere che un poeta vero, per quanto guardato sia biecamente dalla fortuna, non vorrà assoggettarsi a cotale infamia, e che in conseguenza i compositori de' nostri drammi esser non possono che poetastri. Ma supponiamo che a scrivere s'accinga un libretto d'opera un poeta vero [...] A che giovar possono a questo infelice il suo fuoco poetico e i suoi talenti, se continuamente son essi inceppati dalle idee strane, bizzarre ed assurde, cui servir deve, degli scioperatissimi esecutori?⁴⁵⁹

Il resoconto di Carpani – poeta e librettista che diede alle stampe anche le *Haydine* e le *Majeriane*⁴⁶⁰ – si presta a configurarsi come una specola privilegiata da cui partire per osservare l'evoluzione della questione dell'opera nel XIX secolo: da questa lettera, infatti, emergono diversi punti cruciali, in parte in fisiologica contiguità con il dibattito settecentesco, in parte nuovi. Escludendo il rammarico per un'insanabile decadenza dell'opera, onnipresente e trasversale alla storia del genere, ben note sono le critiche al pubblico e ai cantanti, mentre a inizio Ottocento appaiono i primi biliosi riferimenti alla musica

⁴⁵⁶ G. Carpani, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 17 (lettera II, 12 dicembre 1804). Su Carpani critico musicale si vedano P. Gallarati, *Le Rossiniane di Carpani*, in Id., *L'Europa del melodramma*, cit., pp. 261-279; G. Pestelli, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della rassegna musicale», IV, 1968, pp. 105-121.

⁴⁵⁷ G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 18.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁴⁵⁹ G. Pindemonte, *Discorso sul teatro italiano*, in Id., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese con un discorso sul teatro italiano*, Milano, Tipografia di Francesco Sonzogno, 1805, vol. IV, p. 331.

⁴⁶⁰ Si ripotano le notizie bibliografiche delle prime edizioni, su cui si tornerà nella sezione 2.1: G. Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e opere del celebre maestro Giuseppe Haydn di Giuseppe Carpani dedicate al R. conservatorio di musica di Milano*, Milano, Candido Buccinelli Stampatore-Cartaro, 1812; Id., *Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale di Giuseppe Carpani in risposta al libro Della imitazione pittorica del Cav. Andrea Majer*, Padova, Tipografia Minerva, 1824.

strumentale, alla progressiva decadenza del bel canto settecentesco nonché a un nuovo interlocutore estero in ambito operistico, i tedeschi e non più unicamente i francesi. Allo stesso modo, l'accusa di immoralità e incompetenza rivolta ai librettisti è in parte nuova rispetto al XVIII secolo, nel corso del quale l'oggetto delle critiche erudite era stato soprattutto il libretto e non il suo autore: se si pensa ai poeti cesarei di inizio e metà Settecento quali Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Apostolo Zeno e poi, naturalmente, Pietro Metastasio, si rammenterà come fossero stati loro a fissare le norme costitutive e le modalità compositive del dramma per musica e non i compositori. Anche nella seconda metà del secolo, pur in un panorama critico consapevole della necessità di riformare il genere serio, la trattatistica aveva individuato nel poeta e nella sua capacità di coordinare, tramite il verso, le altre componenti operistiche il fattore risolutivo per sanare il degrado che macchiava l'opera settecentesca. La stessa denominazione dell'autore di testi per musica muta significativamente: se fino ad ora si era parlato di "poeta", è proprio nella prima metà del XIX secolo che si conia il termine "librettista", la cui connotazione svilente, dispregiativa emerge chiaramente sia dalla prima occorrenza del vocabolo (su periodico, nel 1838) - «e voi salirete di nuovo dal grado di librettista a quello di poeta»⁴⁶¹ - sia dalla sua prima registrazione, l'anno successivo, in un vocabolario, il *Rimario italiano o Vocabolario ortografico* di Antolini: «titolo di sprezzo di chi fa libretti d'opera teatrali, come indegno di poeta»⁴⁶². L'inizio della decadenza coincide, secondo Carpani, con il ritiro dalle scene di Metastasio:

Ma verso il Settanta del suo secolo (e qui fate bene attenzione) cessò di scrivere il *Metastasio*; ed i suoi drammi, già messi in musica le migliaia di volte da tanti maestri, cominciarono a passar di moda. Mancata al teatro questa *Metastasiana* schiera di stelle lucidissime, ben tosto i cattivi ed i mediocri poeti si fecero innanzi, ed un diluvio di meschini drammi innondò la patria dei *Tasso*, dei *Poliziano*, dei *Rinuccini*, dei *Guarini*, dei *Metastasio*.⁴⁶³

Al mutato statuto del librettista corrispondono l'imperiosa ascesa del compositore⁴⁶⁴ (non si dimentichi il titolo dell'opera di Carpani, il quale più acutamente di altri fotografa la repentina ascesa dell'astro

⁴⁶¹ La citazione, originariamente priva di referente e desunta dal giornale «La Moda» (29 gennaio 1838), è tratta da I. Bonomi, S. De Stefanis Ciccone, A. Masini, *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 114. Sulle successive attestazioni del termine cfr. I. Bonomi, *Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento*, in M. Prada e G. Sergio, *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 327-340: 336.

⁴⁶² Traggo l'informazione da U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, p. 16.

⁴⁶³ G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 65. Anche il librettista Luigi Romanelli presenta dubbi sulla dignità del titolo di poeta universalmente attribuito a chi scrive versi per musica - «i Poeti, così detti (perché non si sa come altrimenti chiamarli)» - e fa risalire agli ultimi decenni del Settecento il declino melodrammatico: «La poesia teatrale andò sempre decadendo o per difetto di genio, o perché uno sciame di sedicenti poeti, intrudendosi nel teatro, al musicale arbitrio l'assoggettò senza limiti» (L. Romanelli, *Melodrammi del professor Luigi Romanelli dedicati alle alunne emerite dell'I. R. Collegio...*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1832-33, t. III, p. IX e t. VIII, p. VII).

⁴⁶⁴ Cfr. F. Della Seta, *Il librettista*, cit., pp. 231-291. Sui rapporti di forza tra le due figure si veda, tra gli altri, E. Senici, *L'opera italiana nel primo Ottocento*, in A. Chegai et al. (a cura di), *Musiche nella storia*, cit., pp. 453-493: 472-477.

rossiniano) e una serie di mutamenti radicali nel sistema produttivo e nella fruizione delle rappresentazioni operistiche nell'Ottocento. Per comprendere il contesto in cui si muovono e si esprimono i letterati che intervengono in questi anni alla discussione sull'opera, tratteggerò ora, a grandi linee, gli snodi principali della storia del melodramma italiano ottocentesco, destinando alle successive sezioni di questo capitolo un'analisi più puntuale degli eventi più strettamente legati a precisi, determinati momenti del dibattito.

Il primo dato da tenere in considerazione è che, nella prima metà dell'Ottocento, le rappresentazioni operistiche aumentarono esponenzialmente rispetto al Settecento⁴⁶⁵: i concitati ritmi delle stagioni teatrali venivano sapientemente orchestrati dall'impresario, uomo d'affari che si occupava di organizzare la produzione e la rappresentazione di nuovi titoli per uno o più teatri da lui simultaneamente gestiti. Veri e propri agenti del circuito operistico, i più talentuosi impresari giungevano a gestire un giro d'affari internazionale: tale era la perizia di Alessandro Lanari⁴⁶⁶ da valergli l'altisonante titolo di "Napoleone degli impresari"; con lui rivaleggiarono Domenico Barbaja⁴⁶⁷ – che gestì il Teatro alla Scala e il San Carlo, promuovendo i lavori di Rossini, Bellini e Donizetti – e Bartolomeo Merelli, che gli succedette nel tempio della lirica milanese. Uno dei compiti più importanti dell'impresario era scritturare i cantanti, vere e proprie celebrità che, a quest'altezza del secolo, erano le figure professionali più pagate insieme ai ballerini.

Tuttavia, la fulminea ascesa dell'astro rossiniano (attivamente presente nei teatri italiani dal 1810 al 1823) rovesciò drasticamente lo *status quo* melodrammatico, portando molteplici rivolgimenti tra loro concatenati: la creazione del concetto di "repertorio", vale a dire la riproposizione, allora del tutto inusuale, delle opere che più avevano conquistato il favore degli spettatori; la consuetudine di stampare le partiture melodrammatiche in versioni più o meno ridotte e arrangiate, cui non fu certamente estranea la coeva diffusione del pianoforte come strumento musicale privato; lo sviluppo dell'editoria musicale, i

⁴⁶⁵ Per una panoramica generale sulla produzione del teatro musicale ottocentesco cfr. J. Rosselli, *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 79-166; J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018 (1985); E. Senici, *op. cit.*, pp. 453-493; G. Staffieri, *L'opera italiana. 2. L'età delle rivoluzioni (1789-1849)*, Roma, Carocci, 2022.

⁴⁶⁶ Cfr. la sua A. Lanari, *Memoria dell'impresario Alessandro Lanari ai Signori Componenti la Nobile Accademia dell'Imperiale e Real Teatro degl'Immobili...*, Firenze, Tipografia Bonducciana, 1831. Su Lanari cfr. i lavori di De Angelis: M. De Angelis, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*, Firenze, Giunta Regionale Toscana – La nuova Italia, 1982; Id., *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.

⁴⁶⁷ Su Barbaja si vedano i molteplici studi di Maione e Seller, tra cui: P. Maione e F. Seller, *L'ultima stagione napoletana di Domenico Barbaja (1836-1840): organizzazione e spettacolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1-2 (XXVII), 1992, Firenze, Olschki, 1993, pp. 257-325; Id. ed Ead., *Domenico Barbaja a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992 il testo e la scena*, Urbino, Fondazione Rossini Pesaro, 1994, pp. 403-429; Id. ed Ead., *Da Napoli a Vienna: Barbaja e l'esportazione di un nuovo modello impresariale*, «Römische Historische Mitteilungen», 44, 2002, pp. 493-508; si segnala anche la monografia P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja. Il padrino del bel canto*, trad. it. di D. Fassio, Torino, EDT, 2015.

cui tre più importanti esponenti furono Giovanni Ricordi (cui successe, nel 1853, il figlio Tito), Giovannina Lucca ed Edoardo Sonzogno; la fondazione di periodici musicali da parte dei tre editori, complementare all'attività principale e volta a educare il pubblico all'ascolto operistico. Le testate – tra cui si instaurò una «guerra selvaggia»⁴⁶⁸, parallela a quella svolta in teatro dalle rispettive *clagues* – erano rispettivamente la «Gazzetta musicale di Milano», «L'Italia musicale», «Il teatro illustrato» e «La Musica popolare» (entrambe stampate da Sonzogno). Naturalmente, come vedremo più avanti, non furono solo questi i periodici musicali dati alle stampe in quel periodo, né solo queste le pubblicazioni in cui si discusse di opera lirica: è chiaro che, al pari della capillarizzazione della diffusione dell'opera – evidente anche dal *boom* architettonico di nuovi edifici teatrali – corrispose un radicale cambiamento nei modi e nei tempi del discorso critico sull'opera, che pure, specie nei primi quattro decenni del secolo, continuò a svolgersi anche in sede letteraria e trattatistica.

È a metà del secolo, tuttavia, che questi processi giunsero a una piena maturazione: complice l'ascesa di Bellini e Donizetti, si affermò definitivamente l'autorialità del compositore, il quale divenne il responsabile principale dell'*opus* operistico, con un drastico capovolgimento dei rapporti di forza nel processo di creazione melodrammatico. Se prima, infatti, il poeta scriveva il libretto senza consultarsi sistematicamente con l'operista, creando un testo che sarebbe poi stato rivestito di note anche per decine di volte, nel corso del XIX secolo furono le esigenze musicali a influenzare sempre di più la stesura dei versi, i quali non venivano più riutilizzati da altri musicisti oppure venivano manipolati drasticamente per adeguarsi alle nuove circostanze sceniche, minando però, in questo modo, le originali intenzioni poetiche. Il librettista, dunque, componeva a stretto contatto con il compositore, sacrificando spesso l'estro poetico⁴⁶⁹ nonché adeguando la struttura e la versificazione del melodramma alle nuove forme della drammaturgia musicale: queste sono le circostanze che generarono il menzionato disprezzo per i poeti di teatro ottocenteschi.

A questo proposito, due fattori sono degni di nota. *In primis*, è sintomatico che a inizio secolo le opere buffe di Rossini furoreggiassero mentre, solo pochi anni dopo, Vincenzo Bellini non si dedicasse

⁴⁶⁸ J. Budden, *Un problema d'identità (l'opera italiana negli anni 1870-1890)*, in Id., *Le opere di Verdi. 3: Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1985, pp. 279-309: 284.

⁴⁶⁹ Ma vi furono notevoli eccezioni: Felice Romani (cfr. A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996), Francesco Maria Piave (cfr. E. d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia, Grenzi, 2016) e Salvatore Cammarano (J. Black, *The Italian Romantic Opera Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984; cfr. anche C. M. Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001). Oltre alle citate monografie, vi sono notevoli e più recenti contributi, circoscritti a determinate opere o aspetti della poetica di questi librettisti, fra cui spiccano i lavori di Tatti: S. Tatti, *Salvatore Cammarano, un librettista nel Risorgimento*, in Ead., *Poeti per musica*, pp. 173-185; Ead., *Francesco Maria Piave scrittore e librettista*, ivi, pp. 187-205.

affatto alla comicità musicale⁴⁷⁰. Alla perdita di prestigio dell'opera buffa corrispose l'ascesa dell'opera seria, in cui la progressiva affermazione del finale tragico (assente nell'opera metastasiana tranne in rari casi esemplari) divenne l'indispensabile coronamento delle nuove vicende inscenate. Spesso ambientate in epoca medioevale e rinascimentale, le opere rappresentate a partire dal secondo decennio dell'Ottocento rispondevano al gusto romantico per il gotico e l'orrido ed erano la rappresentazione non più dei valori circolanti in epoca rivoluzionaria e napoleonica, bensì della *Weltanschauung* dell'età della Restaurazione. Da qui, per esempio, la crescente ricorrenza delle scene di pazzia che vedono protagoniste le eroine femminili, costrette a unioni coniugali indesiderate: una su tutte la *Lucia di Lammermoor* donizettiana. Questa scena topica è il perfetto *exemplum* della drammaturgia del conflitto, basata sulla contrapposizione tra sistema di valori e volontà individuali, che Verdi cesellerà, elevandola alla sua massima potenzialità. È in questi anni che possiamo apprezzare il primo, significativo mutamento nel tenore della questione dell'opera: questa forma d'arte viene ora rivestita di una funzione politico-identitaria e diventa, agli occhi di Mazzini in particolare, un possibile fattore unificante, un mezzo determinante per la riuscita del processo risorgimentale.

In secundis, è significativo notare che il menzionato conflitto tematico plasmò anche la struttura musicale del numero chiuso: all'aria col da capo, tipicamente settecentesca, giunse a sostituirsi la «solita forma»⁴⁷¹ pentapartita, una morfologia musicale ben precisa – applicata ad arie solistiche, duetti e finali d'atto – in cui si alternano momenti statici e cinetici (scena, tempo d'attacco, adagio o cantabile, tempo di mezzo e cabaletta)⁴⁷². Ben diversa la drammaturgia di Wagner, che domina, insieme a Verdi, la ribalta operistica a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento⁴⁷³: la poetica che soggiace alla *Tetralogia* è basata su una concezione antropologica del conflitto, non concreto ed esteriormente in atto tra individuo e società

⁴⁷⁰ La prima opera di Bellini a debuttare in teatro fu *Bianca e Fernando*, nel 1826, mentre l'ultimo lavoro composto da Rossini per un teatro italiano è la *Semiramide* del 1823.

⁴⁷¹ La locuzione è tratta da uno scritto di Abramo Basevi: «Oltrechè si mostra con questo pezzo [il duetto tra Rigoletto e Sparafucile], che non manca l'effetto ancora quando altri si allontanano dalla solita forma de' duetti, cioè da quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, la cabaletta» (A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, p. 191).

⁴⁷² Sulla solita forma cfr. H. S. Powers, "La solita forma" and the Uses of Convention, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90; S. Lamacchia, "Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento, «Il Saggiatore musicale», 1-2 (VI), 1999, pp. 119-144; M. Beghelli, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in J.-J. Nattiez (diretta da), *Enciclopedia della musica, IV: Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-92. Cfr. anche P. Gallarati, *Oltre la «solita forma». morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XVI), 2009, pp. 203-244 (cui si rimanda per una bibliografia esaustiva sull'argomento); J. Hirshberg, *The Private and the Collective in Risorgimento Opera on the Verge of Unification. Or: The Semiotics of La solita forma*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 101-119. Il passaggio dall'aria col da capo alla solita forma è stato indagato da A. Chegai, *La cabaletta dei castrati attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», 3 (X), 2003, pp. 221-268.

⁴⁷³ Per un confronto tra le poetiche dei due compositori si vedano A. Rostagno, *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, in A. Chegai et al. (a cura di), *Musiche nella storia*, cit., pp. 569-625; A. Guarneri Corazzol, *Verdi versus Wagner. Mots et mythes de la réception dans la presse italienne (1840-1890)*, in J.-F. Candoni et al. (sous la direction de), *Verdi/Wagner: images croisées 1813-2013. Musique, histoire des idées, littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 131-143.

bensì interno all'uomo, cui deve necessariamente corrispondere una forma continua ben diversa dalle sezioni chiuse tipiche del teatro verdiano, una melodia infinita, determinata e percorsa dai *leitmotiv*⁴⁷⁴. In seguito all'iniziativa di Giovannina Lucca, le opere di Wagner vennero rappresentate in Italia a partire dagli anni Settanta⁴⁷⁵: in questo momento storico, il dibattito sull'opera si trasformò in un conflitto tra wagneriani e antiwagneriani, diventando la naturale, fisiologica evoluzione della *querelle* tra armonia e melodia, tra musica strumentale tedesca e musica melodica italiana che aveva alimentato numerosi scritti critici nella prima metà del secolo.

L'unità d'Italia segnò un'ulteriore svolta: la legge del 17 giugno 1867 stabilì che i teatri di corte e governativi passassero sotto la giurisdizione del Ministero dell'Interno, sancendo altresì che i municipi avessero la “facoltà” della dote – ossia del finanziamento – e non più l’“obbligo”: ne conseguì che le sovvenzioni fossero penosamente inadeguate se non completamente assenti⁴⁷⁶. Inoltre, in seguito alla prima crisi economica del nuovo regno, il taglio alle sovvenzioni teatrali portò alla chiusura di numerosi teatri minori, il che, a sua volta, rese la programmazione della Scala di Milano, del San Carlo di Napoli, dell'Apollo di Roma, de La Fenice di Venezia e del Regio di Torino ancor più importante e, soprattutto, decisiva nella creazione di un repertorio incentrato su pochi titoli e non più su una continua produzione di nuovi lavori⁴⁷⁷. Si avviò così, coadiuvata dalla critica giornalistica, la creazione di un gusto storico, la consapevolezza che alcune opere fossero esteticamente più importanti di altre: l'esecuzione, a questo punto, non poteva più essere lasciata al caso e, limitata la libertà esecutiva (e i *cachet*) dei cantanti, emerse la nuova figura del direttore d'orchestra, funzionale a una più serrata ripartizione dei ruoli nel circuito operistico. All'impresario, la cui l'autonomia si era notevolmente ridotta, si sostituì l'editore, cui spettava il non facile compito di mediare tra le esigenze legate alla prassi teatrale e il compositore, sempre più risoluto nell'affermazione della sua autorialità, sancita anche legalmente dalla prima legge nazionale sul diritto d'autore del 1865.⁴⁷⁸ È a quest'altezza cronologica – in particolare negli anni Ottanta

⁴⁷⁴ Imprescindibile almeno C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg, Werk und Wirkung, 1971, (Id., *La concezione wagneriana del dramma musicale*, trad. it. di M.C. Donnini Macciò, Fiesole, Discanto, 1983).

⁴⁷⁵ Nel 1871 venne rappresentato *Lohengrin*, nel 1872 *Tannhäuser*, nel 1874 *Rienzi*, nel 1876 *Der fliegende Holländer*, le opere del *Ring* vennero inscenate solo dopo la morte del compositore. Cfr. J. Budden, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁴⁷⁶ Cfr. C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 228; F. Nicolodi, *L'opera post-unitaria*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.*, cit., pp. 339-373; Ead., *Il sistema produttivo dall'Unità a oggi*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 169-229.

⁴⁷⁷ Ma complice fu anche l'investimento iniziale sempre maggiore per le nuove opere – in particolare quelle verdiane – che non poteva più essere ammortizzato nel giro di una sola stagione, cui corrispose un maggiore incasso sul lungo termine con l'introduzione delle leggi sul diritto d'autore (C. Vitali, *Opera affare di stato*, in G. Gavazzeni, A. Torno, C. Vitali (a cura di), *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, pp. 185-293: 217).

⁴⁷⁸ Mi riferisco alla Legge del 25 giugno 1865, n. 2337, sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno (*Raccolta ufficiale delle leggi e decreti del Regno d'Italia*, Torino, Stamperia reale, 1865, pp. 1408-1424. Su questa e sulle normative

dell'Ottocento, all'interno del più ampio processo di industrializzazione avviato dalla Sinistra Storica – che la macchina operistica assunse in parte le fattezze di uno stabilimento produttivo, giungendo a essere definita un'«industria musicale»⁴⁷⁹ o, più generalmente, teatrale.

Non deve stupire, dunque, che negli anni che corrispondono all'arcuarsi della parabola verdiana in Italia, il librettista fosse diventato poco più di un ingranaggio all'interno dell'opificio operistico, il «parente povero»⁴⁸⁰ della famiglia letteraria, cui veniva ora negata anche la proprietà intellettuale delle sue opere: l'onere del libretto era a carico dell'impresario, dell'editore o del compositore il quale, quando ne era proprietario, poteva farne ciò che voleva⁴⁸¹. Inoltre, se il compositore poteva far stampare e vendere la musica congiuntamente alle parole, il contrario non era concesso al poeta⁴⁸²: le raccolte dei libretti di autore, le preziose edizioni da scaffale date alle stampe nei secoli precedenti, da Busenello a Metastasio, diventano desuete (fa eccezione, nella prima metà del secolo, l'edizione completa delle opere di Luigi Romanelli). Al librettista, suo malgrado adagiato sul letto di Procuste, non resta che un unico possibile merito, ben distante dalle logocentrismo metastasiano: propiziare e, nel caso di massima gloria, ispirare la musica con i propri versi. Penso, in particolare, alla biografia del librettista Felice Romani redatta dalla moglie Emilia Branca, la quale definiva il marito «un poeta, il quale possedeva una sicurezza di stile straordinaria ed era portato dalla natura a tale eleganza di verseggiatura, che la melodia vi era già tutta, ed anziché ricevere, poteva dare aiuti alla musica stessa»⁴⁸³. Sulla stessa linea è la dichiarazione di poetica del prolifico librettista Jacopo Ferretti:

cerco di presentare i pensieri con le frasi apparentemente più facili; e con la più ispirata scelta di ritmi, onde i maestri non v'abbiano a sudar sopra, o applicarvi una musica ostrogota come talora è accaduto armonizzando certi ritmi strambi di versi or lunghi or corti male insieme accozzati, o di versi tutti tronchi, o duramente accentati, bislaccherie inventate da magri ingegni per spacciar novità.⁴⁸⁴

dei legislatori preunitari cfr. G. Carugno, *Opera lirica e diritto d'autore nella prima metà del XIX secolo*, «Rivista di diritto delle arti e dello spettacolo», 2 (I), 2017, pp. 49-57.

⁴⁷⁹ Questo il titolo di un articolo firmato dal giornalista e critico teatrale F. D'Arcais, *L'industria musicale in Italia*, «Nuova Antologia», 9 (XLV), 1° maggio 1879, pp. 133-48.

⁴⁸⁰ F. Della Seta, *Il librettista*, cit., p. 285.

⁴⁸¹ Per esempio Verdi acquista in prima persona il libretto dal poeta a partire da *Ernani* (1844).

⁴⁸² La legge sul diritto d'autore del 25 giugno 1865 sanciva che «lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque, posto in musica, non può disporre del diritto di riprodurre e spacciare congiuntamente la musica; ma il compositore dell'opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata» (citazione tratta da A. Bellina, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Firenze, Olschki, 1984, p. 141).

⁴⁸³ E. Branca, *Felice romani e i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici e aneddotici raccolti da sua moglie Emilia Branca*, Milano, Sonzogno, 1882, p. 185.

⁴⁸⁴ Lettera di Ferretti del 18 luglio 1835 in risposta a una recensione di Luigi Prividali uscita sul «Censore Universale dei Teatri» del 24 giugno 1835 riguardo alla prima di *Monsieur de Chalmieux* (il libretto era di Ferretti e la musica di Federico Ricci). La lettera venne poi pubblicata il 30 luglio 1835 su «Lo Spigolatore», giornale diretto dallo stesso Ferretti. Cito da B. M. Antolini, *Jacopo Ferretti critico musicale*, in A. Bini e F. Onorati (a cura di), *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996*, Milano, Skira, 1999, pp. 255-294: 260.

La più vistosa eccezione alla dimessa condizione del librettista in epoca verdiana è rappresentata da Arrigo Boito, il quale «di fronte al vecchio Verdi, assumerà in proprio ogni responsabilità culturale, opponendo nel suo prestigio letterario una difesa naturale ad ogni possibile tartassamento»⁴⁸⁵. Lungi dall'essere impegnato esclusivamente sul fronte librettistico, Boito espone le sue personali idee in merito all'evoluzione dell'opera in sede giornalistica, in particolare tra il 1862 e il 1868 (anno in cui cadde clamorosamente alla Scala l'opera che intendeva costituirsi quale il manifesto programmatico del suo progetto di riforma, il primo *Mefistofele*). Se nella prima metà dell'Ottocento la questione dell'opera era stata legata, *a latere* delle polemiche tra armonia e melodia, al ruolo che il melodramma poteva rivestire nella formazione dell'identità nazionale, nella seconda metà del secolo il dibattito si accese di un rinnovato fervore, in ragione della funzione unificante e politica che questa forma d'arte poteva esercitare nel contesto post-unitario, dimostratosi sin da subito difficile e spaccato. Nondimeno, per riconquistare un ruolo di tale importanza e recuperare il titolo di «arte nazionale ed ufficiale della nuova Italia»⁴⁸⁶, l'opera doveva evolversi: vennero ideate nuove proposte di riforma (spesso utopiche: si pensi, per esempio, allo spettacolo sinfonico scenico di Ferdinando Fontana⁴⁸⁷), nate nel fertile contesto di discussione delle «arti sorelle»⁴⁸⁸ promosso dagli esponenti della Scapigliatura⁴⁸⁹ e influenzate dalle poetiche dei due massimi *exempla* operistici coevi, Verdi (si pensi alla «parola scenica»⁴⁹⁰) e Wagner (che nei suoi scritti teorici discusse del *Gesamtkunstwerk*⁴⁹¹).

⁴⁸⁵ L. Alberti, «I progressi attuali [1872] del dramma musicale». Note sulla Disposizione scenica per l'opera «Aida» compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 125-155: 127.

⁴⁸⁶ G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 567-604: 602.

⁴⁸⁷ D. Bombara, *Compositori mancati, contraffatti, posseduti. Inganni e trappole dell'arte musicale fra Ottocento e Novecento*, in L. Battistini et al., *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, AdI editore, 2018, pag. non numerate. Disponibile al link: [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/5%20Bombara ADI 2016.pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/5%20Bombara%20ADI%202016.pdf) (consultato il 22 ottobre 2025).

⁴⁸⁸ Le sorelle sono non solo musica e poesia, ma anche da pittura e scultura: «l'arte della parola, la plastica e la tonica», come emerge dall'*Introduzione* dell'opera in quattro volumi di Rovani (G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia...*, Milano, Borroni e Scotti, 1855, t. 1, p. 7).

⁴⁸⁹ Tema risalente già ai primi esponenti del Romanticismo tedesco e presente anche negli *Studi sulle arti imitatrici* di Blasis (1844) e nell'*Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle* di Lichtenthal (1831), su cui mi soffermerò più avanti. Sulla cfr. G. Lavezzi, *Le 'arti sorelle' nella Scapigliatura*, in *La letteratura italiana e le arti*, cit., pag. non numerate. Disponibile al link: [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Lavezzi%20\(plenerie\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Lavezzi%20(plenerie).pdf) (consultato il 22 ottobre 2025).

⁴⁹⁰ La notissima locuzione è tratta dalla lettera di Verdi a Ghislanzoni del 17 agosto 1870: «Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione» (G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 641).

⁴⁹¹ Le tappe fondamentali dell'evoluzione del pensiero wagneriano si riscontrano in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1848), *Oper und drama* (1851), *Zukunftsmusik* (pubblicato in francese nel 1860 e in tedesco nel 1861) e *Beethoven* (1870). Sull'arcinoto ma spesso mal interpretato concetto di *Gesamtkunstwerk* cfr. l'ottima analisi, con una ricchissima bibliografia, di G. Salvatori, «L'ombra di Wagner»: note sulla fortuna critica delle nozioni di *Gesamtkunstwerk* e *Sintesi delle arti*, in F. Abbate (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Paparo, Foggia-Roma,

Per dipanare il filo della questione dell'opera ottocentesca, è imprescindibile un confronto serrato con gli scrittori e i rivolgimenti della letteratura coeva. Questa necessità è legata a tre diversi fattori: la fisiologica permeabilità tra scrittura per musica e produzione narrativa da parte dei librettisti che, nella maggioranza dei casi, prestavano la propria penna al teatro d'opera per motivi economici dedicandosi parallelamente ad altre pratiche scrittorie (lo vedremo nel caso di Fontana e Ghislanzoni); la scelta di soggetti tratti dalle opere drammatiche e narrative più in voga dell'epoca; l'incessante dilemma del rapporto musica-poesia e l'evoluzione dell'opera lirica italiana e tedesca (i lavori di Wagner, in particolare, esercitarono una notevole influenza sulla letteratura di fine secolo⁴⁹²). Non stupisce, dunque, che alla fase scapigliata dell'opera italiana sia succeduta, come già individuato da Folco Portinari⁴⁹³, quella verista: è singolare, però, constatare come il verismo operistico⁴⁹⁴ nacque ancora prima che i melodrammi ascrivibili a questa corrente fossero effettivamente composti. Come constata Rita, il ripiegamento su soggetti veristi fu la soluzione confezionata dalla critica al «problema dell'opera italiana»⁴⁹⁵ che gli stessi letterati avevano individuato negli ultimi decenni del secolo e cui avevano trovato una pronta risposta proprio ispirandosi alla letteratura coeva.

La storiografia musicale è concorde nel collocare a inizio degli anni Novanta l'inizio di una nuova drammaturgia musicale legata ai compositori della cosiddetta Giovane scuola: proprio nel 1890 venne rappresentata l'opera vincitrice del concorso indetto due anni prima da Edoardo Sonzogno volto a dare nuova linfa vitale al panorama melodrammatico italiano, *Cavalleria Rusticana* di Mascagni. L'inizio di una nuova stagione operistica è ravvisabile anche sul versante poetico, in cui si verifica una «cauta rivoluzione»⁴⁹⁶ che interessa, per esempio, i versi per musica di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa per

2006, II, pp. 749-756; P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, «De musica», XV, 2011, pag. non numerate. Disponibile al link: <https://doi.org/10.13130/2465-0137/1075> (consultato il 22 ottobre 2025).

⁴⁹² Sulla ricezione letteraria (italiana ed europea) di Wagner si veda A. Guarnieri Corazzol, *Mito mediterraneo e mito nordico: la funzione Wagner nella cultura italiana postunitaria*, in S. Zecchi (a cura di), *Estetica 1992. Forme del simbolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 347-389; Ead., *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento*, in P. Bolpagni (a cura di), *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Ginevra-Milano, Skira-Fondazione Musei Civici di Venezia, 2012, pp. 165-171; Ead., *Wagner nella letteratura italiana postunitaria (1860-1910)*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria: atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006*, Roma, Salerno, 2008, pp. 181-205.

⁴⁹³ F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 190: «uno dei veicoli o dei tramiti tra il romanticismo cattolico-idealistico e il verismo è la Scapigliatura».

⁴⁹⁴ Per un'analisi esaustiva si rimanda a G. Ruberti, *Il verismo musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011; di più ampio respiro è A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007.

⁴⁹⁵ Si veda M. Rita, *Fin de siècle: nuovi indirizzi nell'opera internazionale*, in A. Chegai et al. (a cura di), *Musiche nella storia*, cit., pp. 629-677: 655.

⁴⁹⁶ Mi riferisco al titolo del contributo di G. Lavezzi, «Chi son? Sono un poeta». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XI Congresso dell'AdI. Roma 17-20 settembre 2008*, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009, pag. non

Puccini. Nei libretti de *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* convivono elementi linguistico-metrici tradizionali e nuovi: le concessioni al parlato, i neologismi e i prestiti da lingue straniere prosperano in un tessuto linguistico che si configura spesso come una commistione tra comico e serio, alto e basso. Complementare al discorso lessicale è, poi, il piano metrico: ben note sono le richieste del compositore ai suoi librettisti, cui venivano commissionati non più testi basati su uno schema metrico quantitativo, in linea con la tradizione melodrammatica, bensì versi imperniati su accenti e timbri in un sistema libero totalmente avulso dalle impalcature metriche tradizionali⁴⁹⁷. È il citatissimo caso della traccia fornita da Puccini per il valzer di Musetta, il cui *incipit* recita «Quando men vo, quando men vo soletta», a imitazione del tracciato «Coccoricò, coccoricò, bistecca»: questo è uno dei tanti esempi di quelli che vennero scherzosamente definiti gli «illicasilabi»⁴⁹⁸.

È evidente come l'Ottocento sia un secolo di fondamentale importanza per la storia operistica, denso di rivolgimenti che vennero capillarmente discussi dalla critica, nonché carico di implicazioni politiche e identitarie del tutto estranee alla questione dell'opera settecentesca, di natura eminentemente letteraria. A inizio secolo, sullo sfondo della polemica classico-romantica, il dibattito si impostò su un primo binario, interno al genere operistico e in parziale continuità con i temi già enucleati nel Settecento: su questo fronte, si discutevano le peculiarità dei compositori via via più in voga (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), soffermandosi sull'opposizione tra armonia e melodia, sul rapporto tra parola e musica, sulla funzione del coro, sulla intelligibilità del canto in rapporto a un crescente dispiego dell'orchestra; a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta, invece, si dibatté sul concetto di dramma musicale, sull'obliterazione della formula pentapartita, sul sinfonismo, sulla fusione delle arti e sulla nuova maniera di composizione verdiana, in opposizione a quella rossiniana. Parallelamente, il secondo asse lungo cui si mosse la discussione interessava i «caratteri del melodramma in quanto musica italiana»⁴⁹⁹: in altre parole, a partire da Mazzini e fino al 1861, l'italianità dell'opera venne discussa come veicolo per la costruzione dell'identità nazionale, mentre, nel contesto post-unitario, i tentativi di riformare il melodramma miravano a restaurare la forma d'arte per eccellenza della neonata e tribolata nazione.

Rispetto alla bibliografia relativa alla questione dell'opera nel diciottesimo secolo, gli studi relativi all'Ottocento sono più nutriti e in continuo fermento, sebbene, anche in questo caso, manchi una prospettiva d'insieme, una lettura unificante degli snodi principali del dibattito. I testi che costituiscono

numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Lavezzi%20Gianfranca.pdf> (consultato il 22 ottobre 2025).

⁴⁹⁷ Secondo Goldin «si può parlare di anisoritmia – quasi un sistema di verso libero» (D. Goldin, *La vera fenice*, cit., pp. 358).

⁴⁹⁸ E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 359.

⁴⁹⁹ A. Guarnieri Corazzol, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio Veneto», 5 (CXLIV), 2013, pp. 45-64: 47.

l'impalcatura teorica di questo capitolo sono variegati e fotografano diversi aspetti e sfaccettature della discussione: in aggiunta ai capitoli dedicati al melodramma facenti parte di storie letterarie⁵⁰⁰ e di volumi o collane che ricostruiscono la parabola dell'opera lirica italiana⁵⁰¹, le pubblicazioni considerate affrontano l'estetica musicale nel periodo romantico⁵⁰², i periodici che hanno contribuito al dibattito operistico⁵⁰³, il ruolo degli editori⁵⁰⁴, la censura⁵⁰⁵, il ruolo del melodramma nel Risorgimento⁵⁰⁶ e la ricezione (in sede

⁵⁰⁰ Si vedano i contributi nella collana diretta da Enrico Malato: S. Ferrone e T. Megale, *Il teatro dell'età romantica*, in E. Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. VII: *Il primo Ottocento*, pp. 1029-1091; S. Ferrone e F. Simoncini, *Il teatro*, ivi, vol. VIII: *Tra l'Otto e il Novecento*, cit., pp. 911-966; nella letteratura italiana diretta da Asor Rosa si rimanda a R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., pp. 365-410.

⁵⁰¹ Id., *Poetiche e polemiche*, cit., pp. 3-71; cenni anche in F. Della Seta, *Il librettista*, cit., pp. 231-291; Id., *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1993; G. Staffieri, *L'opera italiana. 2. L'età delle rivoluzioni (1789-1849)*, cit.; i già menzionati contributi ottocenteschi facenti parte del recente *Musiche nella storia* (E. Senici, *op. cit.*, pp. 453-493; A. Rostagno, *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, pp. 569-625; M. Rita, *op. cit.*, pp. 629-677). Si veda, infine, il recente C. Steffan e L. Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2023.

⁵⁰² A. Einstein, *Music in the Romantic Era*, London-New York, W. W. Norton & Co., 1947 (Id., *La musica del periodo romantico*, trad. it. di A. Bartalini, Firenze, 1952, in particolare pp. 367-410); M. Puppo, *La musica nelle poetiche romantiche e decadenti*, in A. Caracciolo (a cura di), *Musica e Filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Bologna, 1973, pp. 159-180; Id., *Poetica e cultura del Romanticismo*, Roma, Canesi, 1962; M. Padoan, *Pensiero romantico e melodramma italiano*, «Quadrivium», 2 (XVII), 1976, pp. 41-67; E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., pp. 55-98.

⁵⁰³ Particolarmente utile la banca dati ARTMUS, che raccoglie i frutti dello spoglio degli articoli di interesse musicale ospitati in vari quotidiani italiani dell'Ottocento pubblicati in Toscana, Veneto, Sardegna e Piemonte. Si veda il relativo volume A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani: atti del convegno Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati ARTMUS*, Ariccia, Aracne, 2017. Tra gli studi che prendono in considerazione esclusivamente la pubblicistica musicale si vedano: M. Conati, *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in R. Pozzi (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 89-100; B. M. Antolini, *La stampa periodica dell'Ottocento come fonte per la ricerca musicologica: il «Répertoire International de la Presse Musicale», «Rivista italiana di musicologia»*, 2 (XXVI), 1991, pp. 347-385; Ead., *L'editoria musicale in Italia dal Settecento al Novecento: fonti e bibliografia*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», 3, 1989, pp. 33-55; M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in A. Rigolli (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi: atti del convegno, Parma 5 e 6 novembre 2004*, Torino, EDT, 2005, pp. 63-85.; Id., *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, cit., pp. 13-30. Allargando il campo ai lavori che considerano le arti nella pubblicistica o la pubblicistica ottocentesca *tout court*, si segnalano: C. Marin, *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica lombardo-veneta (1800-1848)*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, 2008; I. Bonomi, S. De Stefanis Ciccone, A. Masini, *op. cit.*; I. Bonomi, *Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento*, cit., pp. 327-340.

⁵⁰⁴ M. Morini, N. Ostali e P. Ostali Jr., *Casa musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995; S. Baia Curiani, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Saggiatore, Milano, 2011.

⁵⁰⁵ J. Commons, *Un contributo a uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del 1° convegno internazionale di studi donizettiani: 22-28 settembre 1975*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983, pp. 65-102; F. Izzo, «Censorship», in H.M. Greenwald (edited by), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 817-839; N. Bachleitner, *La censura austriaca 1751-1848*, «Römische Historische Mitteilungen», 60, 2018, pp. 279-299; P. Gossett, *Censorship and the Definition of a National Idiom*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.*, cit., pp. 141-154; A. Cicatiello, *La censura borbonica dei libretti di Verdi: alcuni casi di revisione*, ivi, pp. 155-173.

⁵⁰⁶ R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948; F. Della Peruta, M. Bendetti, C. Sillitti (a cura di), *Suona la tromba. Verdi e la musica del Risorgimento*, Genova, Comitato delle Celebrazioni Verdiane, 2001; F. Cento, «Chi per la patria muor / alma sì rea non ha». *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, Bologna, InEdition, 2009; A. Guarnieri Corazzol, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, cit., pp. 45-64; C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

trattatistica e pubblicistica) dei più noti compositori ottocenteschi⁵⁰⁷. Inoltre, sono stati presi in considerazione contributi che si focalizzano sui libretti ottocenteschi da un lato⁵⁰⁸ e sulle convergenze tra letteratura e melodramma dall'altro⁵⁰⁹, in virtù della triangolazione interdisciplinare necessaria per l'eshaustività di questo studio. Inquadrate le fondamenta teoriche, ultimiamo questa premessa con un *caveat*: in questo capitolo, il termine “melodramma” viene usato con il significato di “opera lirica” e non come traduzione del termine *mélodrame*, che si riferisce allo spettacolo nato ufficialmente in Francia nel 1800, con la rappresentazione di *Coelina, ou l'enfant des mystères* di Guilbert de Pixérécourt. Questo tipo di produzione teatrale, in cui parole e musica si alternavano per creare un tumultuoso concatenarsi di peripezie volto a suscitare le emozioni del vasto pubblico pagante⁵¹⁰, infiammò le platee francesi e inglesi e giunse anche in Italia, dove, nondimeno, l'egemonia incontrastata dell'opera lirica fece sì che le nuove “azioni sceniche” o “rappresentazioni spettacolose” guadagnassero il favore del pubblico per un periodo limitato di tempo, vale a dire fino agli anni Trenta circa. In questi decenni, le stagioni operistiche

⁵⁰⁷ G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza esercitata su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella, 1927-29, vol. III, pp. 303-320; L. Ronga, *Vicende del gusto rossiniano nell'Ottocento*, «Musica», I, 1942, pp. 6-22; A. Bonaccorsi (a cura di), *Gioacchino Rossini*, Olschki, Firenze, 1968, pp. 204-217; M. De Angelis, *Presenza di Rossini a Firenze e in Toscana durante l'epoca granducale*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1-2 (XVII), 1977, pp. 37-60; C. Steffan (a cura di), *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Studio Tesi, 1992; Ead., *Presenza e persistenza di Rossini nella riflessione estetico-musicale del primo Ottocento*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena: convegno internazionale di studi*, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 79-91; *La recezione di Rossini ieri e oggi: convegno organizzato con la collaborazione della Accademia nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Gioacchino Rossini, Società italiana di musicologia: Roma, 18-20 febbraio 1993*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994; A. Bini e J. Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997; U. Jung, *La fortuna di Wagner in Italia*, in G. Rostirolla (a cura di), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982, pp. 55-225; A. Ziino, *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, ivi, pp. 315-407; M. Capra, *Verdi in prima pagina. Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014; F. Della Seta, *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, «Musica/Realtà», 32, 1990, pp. 135-158.

⁵⁰⁸ F. Portinari, *op. cit.*; F. Cella, *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie storia del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, t. I, pp. 217-234; P. Faustini, *La cucina dello spettacolo. Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Ferrara, 2007.

⁵⁰⁹ P. Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, «Terzoprogramma», 2, 1972, pp. 255-304; A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; Ead., *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Locarno, Biblioteca Cantonale 3-4-5 ottobre 1991, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31; Ead., *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori tra Scapigliatura e décadence (Ghislanzoni, Praga, Fontana, Leoncavallo)*, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del 2° Convegno Internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Locarno, Biblioteca Cantonale, 7-8-9 ottobre 1993, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 11-40; Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000; Ead., *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento: una proposta di tipologia dei ruoli*, in C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani (a cura di), *«Finché non splende in ciel notturna face». Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED, 2012, pp. 203-223; Ead., *Musicisti e letterati in Italia nel secondo dopoguerra tra collaborazioni e gioco dei ruoli (1946-1960)*, in M. Gagliardi (a cura di), *Questo è il tempo del mio lieto aprile. Saggi in onore di Marcello de Angelis*, Firenze, LoGisma, 2013, pp. 73-82.

⁵¹⁰ Per una dichiarazione programmatica delle caratteristiche di questo tipo di spettacolo si veda la premessa alla raccolta *Chefs-d'oeuvre du répertoire des mélodrames du théâtre français joués à différentes théâtres* uscita in venti volumi tra il 1824 e il 1825 a Parigi. Sui *mélodrames* si rimanda a E. Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995; C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 42-73.

abbondarono di melodrammi caratterizzati da un'accentuata emotività di stampo manicheista, in cui il trionfo spettacolare della virtù della protagonista era complementare allo smascheramento della malvagità dell'antagonista: per indicare questo particolare tipo di opera, quindi, accogliamo la definizione di «melodramma melodrammatico» proposta da Maria Grazia Accorsi⁵¹¹, riservandoci di utilizzare il vocabolo “melodramma” nell'accezione canonica del termine.

2.1 Il retaggio neoclassico e la ricezione di Rossini

È noto che le cronologie secolari non corrispondano all'evolversi delle ere culturali: la veridicità di tale assunto è confermata anche dallo spaccato critico sul melodramma dei primi decenni dell'Ottocento, pervaso da una «continua pressione delle teorie classicistiche e neoclassiche sulla discussione musicale»⁵¹², a fronte dei fermenti artistici che avrebbero portato all'avvento dell'opera romantica. Per tutta la prima metà del secolo (ma con particolar forza nei primi tre decenni), vigono due principi nella critica melodrammatica: che la musica, «risguardata come un'arte che si prefigga di dilettere imitando, prescrive di seguir la natura sui vestigi segnati dalla verità»⁵¹³ e che tale processo artistico porti a un preciso obiettivo, vale a dire il raggiungimento del mitico “bello ideale”⁵¹⁴. È alla discrepanza tra questo impianto estetico e la novità della folgor rossiniana, piombata nel 1810 sui palcoscenici italiani, che si deve imputare la vivace copiosità degli scritti incentrati sul compositore della *Cenerentola*, del *Barbiere di Siviglia*, del *Mosè*. I testi che ci accingiamo a esaminare dibattono su alcuni temi ricorrenti presentandoli in forma di coppie binarie: melodia-armonia, musica italiana-musica tedesca, voce-strumenti, critica-pubblico. L'origine di queste opposizioni antinomiche, legate tra loro a catena, è da ricercarsi nell'estetica neoclassica settecentesca⁵¹⁵ e nel ricorrente parallelismo tra arti figurative e musica.

⁵¹¹ M. G. Accorsi, *Il melodramma melodrammatico*, «Sigma», 1 (XIII), 1980, pp. 109-127.

⁵¹² G. Pestelli, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, cit., p. 106. Sulla continuità del classicismo nel XIX secolo, non solo nell'ambito operistico, cfr. S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

⁵¹³ E. Pantologo, *La musica italiana nel secolo XIX. Ricerche filosofico-critiche di Eleuterio Pantologo*, Firenze, Coen e Comp., 1823, p. 64.

⁵¹⁴ Su questo concetto e in relazione con l'estetica musicale primo-ottocentesca cfr. A. Luppi, *Bello ideale e bello musicale nella polemica tra Majer e Carpani*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia - Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 19-42.

⁵¹⁵ Sulla storia del termine “neoclassicismo” e sulla divergenza tra la sua applicazione in ambito musicale e in ambito letterario, nel quale si devono prendere in considerazione eterogenee e molteplici implicazioni del vocabolo, cfr. S. Tatti, *Classicismo/Neoclassicismo*, in A. Quondam (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 181-195; cfr. anche R. Di Benedetto, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta musicologica», XXI, 1982, pp. 421-443.

Seguendo la parabola tracciata da Pestelli e Vecchi⁵¹⁶, riscontriamo già in Rousseau l'esaltazione della melodia – «La musique ne peint que par la mélodie et tire d'elle toute sa force»⁵¹⁷ – e, di contro, la svalutazione della nordica armonia («une invention gothique»⁵¹⁸), sicché: «tout musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, laisse bien-tôt les oreilles, & laisse toujours le coeur froid»⁵¹⁹. La *Guerre de l'Harmonie contre la Mélodie*, per adoperare il titolo del settimo capitolo della *Vie de Rossini* di Stendhal⁵²⁰, appare negli scritti italiani sin dal 1811, nella *Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana* di Giovanni Agostino Perotti: il cembalista, compositore e trattatista vinse il concorso bandito dalla Società Italiana di Scienze, Lettere ed Arti volto a determinare i difetti della musica coeva e a individuare possibili soluzioni per sanarla, a testimonianza dell'acceso dibattito sulla musica nel panorama culturale primo-ottocentesco⁵²¹. Secondo Perotti, la melodia è «la semplicità de' cantori, o de' suoni espressi uno dopo l'altro formanti la parte principale della Musica, mediante la quale si giunge ad arrecar diletto, ed esprimere vivamente le passioni che si prendono a imitare» mentre per armonia «intendesi quel concento formato dalle varie, e diverse parti che cantano, o suonano nel tempo stesso, e questo è l'oggetto del nostro Contrappunto»⁵²². L'identificazione dell'armonia con il contrappunto, cioè la simultanea combinazione di diverse melodie, è forse il motivo per cui Perotti non solo non svisciva a priori lo studio degli accordi, ma incita, al contrario, allo studio dell'arte contrappuntistica⁵²³ come possibile mezzo per sanare la decadenza

⁵¹⁶ G. Pestelli, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, cit.; G. Vecchi, *Le idee estetiche musicali in Italia nel primo Ottocento e l'Estetica di P. Lichtenthal (1831) e di R. Boucheron (1842)*, in G. Vecchi e M. Padoan, *Pensiero romantico, estetica musicale e melodramma italiano. Due studi*, Bologna, Amis, 1976, pp. 1-39. Ma si noti che, al di là di quanto scritto in questi due contributi, già nel *Traité de l'harmonie* di Rameau del 1722 si riscontrano, in stadio germinale, i semi della futura discussione (cfr. J.-P. Rameau, *Traité de l'harmonie Réduite à ses Principes naturels, avec des règles de composition & d'accompagnement*, Paris, Imprimerie de J. B. C. Ballard, 1722, livre I, p. 1). Un breve excursus a questo proposito è anche in C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del 3° convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo"*, Locarno, Biblioteca Cantonale, 6-7 ottobre 1995, Milano, Sonzogno, 1998, pp. 25-57.

⁵¹⁷ Cito dalla voce *Mélodie* del dizionario di Rousseau (J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 277).

⁵¹⁸ Id., *Essai sur l'origine des langues*, ed. critica a cura di C. Porset, Paris, Nizet, 1969, pp. 181.

⁵¹⁹ Id., *Dictionnaire de musique*, cit., p. 277. Considerazioni simili si trovano anche nel romanzo epistolare *Julie ou la nouvelle Héloïse*, in particolare nella XLVIII lettera.

⁵²⁰ Si tenga presente che Stendhal si basò largamente su *Le Haydine* di Carpani, su cui mi soffermerò nella prossime pagine. Sulla *Vie de Rossini* cfr. G. Radiciotti, *Stendhal e Rossini*, «Il Pianoforte», IV, 1923, pp. 245-251; E. Fubini, *Stendhal e la musica tra Illuminismo e Romanticismo*, in *Stendhal e Milano: atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano 19-23 marzo 1980*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 627-637; O. Matteini, *Stendhal critico musicale*, ivi, pp. 663-672; Id., *Stendhal e la musica*, prefazione di C. Cordié, Torino, Eda, 1981.

⁵²¹ Il bando invitava a «Determinare in tutta la sua estensione, e con gli opportuni confronti il gusto, e lo stato attuale della musica in Italia; indicare i difetti se ne ve abbiano, e gli abusi che possono esservi introdotti: e quindi insegnare i mezzi più idonei per allontanarli, e portare la Musica alla sua maggiore perfezione» (G. Perotti, *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli accademico filarmonico di Bologna...*, Venezia, Picotti, 1811, p. 4).

⁵²² Ivi, p. 10.

⁵²³ Nondimeno, Ziino ipotizza un motivo campanilistico per questa indulgenza, vale a dire il fatto che «il nostro musicista rimase sempre legato ai principi ed agli insegnamenti della scuola bolognese fondata da padre Martini, avendo egli studiato a Bologna con Stanislao Mattei» (A. Ziino, *La dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia*

del melodramma italiano. Tra i difetti operistici da lui riscontrati, spiccano lo «strepito» e il «fracasso» della «Musica romorosa»⁵²⁴, sebbene non si menzioni nessuno dei compositori colpevoli di tali pecche:

Niuno che abbia buon gusto potrà negare che la maggior parte della Musica odierna di gran lunga non s'allontani da quella naturale semplicità che forma il pregio maggiore dell'arte, perché troppo carica di parti strumentali che soffocano il Cantore, ridondante di molte cantilene di cui l'una distrugge l'altra, piena di licenze, affastellata di note, ma vuota di cose.⁵²⁵

È singolare notare come, a dispetto di alcune novità tematiche, le critiche avanzate da Perotti si innestino perfettamente su alcuni *tòpoi* del dibattito settecentesco: il declino è dovuto a tre fattori a noi ben noti – la «corruzione della Poesia Drammatica, l'ignoranza de Cantori, e l'abuso che fanno i Maestri stessi di Musica della ricchezza dell'arte loro»⁵²⁶. Non stupisce, dunque, che riaffiori anche l'arcinota censura dell'inverosimiglianza del canto: «Il sentire che un prigioniero vicino a morte dopo un passionatissimo Recitativo ed un Cantabile termina la scena d'orrore con una vivace Polacca, non è ella cosa che al buon senso ripugna?»⁵²⁷. Lo stesso procedimento si riscontra in *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica* (1817) di Adriano Lorenzoni, professore di letteratura elementare preparativa al contrappunto nel Liceo Filarmonico di Bologna: alle antiche accuse – l'opera, corrotta ormai fino al midollo, va contro natura facendo morire i personaggi cantando – si sommano il biasimo per il «fracasso», l'inintelligibilità del canto, l'obbligo della voce «a servir di ripieno alla musica strumentale»⁵²⁸ e l'ignoranza della «filosofia del cuore»⁵²⁹, vale a dire la conoscenza degli affetti umani. Secondo Lorenzoni, infatti, la musica è un'arte imitativa; tuttavia, oltre al mero ricalco dei suoni presenti in natura, quest'arte deve suscitare nei cuori degli spettatori grandi passioni (ricondotte, in ogni caso, al «Gusto del vero Bello»⁵³⁰). Ironicamente icastico è Giuseppe Urbano Pagani Cesa nel suo *Sovra il teatro tragico* (1825), testo che si configura come una polemica risposta alle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schlegel: «Chi può non conoscere, che il maestro di musica a' nostri giorni si dà in teatro l'aria di padrone, che a dritto e a rovescio vuol far emergere a capriccio, senza dipender da poesia, Concertoni e tempeste di Contrappunto, fatte per isbalordire, e per piacere a chi meno intende di che si tratta?»⁵³¹.

(Venezia 1811) di Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello, «Quadrivium», 1 (XII), 1981, pp. 201-213: 204).

⁵²⁴ G. Perotti, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁵²⁵ Ivi, p. 82.

⁵²⁶ Ivi, p. 53.

⁵²⁷ Ivi, p. 94.

⁵²⁸ Traggo queste citazioni da C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., pp. 5-6.

⁵²⁹ Ivi, p. 8.

⁵³⁰ Ivi, p. 9.

⁵³¹ G. U. Pagani-Cesa, *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G. U. Pagani-Cesa*, Firenze, Magheri, 1825, p. 53.

I medesimi principi emergono in alcuni testi di primaria importanza per capire il mondo operistico primo-ottocentesco dall'interno: il saggio *Dell'opera in musica e de' suoi difetti* di Nicola Tacchinardi, gli inserti teorici che il librettista Luigi Romanelli inserì nelle sue opere, poi confluite nella raccolta di tutti i suoi melodrammi, e gli scritti critici di Jacopo Ferretti, prolifico librettista che scrisse, tra gli altri, il testo della *Cenerentola* rossiniana.

Tacchinardi fu un noto tenore, nonché socio dell'impresario Lanari nella gestione del teatro La Pergola di Firenze dal 1828 al 1833. Conclusa la carriera di cantante, fu attivo come direttore di scena e, «per contentare diversi amici e scolari»⁵³², condensò tutte le conoscenze maturate nel corso della sua carriera nel trattato uscito, nel 1833, a Firenze. Il tratto più originale dell'opera risiede, ovviamente, nell'aspetto pratico: Tacchinardi, partendo dall'assunto che «tutto deve sembrare spontaneo e dettato dalla Natura»⁵³³, rimarca in più punti l'importanza della verosimiglianza, declinando i principi teorici dei coevi trattati in precise indicazioni per la scena suddivise in cinque categorie (pronuncia, scuola di canto, figura e maniera di vestirsi, gesto e sceneggiamento e analogia, illusione e buon senso). Oltre a questi cinque *Articoli*, l'autore ne dedica uno alle convenienze teatrali⁵³⁴, «peste prodotta dall'ignoranza, dal capriccio, dall'invidia, e dalla negligenza dei nostri virtuosi cantanti»⁵³⁵: lo strapotere degli interpreti era tale da esercitare una notevole influenza anche sui recensori teatrali, che «dovevano contentarli per mantenersi la loro clientela»⁵³⁶.

Le prefazioni e gli avvertimenti che costellano gli otto tomi dei *Melodrammi* di Romanelli sono all'insegna del razionalismo settecentesco di stampo aristotelico, come emerge da questo lapidario assunto: «Tre sono le leggi prescritte alla Poesia in genere, cioè: *Imitazione della scelta della Natura; Innesto della Verità nella Finzione; Ammaestramento e Diletto*»⁵³⁷. Tre sono anche le cause della decadenza dell'opera coeva: la mancanza di genio inventivo, la sottomissione dei poeti ai musicisti e l'abitudine di trarre i soggetti dai romanzi per beneficiare dei colpi di scena e imbastire versi alla rinfusa senza badare allo sviluppo della trama. L'autore, dunque, compiangere le opere prodotte dalla scuola napoletana, «senza il sussidio di rumorosa orchestra»,⁵³⁸ e quelle di Cimarosa su tutti, come già Stendhal prima di lui⁵³⁹; altrettanta mestizia

⁵³² Parole scritte da Tacchinardi nell'autobiografia che inviò a Pietro Lichtenthal e che è stata pubblicata integralmente in P. Ciarlantini, *Una testimonianza sul teatro musicale degli inizi dell'Ottocento: il saggio «Dell'opera in musica» di Nicola Tacchinardi*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 1-3 (XIX), 1989, pp. 63-135: 74-79.

⁵³³ N. Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti. Opuscolo di Niccola Tacchinardi artista toscano*, Firenze, Berni, 1833, p. 44.

⁵³⁴ Le *Convenienze teatrali* furono oggetto di una commedia di Antonio Sografi nel 1816; l'opera in prosa divenne, nel 1827, una farsa su testo di Domenico Gilardoni e musica di Gaetano Donizetti, intitolata *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*.

⁵³⁵ N. Tacchinardi, *op. cit.*, cit., p. 6.

⁵³⁶ Ivi, p. 64.

⁵³⁷ L. Romanelli, *op. cit.*, t. II, p. V. Sull'impianto neoclassico dei testi critici di Romanelli si veda A. Ziino, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, «Chigiana», 16 (XXXVI), 1979, pp. 173-215.

⁵³⁸ Cito dall'*Avvertimento* de *La capricciosa pentita* (ivi, p. 3).

⁵³⁹ «Le premier final du *Matrimonio segreto* offre la perfection du style et des idées», dice Stendhal nella *Vie de Rossini* (Stendhal, *Vie de Rossini par M. de Stendhal*, Paris, Auguste Boulland, 1824, p. 153).

è data dalla scomparsa della vecchia generazione dei cantanti, a fronte dei nuovi, questionabili interpreti⁵⁴⁰. La nostalgia per gli inarrivabili drammi metastasiani, il cui recitativo veniva regolarmente declamato dai cantanti e rappresentava simbolicamente la perfetta e bilanciata unione tra poesia e musica⁵⁴¹, prende la forma del sarcasmo nei confronti delle derive romantiche e dell'incapacità degli operisti di comporre musica su testi letterariamente validi come quelli di Trapassi. Come reagirebbero i compositori, secondo Romanelli, se si trovassero davanti la *Didone* o l'*Ezio*?

Deh! per pietà esclamerebbe il Maestro, che vuoi tu ch'io faccia sopra queste parole? Qui non vi son furori, disperazioni, lamentevoli o minacciosi Cori in distanza (colpi di scena), fantasmi, follie, streghe, congiure, misfatti atroci, vituperj, patiboli e cose simili. Qui non v'è un'Ombra, che all'improvviso (sebbene senza necessità, e impropriamente) comparisca e sorprenda gli Astanti; qui non v'è una donna perseguitata e frenetica, che si aggiri per le contrade di Londra presso a morir di fame e di sete; qui non v'è un rogo (pazienza se non si vede), dove un Proconsole Romano si lasci strascinare da una furibonda Sacerdotessa per esservi abbruciato con lei; qui non v'è un'esplosione vulcanica; qui non v'è chi si precipiti da un'altissima rupe; qui non si ammazza neppure una mosca: che vuoi tu che faccia sopra queste parole?⁵⁴²

Del tutto allineato a questa tirata polemica è il pensiero di Jacopo Ferretti, che affiancò alla carriera di librettista un'intensa attività giornalistica, dividendosi tra diverse testate romane («Lo Spigolatore» dal 1834 al 1836; le «Notizie del Giorno» dal 1837 al 1842; la «Rivista Teatrale» dal 1840 al 1848).⁵⁴³ Riferendo dell'imminente rappresentazione al teatro Argentina di una nuova opera di Giuseppe Lillo, Ferretti prorompe in un auspicio accorato:

L'argomento di questo nuovo melodramma non sia come gli altri (ad imitazione degli oltramontani), tolto dalle cronache selvagge del medio evo, giacché ormai non ci regge più il cuore di andare al teatro per essere testimonj di tante morti di tanti avvelenamenti, suicidi, follie, tradimenti, orrori d'ogni sorta, e veder sempre conculcata la virtù, e trionfare il delitto. Non basta la musica, e sia pur bella e buona, a temperare il disgusto che tanti disordini di cuore e di mente, e tanti esempi alla religione e alla società dannosissimi, risvegliano nella maggior parte degli spettatori, i quali frequentano il teatro non per cercarvi afflizioni e brividi, ma diletto e sollievo. Da Apostolo Zeno e da Metastasio sino a pochi anni addietro la scena italiana si era sempre mantenuta pura di simili rappresentazioni. Fra i drammi di Metastasio, il solo *Catone in Utica* pone una morte sul teatro; ma quel delicatissimo ingegno,

⁵⁴⁰ Il richiamo a personalità come Gaspare Pacchiarotti, Luigi Marchesi e Girolamo Crescentini è presente anche in Lorenzoni (C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 16), Carpani (G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 117) e il Conte di Castelbarco (A. Buompastore, *Il teatro musicale di primo Ottocento nelle considerazioni critiche del nobile dilettante di musica Cesare di Castelbarco*, «Rivista italiana di Musicologia», 1 (XLII), 2007, pp. 105-136: 115).

⁵⁴¹ Della stessa opinione erano anche Giuseppe Urbano Paganì Cesa e Niccolò Eustachio Cattaneo, autore della *Frusta Musicale ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica*, edita a Milano nel 1836.

⁵⁴² Traggo il passo dall'*Avvertimento* al *Gusmano* (L. Romanelli, *op. cit.*, t. VIII, p. 50). Evidente il riferimento alla *Norma*, seguito da quello a *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini.

⁵⁴³ Per un'analisi dettagliata nonché uno spoglio degli articoli di Ferretti su «Lo Spigolatore» e sulle «Notizie del Giorno» si veda B. M. Antolini, *Jacopo Ferretti critico musicale*, cit., pp. 255-294.

prevedendo il cattivo effetto che produr poteva variò tutta quella parte, e così si accomodò al gusto di pochi che amar potevano il terribile, ed al genio dei moltissimi cui non piacciono sulla scena sanguinose catastrofi.⁵⁴⁴

La ripulsa di Ferretti per i temi romantici, che sarà la causa della disistima per il *Macbeth* verdiano nonostante la sincera ammirazione per l'efficacia drammatica della musica⁵⁴⁵, è anche legata al tramonto dell'opera buffa: tema particolarmente caro a Ferretti, autore di numerosi libretti comici cui non sempre arrise il successo. Al di là delle opinioni del librettista sui singoli compositori, per ora ci interessa notare una spiccata predilezione per Rossini, che si traduce in un giocoso attacco contro i melodisti che speravano di veder cadere la *Gazza ladra*:

Tutta l'Insettologia anti-armonica si vibrò su le picciolissime ali, e sperò menar festa, e intuonar l'inno del trionfo su la vaticinata caduta della *Gazza ladra*; ma i sogni de' stolti non vengono sempre da Giove amico; e quindi dalla tenera ed ingenua fanciulla, la cui anima si schiude come il calice di un fiore alle stille della rugiada, fino ai Crassi severi, che hanno l'anima guernita di triplice acciaio, e sono fatati alle soavi impressioni del bello, tutti si trovarono molli di pianto.⁵⁴⁶

Come avvenne nel Settecento, nondimeno, la maggior parte dei testi sull'opera in musica venne redatta non da addetti al mestiere, ma da letterati desiderosi di esporre le proprie considerazioni estetiche sulla musica e le arti⁵⁴⁷. Per comprendere il fondamentale sviluppo della contrapposizione melodia-armonia e delle coppie oppositive a essa connesse, su cui poi si innestò il giudizio relativo a Rossini, esaminiamo le menzionate opere di Carpani, muovendoci flessibilmente dall'una all'altra seguendo la scia delle episodiche tracce teoriche disseminate dell'autore. L'anno seguente alla *Dissertazione* di Perotti – vale a dire nel 1812 – vengono date alle stampe le *Haydine*⁵⁴⁸, in cui vediamo come la musica, arte imitativa,

⁵⁴⁴ Ivi, p. 261 (l'articolo uscì il 23 maggio 1838 sulle «Notizie del Giorno»). Ferretti, rivolgendosi al cantante e impresario Carlo Cambiaggio, esprime i medesimi concetti in versi: «Sai che dei librettisti or suda l'estro / A straziar degli eroi petto, epa, o strozza / Con pugnol, con arsenico, o capestro / Sì che lo spettator guata e singhiozza. / Il più beccajo ha titol di maestro; / Archimandrita è chi più affoga, o sgozza, / E rivela all'intreccio e ala parola / Che d'Attila e Neron crebbe alla scuola» (ivi, p. 273; la lirica *A Carlo Cambiaggio, illustre basso comico italiano* venne edita sulla «Rivista teatrale» il 10 dicembre 1845).

⁵⁴⁵ Ferretti ne parla nella «Rivista Teatrale» il 20 settembre del 1847.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 263 (l'articolo venne pubblicato con il titolo *Ultime rimembranze del carnevale 1819* all'interno della raccolta di testi teatrali intitolata «Repertorio Teatrale», t. IV, pp. IV-VII).

⁵⁴⁷ Lucidissima la definizione che Pietro Lichtenthal dà della critica a lui coeva, che leggiamo nell'omonima voce del suo *Dizionario e bibliografia della musica*: «La vera Critica musicale suppone grandi e profonde cognizioni dell'arte ed un gusto squisito. [...] Conviene però confessare che siffatte critiche, tolti varj esempj lodevoli, che ne offrono alcuni pochissimi Fogli periodici, non esistono attualmente, e la massima parte degli Aristarchi odierni non conoscono né manco cosa sia un Accordo, o tutt'al più possiedono cognizioni superficiali assai dell'arte, su la quale scrivono. Codesti individui sono più o meno letterati, o idioti.» (P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milano, Fontana, 1836, v. I, p. 219).

⁵⁴⁸ Su cui cfr. M. A. Balsano, «Le Haydine» di Carpani ovvero *Lettere per la salvezza della musica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, 1978, pp. 317-341.

possa muoversi in due direzioni: imitare direttamente (capacità che «appartiene di diritto alla musica; ma ne è la prerogativa men bella»⁵⁴⁹) o, innescando i sentimenti, dare vita a un'imitazione indiretta, perché agisce in noi, dirò così, per vicinanza col risvegliare dei sentimenti analoghi all'oggetto che si vorrebbe, e non si può, coi suoni identici rappresentare»⁵⁵⁰. Qual è la diretta implicazione per il musicista?

L'imitazione della natura abbiassi egli soprattutto a cuore. Osservi ed impari gli svariati accenti delle molte passioni, e siano, a seconda de' casi, codesti accenti la norma delle sue melodie. [...] La declamazione propria della lingua, a cui egli applica il canto, gli indichi il modo di ben condurre e ben tingere la sua melodia, sicché non offenda la drammatica attuazione che egli d'abbellire pretende coi colori della musica.⁵⁵¹

Emerge, da alcune scelte lessicali non casuali («tingere» e «colori»), il legame indissolubile tra la pittura e la musica⁵⁵², così come l'idea, già ampiamente presente nel Settecento⁵⁵³, che le note arricchiscano semplicemente il dettato già tracciato dalle parole. In più punti, Carpani constata la preminenza melodica: nelle *Haydine* si domanda «A chi non è noto che la cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica? In lei consiste la vita, lo spirito, l'essenza del componimento»⁵⁵⁴; nelle *Rossiniane* afferma: «essendo la voce dell'uomo il più felice e sicuro strumento che la natura creasse per l'umana dilettazione, ne venne che tutte le buone scuole, e l'italiana prima e più di tutte, assegnassero alla parte cantante il nerbo della indispensabile cantilena»⁵⁵⁵. A partire da questi assunti, Carpani esplicita il parallelismo con le arti pittoriche, sostenendo che «la cantilena è alla musica ciò che alla pittura è il disegno»⁵⁵⁶; da ciò consegue che i colori corrispondano, invece, all'armonia, che si configura come un elemento aggiunto, non indispensabile quanto la melodia e in ogni caso dipendente da essa:

L'armonia senza la cantilena è un ammasso di colori senza contorno, incapace perciò di nulla produrre che all'animo favelli, e diletto ingeneri in chi l'ascolta. Ne viene da ciò che in musica, se musica si

⁵⁴⁹ Cito dalla lettera X delle *Haydine* (G. Carpani, *Le Haydine*, cit., p. 167).

⁵⁵⁰ Ivi, p. 181.

⁵⁵¹ Cito dall'*Appendice* alla lettera VII delle *Rossiniane* (Id., *Le Rossiniane*, cit., p. 181).

⁵⁵² La sorellanza tra musica e pittura è presente anche in molti dei trattati primo-ottocenteschi qui menzionati: il *Discorso* di Majer (A. Majer, *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano*, Padova, Minerva, 1821, p. 17) e il trattato di Marco Santucci, che chiede retoricamente «melodia in musica e figura protagonista in pittura non sono forse una cosa stessa?» (M. Santucci, *Sulla melodia sull'armonia e sul metro. Dissertazioni di Marco Santucci*, Lucca, Bertini, 1828, p. 90).

⁵⁵³ L'unità originaria delle arti è un *tòpos* riconducibile già al 1746, anno di pubblicazione de *Les Beaux arts réduits à un même principe* del filosofo francese Charles Batteux. L'idea espressa da Carpani riecheggia immediatamente in Lorenzoni, che si chiede: «Ed infatti cosa è il canto? Sembra che a ben definirlo non sia altro che una declamazione, prolungate molto le vocali». Cito da C. Steffan (a cura di), *Rossiniane*, cit., p. 10.

⁵⁵⁴ Lettera III delle *Haydine* (G. Carpani, *Le Haydine*, cit., p. 33). Nella lettera VII leggiamo: «Tanto è vero, e ne frenano pure gli armonisti arrabbiati, che l'onnipotenza della musica non istà negli accordi, e sian pur essi dottissimi, ma nella melodia» (ivi, p. 143). Ancora, nell'*Appendice* alla stessa lettera: «In questa melodia sta l'essenza della musica» (ivi, p. 179).

⁵⁵⁵ Lettera IV delle *Rossiniane* (Id., *Le Rossiniane*, cit., p. 70).

⁵⁵⁶ Lettera III delle *Haydine* (Id., *Le Haydine*, cit., p. 32).

vuole, la cantilena è il primo de' requisiti, come quella che il pensiero musicale contiene. Ciò che avverrebbe di un discorso di scelte e dolce-sonanti parole composto, ma vôto di pensieri e d'idee, avverrebbe di una musica, in cui non si trovasse cantilena.⁵⁵⁷

Alla preminenza della linea sul colore corrisponde altresì il predominio della ragione sul sentimento, della costruzione della mente rispetto alla sensazione dell'occhio: sono opposizioni già individuate in merito alle arti figurative⁵⁵⁸, originate dall'estetica settecentesca (la stessa da cui nacque, peraltro, l'opposizione metastasiana tra ragione e passioni). Queste antitesi, presenti in numerosi scritti sull'estetica musicale editi a cavallo tra Sette e Ottocento, sono state messe a sistema, anche graficamente, da Pestelli⁵⁵⁹:

Disegno	Colore
Melodia	Armonia
Creazione	Imitazione
Pensiero	Effetti
Mente	Senso
Musica italiana	Musica tedesca
↓	
Bello ideale	

Nondimeno, il musicologo ha colto un evidente capovolgimento di queste coppie binarie, in particolare nell'attribuzione del sentimento alla musica italiana e dell'astratta ragione a quella tedesca, che mi accingo a circostanziare con maggior precisione. Lo stravolgimento è legato alla risposta di Carpani a un articolo di un anonimo berlinese che si era scagliato contro il *Tancredi* di Rossini: in questa lettera, uscita sulla «Biblioteca italiana» nell'aprile 1818 e poi inserita in quarta posizione nelle *Rossiniane*, l'autore cavalca la rivalità tra Italia e Germania chiamata in gioco dal suo corrispondente, creando una forzata dicotomia tra melodisti e armonisti, con l'intento di attribuire alle glorie patrie la conquista del Bello ideale. Nel constatare che gli Italiani detengono naturalmente il primato della melodia («la bellezza dei pensieri essendo figlia immediata del *genio*, non è dato di rinvenirla a chi dotato non emerge dalla natura d'invidiabile forza creatrice»⁵⁶⁰), Carpani nota altresì che le altre nazioni europee, cui la natura invece aveva del tutto negato o solo parcamente accordato questa facoltà, tentarono di supplire alla mancanza

⁵⁵⁷ Lettera IV delle *Rossiniane* (Id., *Le Rossiniane*, cit., p. 69).

⁵⁵⁸ Pestelli fa riferimento a C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960, p. 11.

⁵⁵⁹ G. Pestelli, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, cit., p. 109.

⁵⁶⁰ Lettera IV delle *Rossiniane* (G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 70).

di talento *con lo studio*, vale a dire con un'astratta operazione mentale. La conclusione del ragionamento è lampante:

Animati dal successo [i tedeschi], e spinti dalla naturale brama di primeggiare a fronte degli Italiani, tentarono di stabilire che il sapere dovesse in musica avere la preferenza sopra l'ingegno, cioè la natura; e quindi, poco curandosi della cantilena, tutta rivolsero l'anima e la divozione loro all'armonia. Ed ecco perché la scienza de' numeri si accrebbe tanto fra loro, e s'introdusse nelle composizioni, anche fuori dalle fughe, l'obliqua concatenazione delle parti; ed impinguato il tesoro delle dotte ed impensate transizioni, di stranissimi accordi s'udirono, trovati dalla fredda ragione e dalla instancabile fatica, e con pena adottati dall'orecchio, che, seguace della semplice natura, sdegna gli sbalzi e le dissonanze anche di sola apparenza. Due generi di musica si videro allora uscire in campo, e contendersi la vittoria: l'italiano antico e regolare, fondato sul canto e tutto melodia; il tedesco romantico, povero di cantilena e ricco d'accordi, pieno, erudito, capriccioso.⁵⁶¹

La necessità di ricorrere più del dovuto all'armonia da parte dei compositori tedeschi, i quali «infarciscono i loro parti di scienza e d'erudizione»⁵⁶², è legata anche a un altro fattore: la lingua. La «salvatichessa indomabile»⁵⁶³ del tedesco, irto di consonanti, non permette il pieno dispiegamento del canto, che si fonda sulle vocali: ne consegue che «i maestri tedeschi, trovandosi mal serviti dalla loro lingua per la parte del canto, si gettarono a quella degli strumenti, onde nell'accessorio acquistare ciò che non potevano nel principale»⁵⁶⁴.

È singolare riscontrare che in *De l'Allemagne* di Madame de Staël – pubblicato, com'è noto, nel 1810 – compaiano delle considerazioni del tutto sovrapponibili, a dispetto della diametrica differenza estetica che soggiace alle pur simili argomentazioni: l'opera di mediazione dell'autrice, secondo Puppo⁵⁶⁵, è stata per lungo tempo l'unico strumento per diffondere le idee romantiche sulla musica quale generatrice di indefinibili sensazioni, mentre l'impalcatura che sostiene i ragionamenti di Carpani è evidentemente di stampo neoclassico. In ogni modo, secondo de Staël, la musica strumentale è coltivata in Germania con lo studio tanto quanto quella vocale in Italia fiorisce semplicemente grazie al cielo del Sud⁵⁶⁶. Il difetto della musica oltremontana scaturisce dall'eccessivo riflettere dei suoi autori, che seguono troppo pedissequamente il testo poetico, al contrario degli italiani, considerati i veri musicisti della natura:

⁵⁶¹ Ivi, p. 72.

⁵⁶² Ivi, p. 135.

⁵⁶³ Ivi, p. 134.

⁵⁶⁴ *Ibidem*. Questo è uno dei quattro difetti individuati da Carpani nell'opera tedesca, vale a dire sacrificare la melodia all'espressione poetica, la lingua, l'uso eccessivo del contrappunto e la superficiale conoscenza del canto.

⁵⁶⁵ Si veda in particolare il capitolo *La «scoperta» del Romanticismo tedesco* in M. Puppo, *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 119-174.

⁵⁶⁶ M. de Staël, *De l'Allemagne par M.me de Staël, nouvelle édition...*, Paris, Charpentier, 1890, p. 38.

Les Allemands excellent dans la musique instrumentale; les connaissances qu'elle exige, et la patience qu'il faut pour la bien exécuter, leur sont tout à fait naturelles; ils ont aussi des compositeurs d'une imagination très-variée et très-féconde; je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens; ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font. Il faut dans les beaux-arts plus d'instinct que de pensées; les compositeurs allemands suivent trop exactement le sens des paroles; c'est un grand mérite, il est vrai, pour ceux qui aiment plus les paroles que la musique, et d'ailleurs l'on ne saurait nier que le désaccord entre le sens des unes et l'expression de l'autre ne fût désagréable: mais les Italiens, qui sont les vrais musiciens de la nature, ne conforment les airs aux paroles que d'une manière générale. Dans les romances, dans les vaudevilles, comme il n'y a pas beaucoup de musique, on peut soumettre aux paroles le peu qu'il y en a; mais dans les grands effets de la mélodie, il faut aller droit à l'âme par une sensation immédiate.⁵⁶⁷

Nell'impossibilità di accertare la conoscenza di Carpani dell'opera della baronessa de Staël, ci limitiamo a constatare che è l'inversione operata dall'autore italiano a cambiare radicalmente la storia della critica musicale italiana, tanto sul lungo termine (il riferimento è, ovviamente, alla ricezione delle opere di Wagner) quanto sul breve. Le *Dissertazioni* di Marco Santucci *Sulla melodia sull'armonia e sul metro*, pubblicate quattro anni dopo le *Rossiniane*, si soffermano sulla storia del melodramma italiano riscrivendone la parabola circolare che abbiamo incontrato più volte nelle opere settecentesche. Tuttavia, in sostituzione al modello tripartito in cui la nascita dell'opera, all'insegna del teatro classico, è seguita dalla decadenza seicentesca e dalla restaurazione arcadica, Santucci disegna un percorso in cui dopo il Seicento, secolo in cui la musica «parlava più all'intelletto che al cuore»⁵⁶⁸, segue la fioritura settecentesca, eminentemente legata alla scuola napoletana⁵⁶⁹ che unisce le passioni all'intelletto «colle grazie incantatrici della melodia e dell'armonia»⁵⁷⁰ congiunte; toccato l'apice della perfezione, la parabola non poteva che calare. La decadenza è imputata dall'autore a una precisa influenza sull'eccellenza italiana: «il gusto della semplice, naturale e toccante melodia italiana ha dovuto poco a poco cedere a quello de' complicati e qualche volta

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 405-406. «I tedeschi eccellono nella musica strumentale; la conoscenza che essa richiede e la pazienza necessaria per eseguirla bene vengono loro del tutto naturali; hanno anche dei compositori dotati di un'immaginazione molto varia e molto fertile; non farò che un'obiezione al loro genio, come musicisti: mettono troppo ingegno nelle loro opere, riflettono troppo su ciò che fanno. Nelle belle arti ci vuole più istinto che pensiero; i compositori tedeschi seguono il significato delle parole con troppa precisione; questo è indubbiamente un grande merito per coloro che amano le parole più della note, e inoltre, non si può negare che il disaccordo tra il significato delle prime e l'espressione delle seconde sarebbe sgradevole: ma gli italiani, che sono i veri musicisti della natura, accordano le melodie alle parole solo in modo generale. Nelle romanze e nei *vaudeville* si può sottomettere al senso delle parole quel poco di musica che c'è; ma nei grandi effetti provocati dalla melodia, bisogna rivolgersi direttamente all'anima con una sensazione immediata» (trad. mia).

⁵⁶⁸ M. Santucci, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁶⁹ Seguendo questo consolidato luogo comune, Majer, nel suo *Discorso*, dichiara di preferire come musicisti Benedetto Marcello e Giovanni Battista Pergolesi e come librettista Metastasio, ma vengono naturalmente citati Paisiello, Cimarosa, Gluck e altri compositori settecenteschi (A. Majer, *op. cit.*, p. 169, 130 e *passim*). Gli stessi autori sono incensati da Rinuccini (G. B. Rinuccini, *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica del secolo XIX. Ragionamento scientifico-storico di Giovanni Battista Rinuccini*, Lucca, Guidotti, 1843, p. 42).

⁵⁷⁰ M. Santucci, *op. cit.*, p. 75.

barbari accordi dell'armonia oltremontana»⁵⁷¹. La deprecata «musicale rivoluzione»⁵⁷² è quindi, indissolubilmente legata all'influenza tedesca e al predominio dell'armonia sulla melodia, che ha guastato l'innata semplicità della melodia italiana. Quest'idea era sostenuta anche dallo storico Carlo Botta che, nella sua *Storia d'Italia* (1833), lodava la musica di fine Settecento, pervenuta

a quel grado di perfezione, sopra il quale nulla resta né da desiderare né da aggiungere, ed al quale qualche cosa aggiungendo, si va verso la corruzione... Quella era veramente musica italiana, possente per semplicità, per grazia, per verità; la melodia padrona, l'armonia serva, l'armonia, che non fa effetto se non quando imita la melodia, i mezzi meccanici lasciati a chi callose orecchie ed insensibile cuore ha. [...] Questa è un'età pessimamente corrotta: nel morale vuole la forza, nella musica il fracasso. I compositori sono diventati servi delle orchestre, le quali sempre vogliono sbracciarsi per fare un gran romore, e far vedere che sanno sonare le difficoltà ed eseguire il concerto, i cantanti sono soffocati ed obbligati di strillare, ed il pubblico, che ha perduto il cuore, ed è divenuto tutto orecchio, applaude; gente veramente da tamburi e da cannoni.⁵⁷³

Dieci anni dopo, nel 1843, Giovanni Battista Rinuccini, nel suo *Ragionamento incentrato Sulla musica e sulla poesia melodrammatica del secolo XIX*, attribuisce ai compositori settecenteschi il più grande merito nella storia della musica dopo i greci, vale a dire aver inventato la bella melodia italiana che, però, «cominciò a poco a poco a cedere a quel [gusto] per i complicati accordi dell'armonia oltramontana»⁵⁷⁴. Nel deplorare il «forte agrume d'italo-oltramontano»⁵⁷⁵ che caratterizza la musica, l'autore riprende quasi testualmente la similitudine pittorica già usata da Carpani in merito alle composizioni in cui l'armonia prevale sulla melodia, affermando che «simile una tal musica potrebbe dirsi a pittura, che altro non presentasse se non che masse di colori ardenti, sparse qua e là su male inteso e irregolare disegno»⁵⁷⁶.

La decadenza operistica ottocentesca, sopraggiunta dopo la magnificenza del secolo precedente, viene paragonata da diversi letterati a un particolare momento della letteratura italiana: l'età barocca. L'eclettico intellettuale e musicista Andrea Majer, nell'ultima delle quattro parti del suo *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana* (1821) dedicata allo stato della musica a lui contemporanea⁵⁷⁷, paragona i difetti della musica moderna ai vacui espedienti retorici barocchi, istituendo per primo il paragone tra

⁵⁷¹ Ivi, p. 76.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ Cito da P. Rattalino, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁷⁴ G. B. Rinuccini, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 36.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ Il *Discorso* era uscito già nel 1818 come appendice al volume *Della imitazione pittorica* con il titolo *Discorso intorno alle vicende della musica italiana*. Su Majer, con cui Carpani ingaggiò una polemica relativa alle arti pittoriche poi edita nelle menzionate *Majeriane*, e sul *Discorso* si veda P. Ciarlantini, *Andrea Maier [sic] e il suo Discorso sulla musica italiana (1821)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXXVI, 1996, pp. 67-129.

l'innominato musicista che furoreggiava sulle scene e Marino⁵⁷⁸; «Il *Marini* della Moderna Musica»⁵⁷⁹ diventa, nelle pungenti ed esplicite *Opinioni intorno la musica di Giovacchino Rossini di Pesaro* di Michele Leoni, pubblicate anch'esse nel 1821, «l'Achillini dell'armonia»⁵⁸⁰. Le frondosità delle opere buffe sono paragonate ai «cartocci del Borromini ed i traslati del Marini»⁵⁸¹ da Carlo Ritorni nelle sue cronache teatrali di Reggio del 1831, mentre Rinuccini raffronta la corruzione del melodramma della prima metà del secolo al «falso gusto introdotto dai Marini e dai Bernini»⁵⁸².

Appurate le fondamenta neoclassiche su cui si fondavano i giudizi primo-ottocenteschi, ci possiamo ora immergere nel vivo di un dibattito mordace composto da pungenti accuse e accorate apologie, vale a dire quello che commenta l'ascesa dell'astro rossiniano. A dispetto della diversità delle due fazioni, riscontriamo come vi siano alcune qualità che vengono riconosciute universalmente a Rossini: l'assoluta novità e originalità della sua musica, la geniale fecondità e rapidità nel comporre e la maestria dell'arte armonica. Tuttavia, a differenza dell'unanime accoglienza trionfale tributata al compositore dal pubblico italiano ed europeo, all'inizio del secolo una buona parte della critica era costituita dagli «*Anti-rossiniani*»⁵⁸³. La spaccatura tra la ricezione degli spettatori e quella dei critici (spesso non dotati delle basi teorico-musicali che oggi reputiamo fondamentali per l'espressione di una critica ragionata) alimenta un tema già caro ai settecentisti, vale a dire il valore del giudizio del pubblico rispetto a quello dei dotti⁵⁸⁴. I detrattori di Rossini denigrano il pubblico: Majer punta il dito contro «l'intemperanza dei giudizi del pubblico in fatto di belle arti, e la tirannia della moda e del gusto regnante»⁵⁸⁵. Sulla stessa linea è anche Eleuterio Pantologo, *nom de plume* di un certo Conte Torriglione, autore di diversi trattati musicali, tra cui *La musica italiana nel secolo XIX* (1828): «il volgo proclive a trasportarsi verso la novità ne forma il suo idolo»⁵⁸⁶. Pantologo, inoltre, ritiene che la ragione dell'inarrestabile successo rossiniano sia attribuibile soprattutto alla composizione sociale del «volgo» che

⁵⁷⁸ A controbattere a quest'accusa fu, naturalmente, Carpani, nell'*Appendice alla lettera XV* delle Rossiniane: pur condividendo le stesse premesse estetico-teoriche, Majer e Carpani avevano opinioni diametralmente opposte su Rossini, che venne paragonato a Marino dal primo e a Napoleone dal secondo.

⁵⁷⁹ A. Majer, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁸⁰ L'articolo venne pubblicato sull'«Antologia» di Viesseux e siglato semplicemente «L.» (M. Leoni, *Opinioni intorno la musica di Giovacchino Rossini di Pesaro*, «Antologia», X, ottobre 1821, pp. 40-58: 51).

⁵⁸¹ C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1831*, Bologna, Nobili, 1831, p. 22. Ritorni scrisse le cronache teatrali per la sua città dal 1825 al 1840, redigendo anche una retrospettiva dall'1807 al 1824 e utilizzando diversi nomi per le sue pubblicazioni. Cfr. P. Fabbri, *Le memorie teatrali di Paolo Ritorni «rossiniste de 1815»*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXI, 1981, 1-3, pp. 85-128; per ulteriori informazioni sulla vita del Conte, nonché fonti bibliografiche, cfr. A. Roccatagliati, *Carlo Ritorni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, disponibile al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-ritorni-carlo_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-ritorni-carlo_(Dizionario-Biografico)) (consultato il 22 ottobre 2025).

⁵⁸² G. B. Rinuccini, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁸³ G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., 149 e *passim*.

⁵⁸⁴ La dicotomia tra «les connaisseurs les plus savants» e «le pauvre amateur sensible» è anche al centro del XXV capitolo della *Vie de Rossini* di Stendhal (Stendhal, *op. cit.*, pp. 392-398).

⁵⁸⁵ A. Majer, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁸⁶ E. Pantologo, *op. cit.*, p. 60.

si reca a teatro: donne e soldati rintronati dai cannoni sono più inclini a sopportare il fracasso dell'orchestra rispetto ai dotti letterati⁵⁸⁷. Anche Marco Santucci indica la musica moderna come «militare e rivoluzionaria»⁵⁸⁸ – in virtù del fracasso bellico che si è impresso, in concomitanza con le rivoluzioni, sulle note – e imputa alla semplice novità il gradimento da parte del pubblico ignorante: «la moltitudine sempre amante delle novità gli fa ciecamente applauso, le persone intelligenti, e che si piccano di buon gusto, lo condannano altamente»⁵⁸⁹. Al contrario, i sostenitori di Rossini elogiano il giudizio della moltitudine, elevandola al rango di massimo giudice: è il caso di Carpani, che paragona l'ascesa del suo beniamino a quella di Napoleone (con tanto di «conquista generale delle orecchie»)⁵⁹⁰. «Nelle umane cose l'opinione della moltitudine è la più certa»⁵⁹¹, soggiunge l'autore delle *Rossiniane*, relegando le critiche dei suoi avversari a impotenti sfoghi dovuti alla gelosia o alla rivalità; anche Pietro Brighenti, che scrive *Della musica rossiniana e del suo autore* nel 1830, sminuisce gli ingiusti biasimi nei confronti di Rossini, azzerati in ogni caso dall'approvazione del pubblico. Cesare Vigna, medico veneziano appassionato di musica, nota come la discrepanza tra «il popolo e i maestri»⁵⁹² sia dovuta al diverso metro di giudizio, giacché il popolo guarda alla melodia, la quale produce un diletto che tocca il cuore, mentre i maestri si concentrano sull'armonia, fonte di soddisfazione intellettuale. L'articolo di Vigna venne pubblicato nel 1852 sulla «Gazzetta musicale di Milano», quando Rossini si era ormai ritirato già da tempo dalle scene⁵⁹³; l'autore, dunque, può tirare le somme da una prospettiva più distaccata, grazie all'agio del tempo trascorso, notando uno schema ricorrente nella ricezione dei compositori da parte degli intellettuali:

Rossini nei primordj della sua carriera veniva salutato genio dal popolo, quando i maestri coetanei lo dichiaravano un saltimbanco, un guasta mestieri: le sue note echeggiavano in tutti i teatri con plauso ed entusiasmo universale, quando i medesimi si ritiravano nei proprj gabinetti a deplorare cotanta cecità; le masse vaticinavano già, che nella storia dell'arte si sarebbe stabilita per lui un'era gloriosa, quando dai sapienti si andava predicendo assai vicina l'epoca della corruzione. La sorte di Rossini toccò in gran parte anche a Bellini, e a' di nostri non è punto cangiata riguardo a Verdi. [...] gl'intelligenti questionano tuttora sul suo merito dopo le tante opere, che la feconda sua musa regalò

⁵⁸⁷ Altri due autori indicano nelle guerre coeve un fattore determinante per l'aumento dell'organico e dell'importanza orchestrale: il Marchese di San Jacinto, autore di un paragone tra Bellini e Rossini su cui ci soffermeremo nelle prossime pagine, menziona «guerre continue, teste riscaldate, spari d'artiglieria, sfrenato entusiasmo come i motivi per cui Rossini caricò l'orchestra più dei suoi predecessori» (cito da C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 201). Pietro Brighenti, avvocato e apologeta rossiniano, sostiene con maggior garbo che le armonie rossiniane «mirabilmente servivano a riparare la vecchia semplicità, già per troppo uso fattasi scurrile e vile, né più bastevole ad agitar cuori da lunghe guerre e fortune adusati a veementi commozioni» (P. Brighenti, *Della musica rossiniana e del suo autore, Discorso dell'avvocato Pietro Brighenti...*, Bologna, Emidio dall'Olmo, 1830, p. 9).

⁵⁸⁸ M. Santucci, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 77.

⁵⁹⁰ G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 144.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 148.

⁵⁹² C. Vigna, *Sui giudizi intorno alle produzioni musicali*, «Gazzetta musicale di Milano», 33 (X), 15 agosto 1852, pp. 145-146: 145.

⁵⁹³ Sulla ricezione rossiniana dopo la metà del secolo si veda. B. M. Antolini, *Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860-70*, in *La ricezione di Rossini ieri e oggi*, cit., pp. 121-148.

in così breve tempo ai teatri italiani e stranieri, e probabilmente dopo lungo battagliare si ripeterà la storia di Rossini, ed il loro voto finirà per concordare con quello del popolo.⁵⁹⁴

Appurata l'iniziale resistenza nei confronti del compositore da parte della critica, vediamo quali erano le principali accuse a lui rivolte. *In primis*, la musica rossiniana non presenta quei caratteri italiani – la semplicità, la dolcezza e la naturalezza – che avevano fatto la fortuna della scuola napoletana grazie a compositori quali Cimarosa e Paisiello: Majer si rammarica della difficoltà sempre maggiore ad «assaporare il *semplice* e il *vero*»⁵⁹⁵; Michele Leoni non riscontra in Rossini «quella dolce e placida consonanza di forme, la qual costituisce il carattere principale de' componimenti de' maestri più egregi»⁵⁹⁶; Santucci biasima il nuovo metodo compositivo, secondo cui «sdegnasi il naturale, e vassi in traccia a tutta possa del ricercato; al semplice si sostituisce il complicato; si vuol sorprendere l'intelletto, e intanto si lascia in silenzio il cuore»⁵⁹⁷. Eleuterio Pantologo biasima apertamente la nuova direzione intrapresa dal criticato Maestro:

dotato di fervidissima fantasia, rigurgitante dello spirito del suo tempo, non poteva indursi di buon grado a calcare qualunque de' già battuti sentieri. Sdegnando di rimanersi discepolo di alcuna dell'ottime scuole sino allora vigenti, volle crearsi capo di una men buona, ed al semplice e leggiadro stile che regnava, altro sostituirne trascendentale ed ardimentoso.⁵⁹⁸

La deviazione intrapresa da Rossini rispetto allo stile napoletano non viene ignorata da uno dei suoi apologeti, Franceschini, che nel rispondere all'articolo di Leoni sull'«Antologia» di Gian Pietro Viessesux, riconosce la mancanza di naturalezza e semplicità nel suo articolo: tuttavia, in sostituzione delle perdute qualità italiane, Franceschini denota la musica rossiniana come «doviziosa di vivacità, d'arditezza somma, e di grandissimo effetto»⁵⁹⁹.

Proprio l'effetto originato dall'incontenibile orchestra è motivo di rammarico per Majer, Leoni, Ritorni, Pantologo e Santucci, paladini del «melodismo»⁶⁰⁰ e ostili all'avanzare del teatro musicale tedesco e al progredire dell'armonia, «maga che colle sue lusinghe e spesso co' suoi falsi prestigi

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ A. Majer, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁹⁶ M. Leoni, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁹⁷ M. Santucci, *op. cit.*, pp. 76-77. Pressoché identica la critica espressa da Rinuccini: «sostituisce il ricercato al semplice ed antepone la sorpresa all'emozione del cuore» (G. B. Rinuccini, *op. cit.*, p. 16).

⁵⁹⁸ E. Pantologo, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁹⁹ H. Franceschini, *Osservazioni sopra la musica di Giovacchino Rossini*, «Nuova Antologia», XVI, aprile 1822, pp. 128-140: 136.

⁶⁰⁰ P. Ciarlantini, *Andrea Maier e il suo Discorso sulla musica italiana (1821)*, cit., p. 90.

giunge ad affascinare i sensi e i cuori della moltitudine»⁶⁰¹. Ritorni, scrivendo dell'opera *Torvaldo e Dorliska*, paragona l'esperienza a teatro a un banchetto luculliano che finisce per stomacare lo spettatore con l'eccesso di vivande⁶⁰². Leoni è evidentemente sopraffatto, invece, dalla *Gazza ladra*:

La folla de' passi così detti di carattere, il tempestio delle note, che non ti lasciano un momento di respiro, i timpani, i pifferi, le trombe, i corni, e tutta quanta la famiglia degli strumenti più rumorosi, ti assalgono dal bel principio, ti adescano, ti confondono, ti tornano ad adescare, ti assordano, ti trasportano, ti scotono, ti aggirano ti ubbriacano; e facendoti ballar l'*allemanda* mentre l'attore versa lacrime d'affanno, o movendo un tempo di *minuè* nel maggior impeto della disperazione, trasmutano una specie di tragedia in un baccanale, e la casa del dolore in un torneo.⁶⁰³

Tra queste righe apocalittiche riscontriamo due altri difetti imputati a Rossini: la pratica della contaminazione tra opera seria e opera buffa (prassi deprecabile anche secondo il giudizio di Majer⁶⁰⁴ e di Santucci, il quale riporta integralmente questo passo di Leoni⁶⁰⁵) e la mancata unità fra espressione – vale a dire il senso delle parole – e musica. Questa critica è legata alla convinzione umanistica secondo cui il canto e la musica non possono che essere ausiliari rispetto alla parola: secondo il Marchese di San Jacinto, autore di un paragone tra Rossini e Bellini, «l'espressione della medesima [musica] sarà perfetta allor quando la poesia le porga soccorso. La musica aguzza i dardi che il poeta sa dirigere al cuore, e ambedue sorelle si uniscono per formare un linguaggio divino»⁶⁰⁶. Non sorprende riscontrare che il sovvertimento di questa gerarchia nelle opere rossiniane è invisibile a molti degli autori qui considerati: da Majer, che propugna «l'unità del motivo in mezzo alla varietà continua delle modulazioni»⁶⁰⁷, a Leoni, secondo cui Rossini «imbastardisce i suoi componimenti colla mischianza di cento elementi eterogenei» e non rispetta il «senso della parola ed al verso, per disgraziati che sieno»⁶⁰⁸. Tale è il disagio creato dalla frattura tra libretto e partitura che, secondo Pagani Cesa, il pubblico italiano desidera diventare straniero per poter supplire con l'immaginazione e l'inventiva linguistica all'annichilimento poetico-musicale cui è costretto ad assistere⁶⁰⁹. Se Pantologo si sofferma sul disaccordo musica-poesia nella *Gazza ladra* e nell'*Otello*, Santucci si interroga in tono retoricamente catastrofico sulla direzione intrapresa dalla musica moderna, piena di imperdonabili errori:

Chi mai potrà persuadersi che questa moderna foggia di scrivere sia bella e batta la via del buon gusto, perché molce le orecchie colle sue non poche melodiche ed armoniche grazie, quando le offende poi

⁶⁰¹ A. Majer, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁰² C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1826*, Bologna, Nobili, 1827, pp. 11-12.

⁶⁰³ M. Leoni, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁰⁴ «La distinzione fra la Musica *seria* e la *buffa* è per conseguenza del tutto svanita» (A. Majer, *op. cit.*, p. 24).

⁶⁰⁵ M. Santucci, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁰⁶ C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 200.

⁶⁰⁷ A. Majer, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁰⁸ M. Leoni, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁰⁹ G. U. Pagani-Cesa, *op. cit.*, p. 53.

con altre melodie or dure or leziose ora stravaganti ora capricciose? [...] Quand'è [la musica] negligente nell'esprimere le varie passioni dell'animo; anzi quando abusa della poesia a segno d'esprimere talvolta l'opposto di ciò ch'ella dice? Quand'è mancante d'unità negli andamenti de' suoi pezzi; quando unisce varj movimenti fra loro discrepanti; quando frammischi i modi; quando confonde lo stile?⁶¹⁰

Come rispondono i sostenitori di Rossini? Franceschini, replicando direttamente al menzionato articolo di Leoni, trasforma lo strepito degli strumenti in «grande effetto, e mirabile» che porta a un «soave delirio, ed ebbrietà di passione infiammata»⁶¹¹, oltre a citare diversi brani in cui la musica si presta alla massima espressione della parola. Carpani sminuisce la frattura tra musica e parole a un inconveniente legato alla fretta compositiva e minimizza la confusione dei generi come difetto comune a molti compositori.

L'autore delle *Rossiniane* si dimostra più incline a riconoscere, invece, una particolare macchia già additata al suo «Sole dell'armonia»⁶¹²: l'autoimprestito, vale a dire la tendenza del compositore a ripetersi⁶¹³. Nondimeno, più che le ripetizioni interne alle partiture rossiniane, ciò che infastidisce trasversalmente i commentatori primo-ottocenteschi sono gli imitatori, quelli che Pantologo chiama i «Rossiniani»⁶¹⁴: Ferdinando Giorgietti – compositore, professore di violino e viola a Firenze e amico di Rossini – rispondendo proprio a Pantologo rimarca che l'astio nei confronti del maestro pesarese è legato ai «seguaci del Rossini, che senza calcolare le proprie forze, vogliono imitare i voli dell'aquila con le ali dello struzzo»⁶¹⁵. Anche due altri apologeti si esprimono a questo proposito: Franceschini punta il dito contro gli «stolti»⁶¹⁶ che vogliono imitare il compositore e Brighenti, che cita l'immagine dell'aquila ideata da Giorgietti, si accanisce contro la «turba inetta de' servili imitatori»⁶¹⁷. Anche Leopardi, le cui incursioni melodrammatiche sono tutto sommato sporadiche, si esprime lapidariamente con il fratello Carlo in merito all'opera *Enfemio di Messina* di Michele Carafa, un emulo di Rossini: «La prima [opera] è del Maestro Carafa, quasi tutta rubata a Rossini, ma così male, che non reca il piacere nè dell'originalità nè

⁶¹⁰ M. Santucci, *op. cit.*, p. 83. Nella nota 31, inoltre, Santucci si scaglia contro i compositori che «distendano le loro composizioni, ricavandole da una fantasia riscaldata da tutt'altro che dal maschio sentimento delle parole, da cui solo proviene la vera musica» (ivi, p. 115),

⁶¹¹ H. Franceschini, *op. cit.*, p. 136.

⁶¹² G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., 154.

⁶¹³ Ritorni, nella menzionata cronaca in cui paragona l'ascolto di *Torvaldo e Dorliska* a un banchetto eccessivamente ricco, chiosa dicendo: «non sarà poi maraviglia se in ogni suo convito [del cuoco e fuor di metafora di Rossini] si troveranno sempre ripetute le stesse vivande» (C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1826*, cit., p. 12).

⁶¹⁴ E. Pantologo, *op. cit.*, p. 64.

⁶¹⁵ F. Giorgietti, *Lettera al signor Eleuterio Pantologo intorno alle sue ricerche filosofico-critiche sulla musica del secolo XIX*, Firenze, [s. ed.], 1828, p. 8.

⁶¹⁶ H. Franceschini, *op. cit.*, p. 133.

⁶¹⁷ P. Brighenti, *op. cit.*, p. 13.

dell'imitazione; e se il Carafa vi si disprezza, il Rossini non vi si può godere»⁶¹⁸. Il librettista Luigi Romanelli, invece, distingue tra il compositore e la scuola che ha, involontariamente, iniziato:

Quando io parlo di certi *Rossiniani* Maestri d'oggi, m'intendo sempre di escludere da questo numero lo stesso *Rossini*, che, per un singolar privilegio della Natura, può far ciò che vuole, e divertir gli Uditori con quel mezzo che più gli piace; e che, sdegnando quasi di stare al pari coi celebri compositori antichi di Musica vocale, ha secondato l'ambizione sua erigendosi in Capo-setta del falso genere. Se un forastiere infatti si trovasse in teatro all'occasione d'un'Opera di qualche odierno Maestro, ignorandone il nome, direbbe forse fra sè: Questa musica probabilmente è stata composta dal maestro Rossini, mentre dormiva, o era in collera coll'Impresario del Teatro.⁶¹⁹

Qualche pagina dopo, il librettista sottolinea la versatilità del genio rossiniano, notando come le sue opere soddisfino diverse fasce di pubblico: «avrete, o amatori della grave e schietta maestà del *classicismo*, di che render paghe le vostre brame. Avrete pur voi, o troppo sdegnosi dell'antico stile, amici del *romanticismo*, di che render paghe le vostre brame»⁶²⁰.

La professione di fede nell'universalità del genio rossiniano da parte di Brighenti mi consente di notare come vi siano alcuni cenni al Romanticismo in questi scritti: come è già stato notato da Caruso, Mariano e Portinari⁶²¹, sin dall'inizio del XIX secolo il melodramma prende in prestito i grandi temi romantici, attingendo in particolare ai grandi autori d'oltralpe (Shakespeare, Hugo, Schiller, Byron). È bene rammentare che negli anni della più serrata operatività rossiniana infuria la polemica classico-romantica: nel 1816 esce la *Lettera semiseria di Grisostomo* di Berchet e viene fondato il periodico milanese «Biblioteca italiana», il cui indirizzo classicista e filo-austriaco spinse lo stesso Berchet a fondare con Pellico, nel 1818, «Il Conciliatore», giornale più propenso al romanticismo, sospeso dagli austriaci l'anno seguente⁶²²; nel 1817 venne data alle stampe la traduzione italiana di Giovanni Gherardini del *Corso di letteratura drammatica* del sig. A. W. Schlegel, nonché venne pubblicato a Parigi un articolo di Di Breme in cui si trova quella che Ricco definisce «una delle più compiute riflessioni estetiche sulla musica per quel che

⁶¹⁸ G. Leopardi, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 367 (lettera al fratello Carlo del 6 gennaio 1823).

⁶¹⁹ L. Romanelli, *op. cit.*, t. I, p. XX.

⁶²⁰ Ivi, pp. 21-22.

⁶²¹ C. Caruso, *Melodia italiana e armonia tedesca. La Zelmira di Andrea Leone Tottola e Gioacchino Rossini (Napoli 1822)*, in A. Landolfi, e G. Mochi, *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma, Artemide, 2013, pp. 183-192; E. Mariano, *Felice Romani e il melodramma*, in G. Folena, M. T. Muraro e G. Morelli (a cura di), *Opera & libretto. I*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 165-209: 165-175; F. Portinari, *op. cit.*, p. 47.

⁶²² Alcuni contributi che si soffermano sulla polemica accennando al teatro e al melodramma sono: G. Sparacello, *Il teatro romantico nel «Conciliatore» e nella «Biblioteca italiana»*, «Revue des études italiennes», 3-4 (LII), 2006, pp. 163-179; F. Camilletti, «Timore» e «terrore» nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico, «Italian Studies», 2 (LXIX), 2014, pp. 231-245.

concerne l'ambito della letteratura italiana»⁶²³. Nel 1820, poi, venne pubblicata la tragedia *Il Conte di Carmagnola* insieme alla *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in cui Manzoni contestò l'adesione scolastica alle unità aristoteliche da parte dei classicisti.

Come si riverbera il dissidio tra classicisti e romantici in ambito operistico? Non stupisce che l'ondata romantica venga comicamente bersagliata da un metamelodramma del 1819, cartina tornasole delle tendenze tematiche coeve: *I Romanticisti, melodramma semi-eroico-tragicomico degli astronomi X. Y. Z.* Nel libretto troviamo un cadavere in un gabinetto di anatomia, continui riferimenti a «Scecspire»⁶²⁴ e un'accademia-setta di Romantici che invocano «fantasmi e spiriti / demonj e furie»⁶²⁵ per l'elezione del nuovo presidente. Si legga, a titolo di esempio del tono generale dell'opera, il seguente manifesto redatto dai membri dell'accademia:

Considerando posatamente,
Maturamente, seriamente
Che a' nostri giorni lo scriver bene
A pochi Classici solo appartiene;
Che noi Romantici, come preveggo,
Scriverem sempre chi mal chi peggio;
Noi risolviamo, noi decretiamo,
Quello che in seguito si leggerà
[...]

In primis et ante omnia
Sia nostro impegno e cura
Di mettere il buon senso
Per sempre in sepoltura.
Procurerem stravolgere
al popolo il cervello;
Direm che il bello è brutto,
Direm che il brutto è bello;
Con aria venerabile
Sprezzerem tutti; e poi
se gli altri non ci lodano
Ci loderemo noi.⁶²⁶

⁶²³ R. Ricco, *Foscolo, la musica e il respiro europeo dell'ideale di "armonia"*, «Revue des études italiennes», 1-2 (LX), 2014, pp. 97-126: 101. Di Breme si esprime così sulla musica: «Céleste et mystérieuse aptitude qui produit en nous un avant-goût d'une existence plus épurée! Source de jouissances aériennes qui dégagent l'âme de ses liens et la placent comme en suspens entre le ciel et la terre, entre le temps et l'éternité! [...] Elle n'a point de modèle à imiter: l'homme lui seul en a reçu le secret; seul il est envers soi-même le dispensateur de cet insigne bien-fait de la compatissante Divinité» (L. Di Breme, *Grand Commentaire sur un petit article, par un Vivant remarquable sans le savoir; ou Réflexions et notices générales et particulières à propos d'un article qui le concerne dans la "Biographie des Vivants"*, Genève - Paris, Paschoud, 1817, p. 112).

⁶²⁴ [s. a.], *I Romanticisti. Melodramma semi-eroico-tragicomico degli astronomi X. Y. Z. ...*, Milano, Stamperia Tamburini, 1819, p. 13 e *passim*.

⁶²⁵ Ivi, p. 29.

⁶²⁶ Ivi, pp. 45-46. Ancora nel 1856, Spirito Cefonini, autore dei versi della *Maria d'Agamonte* musicata da Domenico Maestrini, scrive nella sua *Prefazione inutile, giustificazione necessaria*: «[il Maestro di musica] sostenne e provò con

Lasciando i lidi della comicità melodrammatica, vediamo come diversi letterati dimostrassero apertamente la loro ostilità nei confronti delle novità importate dal Nord Europa: Lorenzo Neri, drammaturgo, poeta e novelliere, pur non essendo istruito nell'arte musicale, nel 1839 scrisse un articolo per il «Giornale del commercio» in cui biasimava i «gallicismi», gli «ossianismi», i «secentismi e peggio» e tutte le «frasi ultragotiche»⁶²⁷ che costellano i libretti dell'epoca. Anche il Conte Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nonché direttore del conservatorio di Milano dal 1825 al 1826, si esprime in poesia sui vituperati soggetti romantici, allineandosi alle opinioni dei coevi teorici musicali, come si evince dal sonetto *Sull'odierno buon gusto teatrale* (1835):

I gemiti sentir della tortura,
Indi attratto vederne il paziente,
Ed a morte dannata un'innocente,
Tal diletto la scena or ci procura.

A' nostri giorni è non gradita cura
Con altri oggetti il rallegrar la gente;
Si vuole in petto un core ognor fremente
Onde l'orror si faccia in noi natura.

Ma intanto all'estro mancano i concetti,
I carmi al vate ed al cantore il canto,
Perché il terror fa sterili le menti.

Deh sorga ornai l'antico italo vanto
In dolci note ed in soavi accenti,
E sdegni Italia un sanguinoso ammanto.⁶²⁸

Quali sono le posizioni dei nostri trattatisti rispetto al movimento romantico e Rossini? Mentre gli apologeti tacciono, Leoni, scorrendo dell'allontanamento dall'aurea semplicità settecentesca, giunge a considerare il compositore «il Corifeo»⁶²⁹ dei romantici, che sono connotati unicamente dal loro «spirito d'innovazione»⁶³⁰. Pantologo sentenza: «Quando il fanatismo e il *Romanticismo* avranno fatto luogo alla fredda ragione, torneranno ad aversi in pregio quei capi d'opera de' veri maestri, che si dicono ora

matematica dimostrazione, che oggi giorno, a scrivere di poesia, non è rubrica l'esser poeta, e che a comporre un Melodramma basta rubare onestamente un argomento a qualche Romanziere indigeno o transalpino; incastrarci dei gallici colpi di scena; raggranellare e raffazzonare qualche nebuloso concettino tratto dal museo del romanticismo; e quindi stemperare il tutto in un po' di prosa rimata come Dio vuole» ([s. a.], *Maria d'Agamonte. Dramma lirico in quattro atti...*, Portoferraio, Pio Simi, 1856, p. 6).

⁶²⁷ Cito l'articolo di Neri (*Sul dramma musicale dall'antologia di testi primo-ottocenteschi*) da G. Mazzini, *Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento*, a cura di M. De Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, pp. 99-109: 103.

⁶²⁸ A. Buompastore, *op. cit.*, p. 122.

⁶²⁹ M. Leoni, *op. cit.*, p. 50.

⁶³⁰ Ivi, p. 54.

antiquati»⁶³¹. Santucci, sulla stessa linea, si schiera con gli antichi e contro i suoi contemporanei: «le loro composizioni [dei moderni] ci fanno ampla testimonianza da qual fonte limacciosa, ch'è una *fantasia romantica e senza leggi*, l'abbiano essi ricavate»⁶³²; Rinuccini, infine, si lamenta che l'arte, «gettata tra i vortici di un'invenzione romanziera, è costretta per sostenersi a far uso di ogni sorta di meccanismo»⁶³³. L'associazione operata da questi autori tra Rossini e il Romanticismo è legata soprattutto al distacco del compositore dal classicismo: l'allontanamento dalla norma e dalla ragione, cui consegue il prevalere dei sentimenti e della sregolata fantasia, turba i letterati. Ne è prova l'accezione di 'romantico' fornita da Ritorni nei suoi *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica* del 1841, in cui il Conte usa l'aggettivo in senso dispregiativo: «chiamai romantica la musica de' Rossinianisti, né credetti dir male, se romanticismo può in un certo aspetto chiamarsi tutto ciò che lussureggia non drammaticamente, e si discosta dalle regole che prescrive la ragione della tragic'arte»⁶³⁴. È certo, tuttavia, che a partire dalla *Semiramide* del 1823 Rossini avesse intrapreso un percorso compositivo nuovo, non privo di suggestioni romantiche e di portentosi momenti corali. D'altronde, scorrendo le pagine della biografia del compositore scritta dal suo amico Antonio Zanolini, leggiamo una dichiarazione relativa al ruolo e alla natura della musica dai toni evidentemente romantici:

La musica non è un'arte imitatrice, ma tutta ideale quanto al suo principio, e, quanto allo scopo, incitativa ed espressiva. La pittura e la scultura sono arti imitatrici, perciocchè imitano il vero; [...] La musica non intende, e non può far pervenire agli orecchi una sembianza di tutto ciò che l'uom ode; ma lo risveglia, lo anima in mezzo ai pericoli delle battaglie, lo conforta e lo fa lieto nella solitudine dei campi, e con nuovo linguaggio, tutto suo proprio, parla al cuore, ridesta le affezioni più vive, rallegra, rattrista, atterrisce, commuove. [...] La musica può imitare imperfettamente solo quel vero che produce suono; la pioggia, il tuono, la tempesta, un piagnisteo lamentevole, uno strepito festoso. Il canto, sì, il canto, di sua natura espressivo, in certo modo imita la declamazione: ma una facoltà sì limitata non si può prendere per l'attributo essenziale della imitazione. La musica è una sublime arte appunto perché, non avendo mezzi per imitare il vero, s'innalza al di là della natura comune in un mondo ideale, e colla celeste armonia commove le passioni terrene.⁶³⁵

Infine, l'ultima imputazione è la diretta conseguenza di molteplici capi di accusa già riportati: Rossini scrive la linea vocale come se si trattasse della partitura di uno strumento e, nel polverizzare il senso delle parole, «rovina le voci le più gagliarde e le meglio intonate»⁶³⁶, costrette a sforzi sovrumani per sovrastare l'orchestra. Questa critica di Leoni compare anche nelle *Considerazioni* di Pagani Cesa,

⁶³¹ E. Pantologo, *op. cit.*, p. 75.

⁶³² M. Santucci, *op. cit.*, p. 119 (corsivo mio).

⁶³³ G. B. Rinuccini, *op. cit.*, p. 16.

⁶³⁴ C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica compilati da Carlo Ritorni*, Milano, Pirola, 1841, p. 67.

⁶³⁵ A. Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini scritta da Antonio Zanolini*, Bologna, Zanichelli, 1875, pp. 284-286.

⁶³⁶ M. Leoni, *op. cit.*, p. 58.

secondo cui il maestro di musica vuole «trattar le parole da cifre musicali, e da stromenti gli Attori»⁶³⁷; anche Santucci lamenta il «barbaro modo di far sillabare il cantore ne' passi di agilità»⁶³⁸ e il conseguente impedimento, per i cantanti, di esprimere la loro particolare sensibilità e arte. Ritorni, poi, sottolinea la preminenza della linea vocale su quella armonica:

Ho sentito a raccontare che, se pur è vero, un altro gran tenore ricusasse di cantar questo pezzo [dall'*Eduardo e Cristina*], dicendo che faceva conto de' suoi polmoni non giovanili. Se tutti sapessero dire così farebbero accorti i maestri di cappella che la musica è destinata fare da fondo al canto, affinché questo vie più rilievi sul fondo medesimo, e non già a sommergerlo e soffocarlo. Io somiglio il canto ad una bellissima opera di pizzo, e la musica istrumentale ad un drappo di lucidissima seta e di vivacissimo colore destinato ad essere sottoposto a quella per farne veder meglio l'ingegnosissimo aracneo lavoro.⁶³⁹

Sulla stessa linea di Ritorni c'è, infine, Pantologo, il quale auspica che i cantanti possano riunirsi e organizzare una sommossa, chiedendo a gran voce «armonie più confacenti alla voce umana»⁶⁴⁰ e decretando così la tanto attesa e, secondo il suo giudizio, imminente fine dell'impero rossiniano.

Guadato il fiume d'inchiostro costituito dalle opinioni su Rossini, non resta che comprendere in che modo venne recepita l'opera di Bellini: sebbene la sua attività durò meno di un decennio (dal debutto nel 1826 alla morte nel 1835)⁶⁴¹ e, in effetti, non coincise con quella dell'operista pesarese, la critica non poté esimersi dal confrontare la *Straniera*, la *Sonnambula* e la *Norma* con le opere rossiniane che continuavano a furoreggiare sui palchi italiani da più di un decennio. Meno spazio venne dedicato, invece, al confronto con Donizetti: sebbene le sue opere furono scritte tra il 1818 e il 1844, i pubblicisti non ne furono particolarmente colpiti almeno sino agli anni Trenta⁶⁴², quando l'*Anna Bolena* conquistò il plauso del pubblico e della critica. È, però, a partire dal 1835, l'anno in cui morì Bellini, che la stampa ripose le sue speranze in Donizetti, anche alla luce dell'ormai irreversibile ritiro dalle scene di Rossini:

Noi ci presentiamo alla mente il Donizetti come colui che dopo la morte dell'autore della *Straniera*, della *Sonnambula* e della *Norma*, e dietro alla determinazione del gran Pesarese di voler essere piuttosto l'animatore della gioventù studiosa dell'arte musicale, anzi che novello autore di vaghe melodie, noi,

⁶³⁷ G. U. Pagani-Cesa, *op. cit.*, p. 53.

⁶³⁸ M. Santucci, *op. cit.*, p. 84.

⁶³⁹ C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, cit., pp. 46-47.

⁶⁴⁰ E. Pantologo, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁴¹ Per una disamina sul parallelo Rossini-Bellini si veda P. Fabbri, *Bellini e Rossini a paragone*, in I. Alm, A. McLamore, C. Reardon (a cura di), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1996, pp. 283-296. Per un'infarinatura delle inesauribili opinioni espresse in merito ad altri maestri coevi (Mercadante, Pacini ecc.) cfr. A. Ziino, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, cit.

⁶⁴² Il Cavaliere di Ferrer, di cui mi accingo a parlare in merito al confronto Rossini-Bellini, scrisse lapidariamente: «il suo vagire però [di Donizetti] non sorprese né i dilettranti né gli altri Artisti!» Cito da C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 220.

dico, ci presentiamo alla mente il Donizetti come quegli, cui è affidata oramai la più gran parte della gloria drammatica musicale italiana e perciò avanziamo già verso di lui le nostre pretese.⁶⁴³

Tornando al più acceso confronto tra Bellini e Rossini, *in primis* riscontriamo l'esistenza di testi critici che mettono esplicitamente a confronto i due musicisti, come il *Parallelo dei due maestri Bellini e Rossini* di Liborio Musumeci, edito nel 1832, e le *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini in risposta ad un parallelo sui medesimo*, scritte due anni dopo da Stefano Mira e Sirignano – il Marchese di San Jacinto – in risposta al *Parallelo* di Musumeci. Il testo del Marchese, tradotto in francese da un tale Cavaliere Di Ferrer⁶⁴⁴, venne poi ripubblicato in Italia nel 1843 dallo stesso Cavaliere, che aggiunse le *Osservazioni sul merito musicale dei compositori Italiani della nostra epoca*, scritte di suo pugno.

Se per Musumeci i due compositori dovevano essere considerati alla pari, di diversa opinione è il Marchese di San Jacinto: le opere di Bellini, «piene di una penetrante armonia, e temperate dalla semplicità e dalla dolcezza di un canto soave e melodico, figlie non sono proprie di un genio creatore, ma nate bensì da un fino, elaborato e giudizioso studio»⁶⁴⁵. L'operista che compose la *Norma* dovette infondere in quest'opera un deliberato impegno del tutto ignoto a Rossini, genio benedetto dalla natura: il primo possiede dunque la regolare maestosità di Tasso, il secondo l'inarrivabile immaginazione di Ariosto. Anche il Cavaliere di Ferrer non esita a incensare Rossini, «dotato dalla natura di una vena straordinaria»⁶⁴⁶, perdonandogli il difettuccio di usare in modo intercambiabile i versi delle opere e di sminuire il significato dei versi in virtù della sua straordinaria velocità compositiva. A Bellini, invece, il Marchese concede il merito di non essersi mischiato alla schiera dei Rossinisti e, pur riconoscendo la sua originalità, taccia i suoi canti di monotonia ed eccessivo patetismo. Lo stesso pregio viene riscontrato da Romanelli, che indica in Bellini il restauratore della declamazione, ma dubita della riuscita della sua iniziativa:

Incominciò egli [Rossini] da questa epoca la sua brillante carriera, e spinse poi tant' oltre il suo genio intollerante di freno, che strascinò seco, e sottopose finalmente ad una servile imitazione la maggior parte dei Moderni Maestri. Non manca però fra questi chi aspiri alla gloria di rimettere nell'antico suo seggio la vera declamazione musicale, e ne ha dato già qualche saggio. Io non condanno il suo tentativo: soggiungo bensì esser questo un lavoro di lungo tempo, ond' io certamente, siccome già vecchio, non ne vedrò la riuscita. [...] In sostanza fa di mestieri opporsi al dominante genere del

⁶⁴³ Cito un articolo del critico Lambertini edito sulla «Gazzetta Privilegiata di Milano» in occasione della prima della Maria Stuarda (A. Bini e J. Commons, *op. cit.*, p. 17).

⁶⁴⁴ C. de Ferrer, *Rossini et Bellini. Réponse à un écrit publié à Palerme, Revue, réimprimée à Bologne et traduite en français par le Chevalier de Ferrer*, Paris, [s. ed.], 1836. In merito al Cavaliere, Steffan riporta le seguenti notizie: «pubblico istruttore nella città di Napoli dove era nato», viene valutato dal Fétis «chanteur fort médiocre»; diede concerti a Parigi, in Belgio e da ultimo nel 1839 a Berlino», traendo l'informazione dalla *Biographie universelle des Musiciens* di F. J. Fétis. (C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 218). L'assenza di altre voci di dizionari o riferimenti bibliografici relativi a un Cavaliere con questo nome fa sorgere il dubbio che non si tratti di un *nom de plume* di ispirazione manzoniana per celare la vera identità del pubblico istruttore napoletano.

⁶⁴⁵ C. Steffan (a cura di), *Rossiniana*, cit., p. 198.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 223.

Maestro Rossini con forze uguali; altrimenti, o poco o nulla si ottiene. Contuttociò non siavi chi ardisca contrastare a questo intraprendente Giovane Siciliano, compositore di Musica, il merito di non aver voluto confondersi fra i pedissequi imitatori Rossiniani, di aver già fatti felicemente alcuni passi nella intrapresa opposta carriera, e di averla additata a suoi contemporanei e successivi Maestri, qualora egli stesso non potesse giungere al totale adempimento, com'è da credersi, del suo disegno.⁶⁴⁷

Anche a detta del Marchese di San Jacinto gli unici aspetti che Bellini padroneggiò magistralmente sono la declamazione e l'esaltazione della linea vocale, che nelle opere del geniale Rossini soccombono all'armonia e all'orchestra: Bellini «batter volle una nuova strada, e traducendo con le note la drammatica poesia, campeggiare fece la declamazione, perfezionando ancora l'andamento di quell'antico recitativo sul quale molto studiarono alla fine del secolo XVI e il Caccini, e il Corsi, e il Rinuccini, e il Peri»⁶⁴⁸. Nondimeno, questa miglioria dev'essere almeno in parte ricondotta agli eccezionali versi di Felice Romani più che all'estro belliniano. Dello stesso avviso è Ferretti, il quale, annunciando la rappresentazione della *Straniera* al teatro Valle, scrive sulle «Notizie del Giorno» del 18 ottobre 1838: «versi armonici e pensati come quelli del Romani, checché vadano trombando Aristarchetti di fresca data, non si coniarono ancora; ed è temerità il negare, che Romani non abbia mirabilmente contribuito ai trionfi di Bellini. Ne ragionano ad evidenza i melodrammi che vestì di musica non dettati dal Romani»⁶⁴⁹.

Anche il Conte Cesare di Castelbarco loda, nel sonetto *A Vincenzo Bellini*, la restaurazione dell'unità d'espressione tra parole e musica, cui affianca il fastidio per il fracasso strumentale di altri non menzionati compositori:

Genio ristorator di quel sol canto,
Che dagli orecchi al cor scende, ed esprime
Del ver seguace il senso de le rime
Fatto a' di nostri, oimè, sì raro vanto,

Per Te ricovra Italia il prisco manto,
E Te esultante mira in su le cime
Ove giugner sol può merto sublime,
E di tue note il sì soave incanto.

Al clangor delle trombe, ai fischi odiosi
Ponendo un fren, dagli aridi timballi
Grande traesti arcano e vivo accento.

Ogni bel di pregi novelli ascosi
Scopre al tuo stil, sicché l'Italia avralli

⁶⁴⁷ Queste parole sono tratte dall'*Avvertimento a La pietra di Paragone*, in L. Romanelli, *op. cit.*, t. V, p. 66.

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 200.

⁶⁴⁹ B. M. Antolini, *Jacopo Ferretti critico musicale*, cit., p. 261.

Anche per Carlo Ritorni il massimo pregio delle opere belliniane è il rapporto tra musica e poesia, finalmente ritornato agli antichi equilibri: «Fu, dissi, inaspettata e cara novità riveder primieramente la poesia davanti alla musica, e questa non d'altro occupata che del dar espressione ad un drammatico poema»⁶⁵¹. L'autore, inoltre, elogia l'agilità della drammaturgia nelle opere del catanese, apprezzando la dissoluzione della dicotomia tra il recitativo e il canto vero e proprio, «lasciando tra quello e questo sol un mezzo gradino di differenza»⁶⁵², così come la mancanza di ripetizioni che soffocano lo sviluppo dell'azione drammatica. Bellini, dunque, spicca come drammaturgo, mentre Rossini, seppur geniale, è carente sotto questo profilo:

Queste verità debbonsi dir chiare, non infingendosi che il Rossini e il Bellini sieno due drammatici che, come accade per opposte vie, sublime l'una, patetica l'altra, tendano con pari forze, con egual volere alla tragica meta. Il Rossini primieramente, armonizzando poesie antidrammatiche e cattive, e quasi compiacendosene, forse mostrando anche in ciò più straordinario ingegno, tolse a sé il fondamento d'esser tragico musicografo. Risplendette raro talento musicale: ma nell'applicazione dell'arte sua alla tragedia, solamente a tratti, in un certo aspetto, e indirettamente, fece conoscere, come non era da dubitarsi, che sapeva esser grande anche in ciò, e sarebbe stato vieppiù grande ancora. In ogni modo l'effetto fu generalmente: compor musica vivacissima, datane in astratto l'occasione dai singoli drammi, che per se stessi avrebbero esclusa la possibilità di farne tragiche melopee.⁶⁵³

L'importanza dei versi di Romani e la ritrovata chiarezza della voce in Bellini sono due temi che emergono in molteplici scritti: Ferretti, per esempio, elogia le melodie della *Sonnambula*, riscontrandovi un'impronta popolare che conquista il pubblico ma, di nuovo, si noti la preminenza attribuita dal librettista e pubblicista all'impianto poetico che soggiace alla poesia: l'opera è definita un «melodramma di bellissima fattura per la parte poetica, le cui vaghezze sono sentite da quanti hanno ben costrutti orecchi, e vestito di soavissime melodie da quel caro ingegno del Bellini, artefice di dolcissimi modi». Rossini, invece, «fu grande in tutto, e non gli fu mestieri ricorrere a popolari canzonette per trovar belle cantilene, ma le creò, e dette loro l'impronta d'una durevole classicità»⁶⁵⁴. L'elogio della ritrovata sensibilità belliniana per il testo poetico, testimoniata anche da diverse lettere del suo epistolario⁶⁵⁵, scaturisce dalla

⁶⁵⁰ A. Buompastore, *op. cit.*, pp. 119-120. Sugli stessi temi Castelbarco si soffermò anche nel sonetto *Al canto italiano*, ispirato alla *Norma* di Bellini (*ibidem*).

⁶⁵¹ C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, cit., p. 62.

⁶⁵² Id., *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1830*, Bologna, Nobili, 1831, p. 275.

⁶⁵³ Id., *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, cit., p. 69.

⁶⁵⁴ Traggio le citazioni dei due articoli, usciti rispettivamente su sulle «Notizie del Giorno» il 18 maggio e il 1° giugno 1837, da B. M. Antolini, *Jacopo Ferretti critico musicale*, cit., p. 264.

⁶⁵⁵ Rivolgendosi a Francesco Florimo nel settembre 1828, il compositore scrive: «perché per quanto Rossi potrebbe farmi un buon libro, pur non di meno mai potrebbe essere un verseggiatore come Romani, e specialmente per me

percepita necessità di recuperare l'unità tra poesia e musica, che si era persa nei primi decenni dell'Ottocento nelle opere di Rossini e, soprattutto, dei suoi vituperati imitatori. Secondo Ziino⁶⁵⁶, l'insistito richiamo nostalgico a Metastasio e alla scuola napoletana, più che un canto del cigno intonato dai *laudatores temporis acti* di fronte al nuovo panorama musicale, è, in effetti, l'appello a una riconfigurazione del rapporto tra versi e note e l'invito a una rinnovata collaborazione tra poeta e musicista, già auspicata, peraltro, dal compositore Paisiello nel suo *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* apparso sui numeri 42 e 43 del «Conciliatore»⁶⁵⁷ nel 1819. Anche Felice Romani, interrogandosi sul futuro del melodramma italiano sulla «Gazzetta piemontese» del 1836, prende atto del sovvertimento gerarchico operato dai cantanti:

Vi fu un tempo in cui la musica non era un vano e fragoroso accoppiamento di suoni: essa era ingenua, esemplare, pittrice: era un aiuto della parola, una declamazione misurata del verso, un'espressione evidente della passione, una compagna secondatrice della poesia. Quel tempo non è più. Due grandi nemici dell'intelletto, l'amore della novità e il desiderio di progredire a dritto e a rovescio in ogni maniera di sensazioni e di affetti, traviarono la musica dal suo primo istituto, la fecero lussuosa e rumoreggiante, le diedero un andamento studiato e balzano, la sciolsero da ogni regola di metro e di prosodia, la misero in opposizione col verso, colla ragione poetica, con la natura degli affetti, la ribellarono al bello, al giusto ed al vero. Allora la poesia divenne ancella della musica, e la musica ancella dei cantanti. Allora ai divini concetti del Metastasio succedettero i misurati pasticci dei più vili poetastri; ai Leo e ai Pergolesi, ai Cimarosa e ai Paisiello, vennero dietro i più strambi accozzatori di note. [...] La musica e la poesia furono trascinate nella miseria e nel fango.⁶⁵⁸

Nondimeno, l'auspicato ritorno all'età dell'oro metastasiana non era una soluzione concretamente applicabile in ragione della nuova struttura dell'opera più che in virtù della subordinazione del poeta nei confronti del musicista, la cui preminenza deriva dalla complessa concezione e genesi del melodramma romantico, come vedremo nelle prossime pagine.

che sono molto attaccato alle buone parole; chè vedi dal *Pirata* come i versi e non le situazioni mi hanno ispirato del genio, in particolare: *Come un angelo celeste*, e quindi Romani per me è necessario» (V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, Milano, Mondadori, 1943, p. 158.)

⁶⁵⁶ A. Ziino, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, cit., p. 211.

⁶⁵⁷ Poeta e musicista «devono aiutarsi l'uno coll'altro per fare una bella cosa. Questa storia del servitore e del padrone me la diceva sempre anche Calzabigi, m'imbrogliava; ma persuadermi poi, no» (G. Paisiello, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, «Il Conciliatore, foglio scientifico-letterario», 42, 24 gennaio 1819, pp. 165-168 e 43, 28 gennaio 1819, pp. 169-172; la citazione è a p. 165).

⁶⁵⁸ L'articolo di Romani uscì sulla «Gazzetta piemontese» il 9 luglio 1836 (cito da M. Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis, 1965, pp. 467-468).

2.2 L'apertura romantica degli anni Trenta

I testi finora esaminati, perlopiù pubblicati tra gli anni Venti e gli anni Trenta dell'Ottocento, giudicano l'evoluzione dell'opera italiana e il suo massimo esponente Rossini a partire da principi eminentemente neoclassici. Sebbene solo alcuni degli autori menzionati si schierino apertamente contro il Romanticismo, abbiamo constatato come continui a permanere l'idea che la musica debba seguire la parola, in virtù della consolidata credenza umanistica secondo cui l'arte musicale sia asemantica e debba imitare l'andamento e il senso poetico. Niente di più lontano dalle idee dei romantici tedeschi sulla musica, risalenti già alla fine del secolo precedente: nel 1797 Wackenroder, nella sua opera *La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale di oggi*, parla della misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'animo umano, sostenendo che «la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo: la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa»⁶⁵⁹. Secondo il capovolgimento antintellettualistico operato dai vituperati tedeschi, la musica è «la più romantica delle arti, si vorrebbe quasi dire la sola veramente romantica, poiché solo l'infinito è il suo oggetto»⁶⁶⁰. Da qui l'esaltazione per la musica strumentale, scevra da concetti poetici che turbino la sua limpidezza: una predilezione che non trovò adito in Italia, dove l'esperienza musicale si risolse pressoché totalmente nel melodramma per tutta la prima metà del secolo, almeno fino alla Scapigliatura⁶⁶¹. È evidente che l'assoluto predominio della musica sulle altre arti teorizzato da Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* o nei magistrali racconti di Hoffmann *Kreisleriana*⁶⁶² non poterono attecchire totalmente nell'*humus* culturale e letterario italiano dei primi decenni dell'Ottocento, caparbiamente ostile agli influssi d'oltralpe, com'è vividamente emerso dalle pagine precedenti. Tuttavia, è altresì chiaro che, a dispetto di quanto registrano numerosi contributi che si focalizzano sulle incursioni operistiche dei letterati italiani ottocenteschi, l'indifferenza e l'ostilità nei confronti del melodramma non nasce nell'Ottocento ma è, piuttosto, costitutiva della postura esclusivamente letteraria con cui, sin dal secolo precedente, gli eruditi avevano giudicato questa particolare unione di poesia e musica.

⁶⁵⁹ Cito da M. Puppo, *La musica nelle poetiche romantiche e decadenti*, cit., p. 160. Gli stessi concetti vengono espressi anche in *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte*.

⁶⁶⁰ E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, a cura di M. Fumagalli, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. 27.

⁶⁶¹ Sui rapporti tra letterati ottocenteschi e melodramma cfr. la disamina diacronica di G. Pestelli, *Letterati italiani e cultura musicale: un rapporto da ricostruire*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XVII), 2010, pp. 265-276.

⁶⁶² Penso, per esempio, all'*incipit* di *Ombra adorata*: «Che cosa meravigliosa è mai la musica e quanto poco è dato all'uomo di penetrare i suoi profondi misteri! [...] Sì, una forza divina lo pervade e, abbandonandosi con animo pio e ingenuo a ciò che lo spirito suscita in lui, impara a parlare la lingua di quell'inesplorato e romantico regno degli spiriti ed evoca nel proprio animo, inconsapevolmente, come il discepolo che ha letto ad alta voce nel libro magico del maestro, tutte le magnifiche apparizioni, sicché esse attraversano in volo la vita in raggianti schiere danzanti e colmano colui al quale è dato di scorgerle di infinita, ineffabile nostalgia » (E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 16).

A partire dagli anni Venti, l'ondata romantica riuscì a toccare il lido italiano senza infrangersi contro gli insormontabili scogli neoclassici: la musica iniziò a essere scagionata dal semplice compito di imitare la natura e venne messa in dubbio l'idea che esistesse un unico e ben delineato modello di bello ideale. Per esempio, negli articoli che il poeta e patriota Giovita Scalvini redasse per la «Biblioteca italiana» tra il 1818 e il 1820 affiorano posizioni romantiche, quali il principio di contemporaneità o la corrispondenza tra l'arte e il tempo storico, concetto espresso anche da Mazzini nella sua *Filosofia della musica* quindici anni dopo. Nella critica sull'*Edipo Coloneo* di Giusti, per esempio, leggiamo: «La drammatica dunque, che è tutta fondata nelle passioni, ed intende a suscitare, dee di necessità assumere vita, forme ed abito congruenti all'indole de' tempi e degli uomini appo i quali vuol salire in onore»⁶⁶³. Il segretario della «Biblioteca italiana» è adamantino sul potere evocativo dell'arte dei suoni nei suoi *Pensieri filosofici*, meno noti rispetto al resto della sua produzione giacché non vennero inclusi da Tommaseo nell'edizione degli scritti letterari di Scalvini da lui curata:

La musica indovina, più che ogni altra umana arte, li sentimenti segreti che sono nella nostra anima, e che non sappiamo definire; che altro non sono che l'armonia e la musica della facoltà di sentire, più vivamente conosciuta alle anime gentili; di cui scossa una fibrilla, tutte le altre consuonano armonicamente. [...] La musica dunque fortunatamente ha indovinato l'armonia colla quale si destano in noi quegl'incogniti sentimenti, più di ogni altra umana arte, perché ha abbracciato e ha consuonato con tutta la musica della facoltà di sentire. [...] La ragione per cui le altre umane arti e naturali bellezze non consuonano a tutta la facoltà senziante, si è forse perché svolgono le idee tutte intiere, precise, evidenti, e limitate (tutto ciò che è evidente, è limitato). Quindi destate queste idee, e avvisate dall'anima, il resto della facoltà senziante rimane inoperoso, e non è attiva se non quella atta a quella tale specie d'idee. All'incontro, il gran piacere che ci ispira la musica, e la folla degli incogniti sentimenti che desta, deriva per avventura dal non suscitare nessuna idea compiuta, ma mettere solamente in un leggero movimento tutte le nostre idee e rimembranze, o in un movimento incoativo, che desta nell'anima il piacere, e che precede l'idea, a cui rapidamente consegue l'idea stessa. [...] Fra le tre belle arti, quella a cui parmi dovrebbe darsi la preferenza, sarebbe la musica istrumentale; perché lascia più libera l'anima e suscita in lei quegli affetti che più le son cari; fa sentire, senza obbligarci a sentire ad un unico determinato modo. La poesia vien dopo; la quale incomincia già a obbligare l'animo a provare un particolar ordine d'affetti; e chi non è suscettibile di tali determinati affetti, resta freddo.⁶⁶⁴

⁶⁶³ G. Scalvini, *Edipo Coloneo, tragedia di Sofocle recata in versi italiani dal cav. Giambattista Giusti*, «Biblioteca Italiana», 12, Anno III, ottobre novembre e dicembre 1818, pp. 145-165: 152. Poi edito in G. Scalvini, *Foscolo, Manzoni, Goethe. Scritti editi ed inediti*, Torino, Einaudi, 1948, p. 105.

⁶⁶⁴ F. Castellani, *Gli scritti filosofici di Giovita Scalvini*, «Giornale critico della filosofia italiana», XV, 1934, pp. 345-357, e XVI, 1935, pp. 38-49; 250-259; 397-406 (questa citazione si trova a pp. 403-405). Su Scalvini cfr. M. Puppo, *Giovita Scalvini critico Romantico*, in Id., *Studi sul Romanticismo*, cit., pp. 84-117; M. Marcazzan, *Giovita Scalvini collaboratore della «Biblioteca Italiana»*, «Aevum», 1-2 (XXIII), 1949, pp. 111-124. Sui giudizi teatrali di Scalvini cfr. S. Fortin, *Persistenze settecentesche. Giovita Scalvini e la questione del teatro*, in A. Manganaro, G. Traina e C. Tramontana, *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021*, Roma, Adi editore, 2023, pag. non numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Fortin.pdf> (consultato il 14 giugno 2025).

Per Scalvini, dunque, la musica riesce a evocare meglio di qualsiasi altra arte i sentimenti perché questi sono considerabili alla stregua dell'armonia che sorregge la facoltà di sentire di ogni individuo. Di conseguenza, più che le rappresentazioni precise e circoscritte create dalle arti visive e anche dalla poesia, sono proprio i suoni i più idonei a ridestare dal subconscio idee, sensazioni e ricordi, specie se svincolati da un testo poetico. Il potere della musica risiede nel *non* creare un'idea precisa, come aveva sottolineato fugacemente anche Manzoni nel *Fermo e Lucia*: «[...] la musica che non esprime nessuna idea, e ne fa nascere a migliaia [...]»⁶⁶⁵. Ne consegue che, a dispetto dell'opinione corrente, Scalvini preferisca la vituperata musica strumentale, come asserisce, peraltro, anche Berchet nella trentottesima nota del suo *Memorandum*, abbozzato nel corso del soggiorno a Bonn nel 1829:

La musica, da principio essenzialmente religiosa, esprime devozione, estasi, amore. Poi, e specialmente l'istromentale, destinata da nuovi maestri a rappresentare l'irrequieta umana aspirazione (*Sehnen*), jenes unasprechliche [*sic*] Verlangen da nirgend Erfüllung [*sic*] findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Washnsinns wirft.⁶⁶⁶

Del resto, Berchet aveva già acutamente descritto nel 1813 la straordinaria capacità della musica di suscitare emozioni nella recensione in forma epistolare dell'opera rossiniana *Demetrio e Polibio*, a dispetto della sua sostanziale ignoranza in materia e in opposizione alle critiche dei «pedanti dell'arte musica»:

Se primo adunque e forse unico istituto della musica gli è quello d'impadronirsi rapidamente dei cuori umani e di dirigerne e travolgerne ad arbitrio assoluto di lei gli affetti; se il terrore, se la pietà, se l'amore, se la terna e la gioia si sollevano a vicenda dentro di me e mi agitano fortemente, appunto quando il maestro intese di volere suscitare in me queste passioni; se manifestissimi segni mi convincono che la medesima commozione che io provo è sempre e con gli stessi mezzi destata né più né meno viva nell'universalità degli spettatori, a segno di togliermi affatto ogni dubbio che ella possa prodursi in me solamente, o per ignota e bizzarra disposizione di fibre, per una debolezza non comune di anima, o per certe troppo squisite attitudini a sentire, alle quali m'abbia disposto forse malamente una peculiare educazione; e se infine dal maggiore o minore conseguimento d'affetti è lecito far paragone fra una musica e l'altra, e il misurarne così la bontà positiva di ciascheduna non è logica strana; io sprezzerei con ardimento deliberato qualsivoglia anatema dei pedanti dell'arte musica, e quantunque non iniziato ne' loro misteri, non grave il capo di crome e biscrome, giurerei solennemente a te, e teco, se ti aggrada, anche al pubblico intero, che il signor Rossini quando dettava quest'opera era quasi certamente ispirato da un genio buono.⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, vol. I, p. 232.

⁶⁶⁶ «Quell'anelito indicibile, che non trova compimento in alcun dove, e in una passione divorante si abbandona al flusso della follia» (trad. mia). Cito da R. O. Y. Van Nuffel, *Berchet studente a Bonn. Un manoscritto inedito (Il suo Memorandum)*, «Studi e problemi di critica testuale», 17, 1978, pp. 127-180: 178.

⁶⁶⁷ G. Berchet, *Lettera sul dramma «Demetrio e Polibio» cantato nel Teatro Carcano*, in Id., *Opere*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912, v. II, pp. 1-4: 2. Cfr. V. Marucci, *Poesia politica e ballate romantiche: da Berchet a Dall'Ongaro, e oltre*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 1 (XXXXIII), 2014, pp. 107-121.

Particolarmente lucide sono le osservazioni di Ermes Visconti nelle *Riflessioni sul bello* scritte tra il 1821 e il 1822 e poi rielaborate, poco più di un decennio dopo, nei *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, editi nel 1833. Nei *Cenni sulla musica* contenuti nel sesto capitolo delle *Riflessioni*, l'autore non solo invita a non giudicare la musica moderna confrontandola con quella antica, ma si scaglia anche contro i critici misoneisti che contrapponevano la scuola napoletana settecentesca, segnatamente Paisiello e Cimarosa, ai compositori contemporanei:

Le persone, che osiamo chiamare *puristi zelatori dell'antico stile italiano* rimproverano appunto ai più recenti e più applauditi maestri della nostra penisola una irragionevole complicatezza di stile nascente da varietà soverchia e da esagerato brio di note, da inopportuna ricerca d'armonie artificiosissime, da un bizzarro lusso d'orchestra. Si è perciò, concludono essi, che viene trasandata la vera espressione imitativa, e che si va perduti dietro ad un metodo barbaro, insoffribile a chiunque sa apprezzare e gustare la maniera sì maestrevolmente praticata dagli autori della *Nina*, e del *Matrimonio Segreto*. [...] Ma gli autori della *Camilla*, dell'*Agnese*, del *Tancredi*, della *Gazza ladra*, dell'*Italiana in Algeri*, dell'*Otello*, del nuovo *Barbiere di Siviglia* sono esimi anche per canto espressivo, naturale e parlante. Se Cimarosa, se più ancora Paisiello primeggia in certi artifici di melodia vicinissima alla declamazione, in altri artifici d'imitazione musicale i più moderni maestri sorpassarono que' due grandi trovatori di motivi: massimamente ove l'imitazione delle passioni richieda ardimenti d'espressione recondita, ove le situazioni e i costumi esposti nel dramma esigano bizzarrie inaspettate di suoni, ove la sublimità ed il patetico debbano risultare dal complessivo effetto delle voci cantanti e dell'orchestra. Se i maestri più moderni coprono talvolta la voce cantante con soverchi accompagnamenti; i loro predecessori s'abbandonavano, quasi per dovere in molte ariette delle opere serie, a falsi ornamenti di trilli, di gorgheggi e d'altri arzigogoli se non cessati del tutto al presente, al certo diminuiti d'assai.⁶⁶⁸

Visconti da un lato ribatte ai molteplici capi d'accusa rivolti a Paër (autore della *Camilla* e dell'*Agnese*), a Rossini e ai Rossinisti, cioè la perdita della semplicità che contraddistingue la musica italiana, la confusione e lo strepito orchestrale, l'artificiosità delle armonie e la saltuaria preminenza dell'orchestra sulla voce. Dall'altro, elogia la capacità, padroneggiata esclusivamente dai moderni compositori, di unire la potenza degli strumenti e della voce per veicolare gli affetti delle situazioni più singolari, cogliendo l'evoluzione dell'opera italiana meglio della maggior parte dei letterati e critici che, negli anni Venti, scrivevano su questo stesso argomento. Ancor più stupefacente è la chiusura del capitolo, in cui il letterato, in sintonia con Scalvini, elogia «le composizioni strumentali, ove non manca né l'espressione, né l'imitazione possibile con meri suoni»⁶⁶⁹, in una delle primissime attestazioni italiane di stima per la musica strumentale.

⁶⁶⁸ E. Visconti, *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1939, pp. 229-31.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 232. Anche nel secondo saggio dell'edizione a stampa del 1833 sostiene «Che se la musica è semplicemente strumentale; egli è vero che non rappresenta passioni determinate da parola; ma tuttavolta è occasione di affetti, i quali s'ingenerano entro di noi» (ivi, p. 374).

Non sorprende che un autore incline alla poetica di «quel vago e quell'incerto ch'è tanto propriamente e sommamente poetico» [*Zib.*, 26]⁶⁷⁰ come Leopardi⁶⁷¹ abbia paragonato, in *Aspasia*, l'incanto esercitato dalla donna amata a quello prodotto dalla musica: «Simile effetto / fan la bellezza e i musicali accordi, / Ch'alto mistero d' ignorati Elisi / Paion sovente rivelar»⁶⁷². Il mistero inesprimibile della musica e la potenza delle note non accompagnate dai versi sono temi che compaiono già nei *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza* del 1819:

Tenerezza di alcuni miei sogni singolare, movendomi affatto al pianto (quanto non mai maissimo m'è successo vegliando) e vaghissimi concetti, come quando sognai di Maria Antonietta e di una canzone da mettergli in bocca nella tragedia che allora ne concepì, la qual canzone per esprimere quegli affetti ch'io aveva sentiti non si potrebbe fare se non in musica senza parole.⁶⁷³

Naturalmente è nello *Zibaldone* che i pensieri musicali trovano maggior agio di dispiegarsi in maniera articolata e compiuta all'interno del sistema estetico-filosofico leopardiano, a dispetto della mancata formulazione di una visione globale e organica sull'arte musicale. Nella parabola dei quattro anni che vanno dal 1819 al 1823, Leopardi passa dall'interrogarsi sull'imitazione tutta sbilenca dell'opera, in cui «da una parte è l'uomo vero e reale per imitar l'uomo, cioè la persona rappresentata, dall'altra è il canto in bocca dell'uomo, per imitare non il canto ma il discorso della stessa persona» [*Zib.*, 32], a riflettere sulla natura del diletto musicale, legato a particolari suoni più che alle diverse combinazioni di melodia e armonia, come dimostra il fatto che anche il sistema sensoriale degli animali sia sensibile ai suoni musicali senza che questi posseggano una precisa idea di bello:

Che i miracoli della musica, la sua natural forza sui nostri affetti, il piacere ch'ella naturalmente ci reca, la sua virtù di svegliar l'entusiasmo e l'immaginazione, ec. consista e sia propria principalmente del

⁶⁷⁰ Come da prassi, si riportano tra parentesi quadre il numero del pensiero seguito, quando indicata dall'autore, dalla data. G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003.

⁶⁷¹ Su Leopardi e la musica cfr., tra gli altri, P. Rattalino, *op. cit.*, pp. 255-260; P. Possiedi, *Leopardi e la musica*, «Quaderni d'italianistica», 2 (XI), 1990, pp. 197-214; B. Gallotta, *Musica ed estetica in Leopardi*, Milano, Rugginenti, 1997; C. C. Santoro, ...e il suon di lei. *La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi*, Chieti, NoUbs, 1998; S. Martinotti, *La concezione musicale di Giacomo Leopardi*, in B. Martinelli (a cura di), *Leopardi oggi: incontri per il bicentenario della nascita del poeta* (Brescia, Salò, Orzinuovi, 21 aprile-23 maggio 1998), Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 171-182; S. Nociti, *L'esperienza musicale di Giacomo Leopardi*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 1 (XXXVII), 2011, pp. 85-96; L. C. Rossi, *Leopardi e il melodramma: un incontro mancato*, in R. Calzoni e M. Sirtori (a cura di), *Ecfraresi musicali. Parole e suono nel Romanticismo italiano*, Bergamo, Sestante, 2013, pp. 141-162; R. Ricco, «La musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona»: per una (mancata) teoria musicale leopardiana, in T. Cascudo Garcia-Villaraco (edited by), *Nineteenth-Century Music Criticism*, Brepols, Turnhout, 2017, pp. 281-303.

⁶⁷² G. Leopardi, *Poesie e prose*, t. I, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 104, vv. 34-37.

⁶⁷³ Ivi, t. II, pp. 1189-1190. Verdino nota l'ascendenza operistica e l'infusione leopardiana della *langue* tragica e melodrammatica nei versi, pur senza musica, della *Maria Antonietta* in S. Verdino, *Voci e personaggi in versi*, in C. Ermanno e F. Foglia, *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti dell'XI convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 30 settembre-2 ottobre 2004), Firenze, Olschki, 2008, pp. 319-339: 322-323.

suono o della voce, in quanto suono o voce grata, e dell'armonia de' suoni e delle voci, in quanto mescolanza di suoni e voci naturalmente grata agli orecchi; e non già della melodia; e che conseguentemente il principale della musica e la considerazione de' suoi effetti non appartenga alla teoria del bello proprio, più di quello che v'appartenga la considerazione degli odori, sapori, colori assoluti ec., perocchè il diletto della musica, quanto alla principale e più essenziale sua parte, non risulta dalla convenienza; [*Zib.*, 3421-3422, 12 settembre 1823]

Rimandando alla disamina di Ricco per una più specifica analisi di questo snodo negli scritti leopardiani⁶⁷⁴, vediamo come sia il bello ideale sia la natura imitativa della musica siano concetti infondati per Leopardi. Il poeta ne discorre a partire da alcune pagine di *Corinne* di de Staël:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. [...] La parola nella poesia ecc. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta un poco più alla musica, ma non può avere tanta subitanità, ed immediatezza. [*Zib.*, 79-80]

Nel biasimo per la «funesta separazione della musica dalla poesia e della persona di musico da quello di poeta» [*Zib.*, 3229, 20-21 agosto 1823] si legge, in controluce, la lode della musica antica, i cui effetti miracolosi nascevano, più che dalla melodia, dai suoni emessi dalle voci o dagli strumenti [*Zib.*, 3425, 12 settembre 1823]. Per quanto concerne la musica coeva, Leopardi dimostra di apprezzare Rossini, nonostante la lunghezza spropositata delle opere e delle convenzioni teatrali cui andavano soggetti gli spettatori:

Abbiamo in Argentina la *Donna del Lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa stupenda, e potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacchè m'avvedo pure di non averlo perduto affatto. Bensì è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo, che dura sei ore, e qui non s'usa d'uscire del palco proprio.⁶⁷⁵

Se questo commento proviene da una lettera al fratello Carlo del febbraio 1823, è interessante notare come, in agosto, Leopardi spieghi la fama di Rossini senza ricorrere alla denigrazione delle masse ignoranti, come abbiamo visto in precedenza, ma riscontrando nelle melodie rossiniane un carattere popolare ben lungi dall'essere universalmente determinato, in continuità con la precedente riflessione sull'aspetto vocale:

⁶⁷⁴ R. Ricco, «*La musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona*», cit.

⁶⁷⁵ G. Leopardi, *Lettere*, cit., p. 385 (lettera al fratello Carlo del 5 febbraio 1823).

Né altro è nelle melodie musicali il popolare, se non se una successione di tuoni alla quale gli orecchi del popolo, o degli uditori generalmente, siano per qualche modo assuefatti. E non per altra cagione riesce universalmente grata la musica di Rossini, se non perché le sue melodia o sono totalmente popolari, e rubate, per così dire, alle bocche del popolo; o più di quelle degli altri compositori, si accostano a quelle successioni di tuoni che il popolo generalmente conosce ed alle quali esso è assuefatto, cioè al popolare; o hanno più parti popolari, o simili, ovver più simili che dagli altri compositori non s'usa, al popolare. E siccome le assuefazioni del popolo e dei non intendenti di musica, circa le varie successioni de' tuoni, non hanno regola determinata e sono diverse in diversi luoghi e tempi, quindi accade che tali melodie popolari o simili al popolare, altrove piacciono più, altrove meno, ad altri più, ad altri meno, secondo ch'elle agli uditori riescono o troppo note e usitate; o troppo poco; o quanto conviene, colla competente novità che lasci però luogo all'assuefazione di far sentire in quelle successioni di tuoni la melodia, la qual dall'assuefazione degli orecchi è determinata. [*Zib.*, 3208-3209, 20 agosto 1823]

Da qui deriva anche la discrepanza tra i giudizi dei dotti e del popolo, degli «intendenti» e dei «non intendenti»: se i primi si pronunciano in base alle regole del contrappunto e ai principi compositivi, i secondi non hanno regole cui badare se non quelle dell'orecchio, che «non ha altri principii che le sue proprie assuefazioni, e non già alcuni dettati e infusi universalmente dalla natura, come si crede» [*Zib.*, 3211]. Se il fine dell'arte è «dilettare e muovere l'universale degli uditori ed il popolo», Leopardi non può che biasimare la produzione musicale che si propone di intrattenere esclusivamente gli intendenti, vale a dire la musica tedesca; allo stesso tempo, il poeta gioisce del carattere popolare e universale della musica moderna, anticipando di circa un decennio le posizioni di Mazzini nella sua *Filosofia della moderna musica* del 1836:

E in questo ravvicinamento della moderna musica al popolare, ravvicinamento così biasimato dagl'intendenti, e che sarà forse cattivo per il modo, ma in quanto ravvicinamento al popolare è non solo buono, ma necessario, e primo debito della moderna musica; in questo ravvicinamento, dico, vediamo quanto l'effetto della musica abbia guadagnato e in estensione, cioè nella universalità, e in vivezza, cioè nel maggior diletto, ed anche talor maggior commovimento degli animi. [*Zib.*, 3226]

A prescindere dall'apprezzamento per Rossini e in linea con lo studio di Renato Ricco⁶⁷⁶, bisogna constatare come l'imitazione del discorso verbale tramite il canto e l'incoerenza che ne consegue resta il principale motivo della distanza mai colmata tra il melodramma e Leopardi, la cui poetica si accorda perfettamente, invece, con il canto privo di parole.

Il cauto riverbero italiano delle espressioni romantiche europee non esclude il fatto che, negli stessi anni, sussista anche una fisiologica continuità del pensiero neoclassico in merito al melodramma, riscontrabile in autori come Foscolo e Tommaseo. Al di là della visione foscoliana di un'arte fortemente

⁶⁷⁶ R. Ricco, «*La musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona*», cit., pp. 157-158.

improntata in senso civile (si pensi, per esempio, al suo ruolo di promotore del Teatro civico di Venezia nel 1797), il primo autore non vede alcuna potenzialità etico-sociale nel melodramma. Fortemente diffidente rispetto al movimento romantico tedesco e a «Slager, o Slegel, o Slaegel o come diavolo si chiami»⁶⁷⁷, Foscolo è sostanzialmente digiuno di musica e parla sempre di quest'arte in termini di dipendenza dall'aspetto fatico e poetico, senza mai considerarla autonoma. Nel rimandare al dettagliato studio di Ricco sull'accezione del termine "armonia" in Foscolo⁶⁷⁸, mi limito a citare un passo dal saggio sulle *Epoche della lingua italiana* in cui la superiorità della poesia sulla musica emerge chiaramente:

Il potere universale della musica è prova evidente della necessità che noi sentiamo dell'armonia. L'effetto dell'armonia che la musica produce all'anima per gli orecchi, per mezzo di suoni uniti in diversi modi e gradi, vien pure egualmente prodotto dalla scultura, dalla pittura, e dalla architettura per la via degli occhi e per mezzo di forme, di tinte e di proporzioni che armonizzano fra di loro. Ma la poesia unisce l'armonia delle note musicali per mezzo della melodia delle parole e della misura del verso; e l'armonia delle forme, de' colori e delle proporzioni per mezzo delle immagini e delle descrizioni. Vero è che la specie d'armonia propria a ciascuna delle arti è più espressa, e conseguentemente più efficace; tuttavia l'efficacia della poesia è più potente, tanto a cagione delle riunioni di tutti i generi d'armonia, quanto per la simultaneità e rapidità del loro progresso.⁶⁷⁹

Tommaseo, nella ricerca della perfezione espressiva data dal senso che il testo poetico imprime alle note, enfatizza ancora più tenacemente il rapporto ancillare della musica rispetto alla poesia, sovvertito dalle moderne convenienze teatrali: «la musica antica era gemella alla parola: la moderna è tiranna»⁶⁸⁰. Il riscatto del libretto dalla posizione subordinata rispetto al linguaggio musicale deve passare, quindi, per una riformulazione dei deteriorati rapporti tra musica e poesia come emerge in *Bellezza e Civiltà* (1857): «la parola per servire alla melodia non ha senso; e la melodia nondimeno, come i tiranni sogliono, insulta per mero capriccio il poco o nessuno significato della serva parola»⁶⁸¹. La musica ha qualche prerogativa espressiva: può esprimere «con le tenui gradazioni del suono i gradi più tenui dell'affetto (che nella poesia riuscirebbe tedioso)»⁶⁸², ma non tocca mai il sublime, che appartiene al regno della poesia. I compositori, secondo Tommaseo, dovrebbero apprendere che il melodramma è pur sempre un dramma che prevede l'aspetto del δράω, dell'azione, invece di «sdraiarsi sopra un pensiero musicale, a guisa di corpo morto»⁶⁸³;

⁶⁷⁷ Cfr. M. Fubini, *Il Foscolo e i fratelli Schlegel*, in Id., *Ortis e Didimo*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 265-268.

⁶⁷⁸ Sulla polisemica accezione del termine "armonia" in Foscolo, usato soprattutto in senso extra-musicale, si veda R. Ricco, *Foscolo, la musica e il respiro europeo dell'ideale di "armonia"*, cit.

⁶⁷⁹ U. Foscolo, *Saggi di letteratura italiana (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo)*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 18.

⁶⁸⁰ N. Tommaseo, *Studi filosofici di N. Tommaseo*, Venezia, Gondoliere, 1840, v. I, p. 253.

⁶⁸¹ Cito da *Della musica nelle sue relazioni con la poesia* in Id., *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile. Studi di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Le Monnier, 1857, in pp. 112-124: 116.

⁶⁸² Ivi, p. 113.

⁶⁸³ Ivi, p. 114.

i poeti dovrebbero cessare di usare la rima, dispositivo fonetico che li costringe alla stesura di un testo foneticamente apprezzabile ma del tutto carente dal punto di vista dell'espressione.

Venendo ora ai testi degli anni Trenta che si focalizzano unicamente sull'opera lirica, constatiamo come l'influenza romantica si insinui sempre più prepotentemente nel pensiero di tre autori in particolare. Il primo è Carlo Pepoli, un patriota e letterato animato da un profondo interesse per il melodramma, ricordato soprattutto per il libretto dei *Puritani* per Bellini. Nel 1830, il poeta si rivolse agli studenti del liceo musicale di Bologna pronunciando il discorso accademico *Del dramma musicale*⁶⁸⁴. Il Conte si inserisce nel dibattito sull'opera menzionando esplicitamente alcuni dei letterati intervenuti (Addison, Rousseau, D'Alembert, Algarotti, Planelli, Arteaga, Carpani, Mayer) e criticando il coevo degrado da parte degli addetti ai lavori e degli spettatori, categorie ugualmente incuranti del fatto che «Il Teatro deve essere dilettevole scuola di privata e pubblica vita»⁶⁸⁵. Il riscatto del melodramma da una funzione puramente edonistica deve passare, secondo l'autore, per una riqualificazione in senso etico-civile tramite cui «accendere di forza gli animi alle maschie e belle virtù»⁶⁸⁶. Richiamando la frusta similitudine tra opera in musica e arte pittorica, la poesia è come il disegno su cui la musica e i colori si innestano: ma se il libretto è «uno stupido accozzamento di parole vuote d'ogni ragione»⁶⁸⁷, la musica non può elevare alcunché, specie in virtù della moderna separazione tra musicista e poeta. Il modello di compositore cui aspirare è Gluck, operista che nell'atto del comporre si concentrava sul senso poetico e giungeva a rinnegare il suo estro musicale esclamando: «Mi fo dimentico saper di Musica»⁶⁸⁸.

Se in quest'occorrenza è il Pepoli librettista a parlare, anche il patriota trova spazio in questo discorso, in particolare quando a testimonianza dell'insuperabile potenza dei versi enfatizzati dalla melodia l'autore sceglie di menzionare un esempio eloquente, la Marsigliese: «senza la Musica quella Poesia non è bella: senza Poesia, quella Musica non è somma: congiunte Poesia e Musica, fu composizione sovrana! Per essa il popolo combatté; vinceva; trionfava: l'Europa e il mondo gridavano Libertà! È il maggior fatto che possa narrare la moderna Storia della Musica».⁶⁸⁹ Non stupisce, dunque, che di tutte le critiche degli anti-rossiniani già esaminate, quella che più stia a cuore all'autore sia la mancata unità d'espressione, vale a dire la frattura tra musica e poesia che rende inintelligibile e depaupera il libretto della sua forza poetica, che sia causata dal «suonare di gola»⁶⁹⁰ da parte dei cantanti che tentano di imitare gli ornamenti tipici del

⁶⁸⁴ Il testo venne pubblicato con un certo ritardo, a causa dell'esilio da Bologna di Pepoli: secondo Körner, estensore della voce dedicata al Conte nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, nel 1836, mentre Padoan riporta l'anno 1871 (M. Padoan, *op. cit.*, p. 61).

⁶⁸⁵ C. Pepoli, *Prose e poesie di Carlo Pepoli con prefazione di Cesare Albacini. Prose*, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. 179-221: 186.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 187.

⁶⁸⁸ *Ivi*, p. 195.

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 191.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 209

flauto tramite melismi continui o da una scelta del compositore, che infarcisce lo spartito di ripetizioni e suddivide le parole in sillabe privandole del loro significato. Il librettista dimostra di apprezzare Rossini e non critica il suo dispiego dell'intera orchestra, dai violoncelli ai triangoli, ma rimarca che come «il Sole è sovrano su tutti i colori, così del pari sopra tutti gli suoni degl'istrumenti, il più caro e sovrano suono è la voce umana»⁶⁹¹. Anche secondo Pepoli il problema è rappresentato soprattutto dagli imitatori del compositore:

Questo Capo Scuola della musica moderna doveva far prova collo suo stupendo ingegno di trarre soccorso nuovo e bellezze ignote alla Musica, da cento cose, e da istrumenti che sarebbero sembrati da schivarsi, o perché triviali o inutili, o dannosi etc. È la prova verissima d'un genio. Ma un Genio si può adorare; difficilissima cosa è l'imitarlo.⁶⁹²

Il discorso *Del dramma musicale* oscilla tra posizioni neoclassiche, relative soprattutto alla supremazia della poesia e alla diffidenza nei confronti di «nordiche fantasie, di gotiche grazie, di strani adornamenti»⁶⁹³, e l'apertura alla rifunzionalizzazione del melodramma in direzione politica che contraddistinguerà, cinque anni dopo, l'opera di Mazzini.

Ben più sbilanciato verso posizioni romantiche è il trattato del 1831 *l'Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle* di Pietro Lichtenthal, medico slovacco trasferitosi a Milano dove esercitò la carica di censore del regno Lombardo-Veneto. Il testo, che privilegia un impianto tecnico-empirico, è diviso in due parti: la prima è composta da due sezioni incentrate sul *Bello* e sulla *Teoria dell'arte*, mentre la *Parte speciale* si sofferma sulle singole arti (disegno, pittura, plastica, architettura, musica, poesia, retorica e le «arti di transizione»⁶⁹⁴, cioè declamazione, mimica, arte di ballare e arte comica). Lichtenthal rigetta le definizioni di musica di ascendenza settecentesca, definendola «un'arte subbiettiva, il sacro linguaggio del sentimento; perciò fra tutte le arti analoga alla poesia, e prossimamente alla poesia lirica. [...] Ogni musica esteriore dev'essere prima musica del nostro interiore»⁶⁹⁵. Come aveva già fatto Carpani, l'autore sottoscrive la preminenza della melodia sull'armonia e distingue tra l'imitazione musicale oggettiva e soggettiva: se la mimesi dei suoni naturali va usata parcamente e si allontana dal bello ideale, è l'imitazione soggettiva la quintessenza dell'arte musicale, giacché risveglia nell'uditore i sentimenti analoghi a quelli dell'oggetto rappresentato. Per quanto riguarda il melodramma, Lichtenthal lo definisce un «poema lirico-drammatico» e chiarisce lucidamente il suo scopo, cioè la rappresentazione non tanto di un'azione data

⁶⁹¹ Ivi, p. 216.

⁶⁹² Ivi, p. 213.

⁶⁹³ Ivi, p. 201.

⁶⁹⁴ P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle del dottore Pietro Lichtenthal*, Milano, Giovanni Pirrotta, 1831.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 210.

dai vari intrecci drammatici, quanto dei sentimenti che la accompagnano: è evidente, quindi, che se il progresso e lo sviluppo del melodramma sono dati dall'«alternativa dei sentimenti manifestati da' personaggi interessati nell'azione»⁶⁹⁶, il primo compito del poeta è di creare situazioni in cui i personaggi possano esprimere le loro passioni, alternandone sapientemente la natura per mantenere la varietà dell'opera. Il librettista e il musicista, quindi, devono collaborare mettendosi l'uno nei panni dell'altro ed evitando ad ogni costo ogni discordanza fra l'espressione musicale e il senso delle parole: il primo deve «poetare musicalmente», strutturando il testo con la menzionata attenzione ai sentimenti dei personaggi e alla loro varietà, mentre il secondo deve «comporre drammaticamente» sulla traccia fornitagli dal poeta⁶⁹⁷. Si tratta di una convergenza che troverà una formulazione più piana negli *Studi sulle arti imitatrici* del danzatore e coreografo Carlo Blasis, editi nel 1844:

L'ingegno del musico e quello del poeta devono, onde riescire nelle loro imitazione, agire e progredire del pari; in tal modo, guidati dallo spirito filosofico, eglino toccheranno la vera meta. L'uno dipende dall'altro. Se la poesia è debole e senza espressione, la musica mancherà di energia e di colorito. Questa unione di talenti non è sì facile, ed è perciò che il musico, onde non essere trascinato nella caduta del poeta mediocre, e non avendo in vista che i suoi proprj interessi, non bada che a piacere ed a brillare lui solo. Benissimo fa il musico di non conformarsi con l'ingegno di un poetastro, di non mettersi al suo livello; ma meglio ancora farebbe di evitare queste associazioni, le quali non producono altro che componimenti imperfetti.⁶⁹⁸

Particolarmente interessante, infine, è l'ordinamento delle arti prospettato nell'*Estetica* di Lichtenthal: pittura, musica e poesia appartengono alla sfera della *ποίησις* e nascono dalla fantasia: «l'indole d'ogni arte fonda ognora sul medesimo spirito poetico e creatore, manifestandosi soltanto in forme differenti, secondo le varie condizioni, sotto le quali entrano nell'impero de' sensi»⁶⁹⁹. Come è già stato notato da Vecchi⁷⁰⁰, questa riflessione sembra precorrere il concetto di convergenza delle arti, la cui poetica verrà redatta poi non solo da Blasis (che inizia i suoi *Studi* con un'*Analogia che esiste fra le arti imitatrici*) ma più compiutamente in ambito scapigliato: penso, in particolare, a Giuseppe Rovani, che ne *Le Tre arti* (1874) preconizza il «simultaneo cammino delle tre Arti sorelle, l'arte della parola, la plastica e la tonica, le quali, come le Grazie, si tengono indissolubilmente avvinte»⁷⁰¹.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 336.

⁶⁹⁷ Lo stesso concetto si trova anche nel *Dizionario e bibliografia della musica* (1836) dello stesso Lichtenthal, sotto la cui voce *Opera* leggiamo: «Il Compositore dee prima di tutto internarsi nel sentimento delle parole, nel carattere e nella situazione degli interlocutori, ed aver presente il detto di Gluck, il quale così s'esprimeva: "quand'io mi metto a comporre un'Opera, dimentico del tutto di saper la musica"» (Id., *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, cit., v. II, p. 77).

⁶⁹⁸ C. Blasis, *Studi sulle arti imitatrici di Carlo Blasis*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1844, p. 6.

⁶⁹⁹ P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle*, cit., pp. 273-274.

⁷⁰⁰ G. Vecchi, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰¹ G. Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874, v. I, p. V. Si tenga presente che queste pagine introduttive riprendono un articolo uscito con il titolo *Il mondo estetico e le tre arti* uscito sulla «Gazzetta ufficiale di Milano» già nel gennaio 1855. Accenni a questo concetto erano presenti anche nello

L'opera senza dubbio più significativa e più studiata⁷⁰² del quarto decennio dell'Ottocento è la menzionata *Filosofia della musica* di Mazzini, scritta negli ultimi mesi del 1835 e pubblicata a puntate nella rubrica *Eстетica* del periodico «L'Italiano» fra il giugno e l'agosto del 1836, dove comparve firmata con la sigla E. J. (*Européen jeune*); lo stesso testo venne poi pubblicato nel 1840 sulla «Rivista musicale di Firenze» con il titolo *Della musica italiana e tedesca*⁷⁰³. Come già sottolineato da Klein, il termine “filosofia” non deve trarre in inganno in merito a «un presunto carattere teorico-speculativo del saggio, che si presenta come un *pamphlet* diagnostico e potenzialmente terapeutico di una situazione culturale»⁷⁰⁴, il cui intento è produrre una visione della musica italiana spendibile in chiave eminentemente sociopolitica. L'arte musicale è vista, dunque, come un veicolo di civiltà e la trattazione che ne fa il patriota si inserisce non tanto nel discorso musicale, quanto piuttosto nel suo personale «vasto e organico progetto di riorganizzazione globale della cultura italiana»⁷⁰⁵. Ne consegue che le posizioni di Mazzini, che si dichiara sin dall'*incipit* digiuno di musica⁷⁰⁶, sebbene ne avesse già episodicamente parlato nel suo *Zibaldone giovanile*⁷⁰⁷, risultino uniche nel panorama coevo: a differenza dei testi critici scritti dai letterati nei primi trent'anni del secolo, infatti, le considerazioni del patriota nascono a partire da sollecitazioni di natura politica. La *Filosofia* è, secondo Monterosso, il «“manifesto” teorico»⁷⁰⁸ della potenzialità del melodramma a servizio dell'incipiente movimento rivoluzionario: l'apostolo del Risorgimento, infatti, individua sagacemente l'opera come il vettore di idee più idoneo a far circolare le istanze politiche e sociali di quel particolare periodo storico.

scritto su Giuseppe Verdi pubblicato sulla rivista triestina «Letture di famiglia» e poi sui numeri 84, 85, 90 e 91 della «Gazzetta ufficiale di Milano» nel 1859: «Ora abbiám detto in più occasioni che le arti camminano quasi sempre di conserva; il più delle volte è la poesia quella che dà la parola d'ordine; mentre l'arte plastica e la musica vengono seguaci a distanza più o meno lontane» (cito dall'antologia di M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. 155). Cfr. V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED, 2004; P. Rattalino, *op. cit.*, pp. 271-276.

⁷⁰² I. Grieco, *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*, Napoli, Loffredo, 1970; F. Ballardini, *Mazzini, Filosofia della musica*, in F. Ballardini e F. R. D'Ettore, *Mazzini pensatore, umanista, musicista, amatore, Trento-Riva del Garda, aprile-ottobre 2005*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 49-69; R. Ricco, «La musica è la fede d'un mondo di cui la poesia non è che l'alta filosofia»: *finalità sociali, contesto e presupposti storico-estetici della Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini (1836)*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.*, cit., pp. 3-38; M. De Angelis, *Introduzione*, in G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., pp. 7-38.

⁷⁰³ Il saggio uscì anche nel 1847 negli *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Elvetica, 1847, t. II, pp. 268-318 (Cfr. M. De Angelis, *Introduzione*, cit., pp. 8 e 22).

⁷⁰⁴ A. Klein, *L'arte e la musica in G. Mazzini*, «Rivista di estetica», 2, 1976, p. 275.

⁷⁰⁵ M. De Angelis, *Introduzione*, cit., p. 7. Carlotta Sorba si è soffermata sull'intenzione mazziniana di raggiungere un nuovo pubblico e iniziarlo alla politica grazie alle forme artistiche più popolari tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento in C. Sorba, «Comunicare con il popolo»: *Novel, Drama and Music in Mazzini's Work*, in C. A. Bayly e E. F. Biagini (a cura di), *Giuseppe Mazzini and the globalisation of democratic nationalism, 1830-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 75-92.

⁷⁰⁶ «Chi scrive non sa di musica, se non quanto gl'insegna il cuore, o poco più» (G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 35).

⁷⁰⁷ Id., *Zibaldone giovanile*, Imola, Galeati, 1965 (il testo è stato edito della collana degli scritti mazziniani: Id., *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Nuova serie*, Imola, Galeati, 1906-1961, v. I).

⁷⁰⁸ R. Monterosso, *op. cit.*, p. 9.

Nondimeno, la produzione operistica coeva, declassata a «meccanismo servile» e «trastullo di ricchi svogliati»⁷⁰⁹, mostrava a Mazzini un volto del tutto diverso, piagato da numerose cicatrici inferte dall'edonismo, dalla mancanza di una «fede sociale»⁷¹⁰ e dalla segregazione dell'opera dalle altre arti e dalla vita civile. La venalità e l'avidità di guadagno, il trambusto dell'orchestra, i virtuosismi dei cantanti, la critica dell'opera «a numeri», cioè la mancanza di un significato che unisca le diverse parti dell'opera, e la consuetudine di rappresentare le opere «a centone», unendo atti di melodrammi diversi nel corso della stessa serata, vengono severamente criticate da Mazzini, che non si sofferma sul libretto se non per notare l'asservimento della poesia alla musica, a sua volta assoggettata ai cantanti. Secondo l'autore non solo l'opera in musica, ma tutte le arti sono giunte a uno stallo, aggravato dall'avvento del romanticismo che aveva sì sparigliato le carte immobili e stantie del neoclassicismo, ma senza risolvere alcunché. *Super partes* rispetto alle posizioni classiche e romantiche, Mazzini condanna delle prime l'immobilismo e l'astrazione dalla storia, mentre delle seconde biasima la degenerazione individualista:

E allora gl'ingegni divagarono per quante vie s'affacciavano; salirono al cielo, e si ravvolsero nelle nuvole del misticismo; scesero, rovinando all'inferno, e ne trassero il ghigno satanico e quello sconforto senza fine che domina in Francia tanta parte di letteratura; si prostrarono alle reliquie dell'evo medio, chiesero l'ispirazione a' rottami de' chiostri e de' monasteri. [...] Bensì quando s'avvidero che il vuoto durava, che essi non sapevano colmarlo, e che i desiderii della crescente generazione non s'appagavano di que' tentativi, ristettero sfiduciati e ristanno.⁷¹¹

Ciò non significa che Mazzini rigetti la concezione romantica della musica, tutt'altro: «onnipotente sugli individui e sulle moltitudini»⁷¹², l'arte dei suoni è la più atta a dare inizio alla nuova epoca politica e culturale essendo la più universale tra le arti, proprio in virtù della sua asemanticità tanto criticata nel Settecento.

Per definire meglio le qualità della musica del futuro, Mazzini si inserisce nel coevo dibattito sulla melodia e l'armonia, declinandole secondo un principio fondante del suo pensiero, vale a dire la dialettica tra individuo e società, tra la dimensione politica e quella religiosa:

La melodia e l'armonia sono i due elementi generatori. La prima rappresenta l'individualità, l'altra il pensiero sociale. E nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali d'ogni musica – poi nella consecrazione di questo accordo a un sublime intento, ad una santa missione – sta il segreto dell'Arte, il concetto della musica europea davvero che noi tutti consci o inconsci, invochiamo. Oggi alle due

⁷⁰⁹ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 35.

⁷¹⁰ Ivi, p. 40.

⁷¹¹ Ivi, p. 39.

⁷¹² Ivi, p. 45.

tendenze che fan perno dell'uno o dell'altro di quegli elementi, corrispondono due scuole, due campi, anzi due zone distinte: il nord ed il mezzo giorno; la musica germanica e l'italiana.⁷¹³

La musica italiana è eminentemente melodica e dominata dall'individualità: ciò significa che la melodia segue i capricci di un io dispotico, abbandonandosi agli sfoghi rapidi degli affetti scevri da qualsivoglia unità o fine; in sintesi, «*L'Arte per l'Arte* è formola suprema per la musica italiana»⁷¹⁴. Il suo massimo rappresentante è Rossini:

Rossini è il Napoleone di un'epoca musicale. Rossini, a chi ben guarda, ha compito nella musica ciò che il romanticismo ha compito in letteratura. Ha sancito l'indipendenza musicale: negato il principio d'autorità che i mille inetti a creare volevano imporre a chi crea, e dichiarata l'onnipotenza del genio. Quand'egli venne, le vecchie regole pesavano sul cranio all'*artista*, come le teoriche d'imitazione, e le viete unità aristoteliche del classicismo inceppavan la mano a qualunque s'attentava di scriver drammi, o poemi. Ed egli si pose vendicatore di quanti gemevano, ma non osavano d'emanciparsene, di quella tirannide; gridò rivolta, ed osò. [...] Per lui la musica è salva. Per lui, parliamo oggi d'iniziativa musicale europea. Per lui, possiamo, senza presumere, aver fede che questa iniziativa escirà d'Italia e non d'altrove. Non però giova esagerare o frantendere la parte che spetta a Rossini ne' progressi dell'arte; la missione ch'egli s'assunse, è missione che non esce da' confini dell'epoca che oggi gridiamo spenta o vicina a spegnersi. È missione di genio *compendiatore*, non *iniziatore*. Non mutò, non distrusse la caratteristica antica della scuola italiana: la riconsacrò.⁷¹⁵

Come Felice Romani⁷¹⁶, anche Mazzini riconosce che Rossini abbia liberato l'opera italiana dalle pastoie neoclassiche, ribellandosi all'autoritarismo della tradizione e affascinando, alla stregua della letteratura romantica, il pubblico primo-ottocentesco⁷¹⁷; tuttavia, sottolinea altresì come il suo impero non sia nato sulle ceneri dell'epoca musicale a lui antecedente, ma si sia consolidato grazie a una riorganizzazione a livello formale, non concettuale, dell'assetto musicale già esistente. Che di tutta la produzione di Rossini si salvino unicamente il terzo atto dell'*Otello*, alcune pagine del *Mosè* e del *Guglielmo Tell* chiarisce

⁷¹³ Ivi, pp. 50-51.

⁷¹⁴ Ivi, p. 52.

⁷¹⁵ Ivi, pp. 53-54.

⁷¹⁶ Nella recensione del *Guglielmo Tell* sulla «Gazzetta Piemontese» del 1° gennaio 1840, dopo i dovuti elogi a Rossini, leggiamo: «Ma vogliamo e ammiriamo qualcosa di più: vogliamo gli slanci della fervida fantasia del Rossini, que' pensieri brillanti di tutta luce, quella freschezza di colori e di tinte, quel linguaggio di tutte le passioni, quelle melodie di Guglielmi e di Cimarosa, di Zingarelli e di Paisiello e di altri sommi italiani» (Cito da M. Rinaldi, *op. cit.*, p. 373).

⁷¹⁷ Anche Carlo Varese, autore di diversi romanzi storici, aveva colto una somiglianza tra Rossini e un esponente di primo piano del Romanticismo, Walter Scott: «Ecco dunque la mia proposizione: “Walter Scott è il Rossini della letteratura, Rossini è il Water Scott della musica”. [...] non v'è ciabattino che possa vantare un paio d'orecchie sulla testa, il quale non sia stato suo malgrado affascinato dalle note rossiniane, e non le abbia zuffolate nella sua bottega tirando punti di spago impeciato; come non v'è garzone di pizzicagnolo a cui le scuole di mutuo insegnamento, o le elementari abbiano insegnato a compitare, che non sia caduto almeno cinque o sei volte sui romanzi dello scozzese.» (C. Varese, *Di Rossini e di Walter Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale*, in Id., *Preziosa di Sanluri ossia i montanari sardi: romanzo storico*, Edes, Sassari, 2002 (1832), v. I, pp. V-VII. Per una riflessione in merito si veda C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, cit., pp. 100-108).

inequivocabilmente come il giudizio di Mazzini si basi soprattutto sul valore letterario e politico del libretto più che sulla musica, che viene in ogni caso criticata in virtù dei subitanei mutamenti di affetti dettati dall'individualità melodica non consacrata da una fede che la guidi: «Se eccettui per le situazioni, l'*Otello*, e per altri lati, il *Guglielmo Tell*, dov'è un libretto posto in musica da Rossini che possa dirsi tollerabile? E si è giunti a tanto di stranezza e di corruttela, che il capo della scuola, Rossini, Rossini stesso ha preferite deliberatamente le gofferie di non so che versificatore, alla poesia di Romani»⁷¹⁸.

Agli antipodi troviamo l'armonia e dunque la musica tedesca, che consiste nel pensiero sociale privo della dimensione individuale: i compositori tedeschi riescono a rappresentare una dimensione più alta, in cui si riscontra la presenza di Dio, ma non a tradurne il pensiero in azione, essendo assente l'uomo, il sacerdote che esprima e concretizzi i dettami della fede e del volere di Dio per la collettività. Se la melodia italiana impone vividamente un determinato affetto al pubblico, l'armonia tedesca lo tratteggia appena, restando nel regno di un vago misticismo. Si tratta delle prime, isolate parole di un italiano ben disposto nei confronti della musica tedesca: «il rimprovero alla musica tedesca di essere prodotto di fredda ragione, di soverchio sapere, di astrazione spinta all'eccesso, qui la riscatta nella forma dell'elevazione spirituale, della trascendenza»⁷¹⁹. È evidente, dunque, che la fusione delle due scuole è l'unico modo per dare vita alla tanto sospirata musica europea, in cui il pensiero morale espresso dai musicisti tedeschi si unisce alla potenza dell'espressione che caratterizza i maestri italiani: quest'operazione può essere compiuta solo grazie all'opera di un genio, prossimo a sorgere e a emanciparsi definitivamente da Rossini.

La *Filosofia della musica*, oltre a sancire le premesse teoriche della scuola musicale europea, non manca di dare direttive pratiche per il nuovo melodramma, che deve essere non solo genericamente votato a un fine etico e sociale, ma anche «armonizzarsi col moto della civiltà»⁷²⁰, vale a dire essere radicato in un preciso contesto storico. L'ambientazione storica e geografico-culturale di un'opera passa indubbiamente per l'espressione poetica, le scene e i costumi, ma anche per le musiche e, in particolare, le «cantilene nazionali»⁷²¹ tramandate oralmente e destinate altrimenti a scomparire: un invito *ante litteram* all'indagine etnomusicologica, intrapresa da Mazzini stesso quando, durante l'esilio svizzero, aveva trascritto un canto popolare bernese. Anche l'indole, il carattere e lo stile dei personaggi devono essere ben definiti: non si tratta di gretto individualismo, ma di servirsi dei mezzi musicali per caratterizzare musicalmente i protagonisti dell'opera, come era stato fatto, sino a quel momento, solo da Mozart nel *Don Giovanni* e da Meyerbeer nel *Robert le diable* tratto dal *Faust* di Goethe.

⁷¹⁸ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 69.

⁷¹⁹ C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, cit., p. 30.

⁷²⁰ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 63.

⁷²¹ Ivi, p. 62.

Due elementi, poi, devono essere immediatamente emendati: il coro e il recitativo obbligato. Il primo, che ha la potenzialità di rappresentare il popolo, è relegato a commentare gli affetti dei personaggi principali e, attraverso una linea vocale identica per tutti i coristi, esprime un'unica idea, macchiandosi, in un certo senso, di inverosimiglianza, giacché è impossibile che tante persone diverse pensino la stessa identica cosa. Mazzini propone, invece, che il coro abbia vita propria e svolga una funzione di contrasto rispetto ai protagonisti; inoltre, suggerisce che il compositore crei tante frasi musicali quante sono le sensazioni, gli affetti e le opinioni che naturalmente si creano in una moltitudine di persone. L'autore della *Filosofia* si esprime, naturalmente, da un punto di vista politico: come ha sottolineato De Angelis, Mazzini vuole mettere in risalto «la classe dei negletti, costretta dalla consuetudine teatrale a far da contorno passivamente alla vicenda, la quale comincia adesso a protestare e la propria presenza, lamentando sommessamente e gridando in faccia all'oppressore il diritto al riscatto sociale»⁷²². Il patriota si distingue dai teorici della prima metà dell'Ottocento, che esprimevano apertamente il loro fastidio per il ritorno del coro sulle scene operistiche italiane dopo un esilio di quasi due secoli: in particolare, ciò che infastidisce critici quali Santucci e Cattaneo è che il coro susciti un'impressione di musica ecclesiastica incoerente con la dimensione teatrale del melodramma.⁷²³

Particolarmente enfatica, poi, è l'invettiva contro il predominio delle arie e dei melismi dei cantanti a scapito del recitativo obbligato, ritenuto il mezzo più adeguato all'espressione dettagliata degli affetti dei personaggi:

Perché il *recitativo obbligato*, un tempo parte principale dell'opera, a' giorni nostri sì raro, forse perché più difficile ai cantanti che altri non pensa, non assumerebbe nelle composizioni future maggiore importanza, e tutta quella efficacia di cui è capace? Perché un modo di sviluppo musicale suscettibile – e s'hanno esempi in Tartini – de' più alti effetti drammatici ottenuti fin qui, – un modo che può trarre a suo talento chi ascolta per gradazioni infinite, ignote all'*arie*, fino agli ultimi termini d'un affetto; che può svolgere i menomi, i più impercettibili moti del cuore e svelarne, non rapirne, il segreto; che snuda, non l'elemento predominante, ma tutti a uno a uno gli elementi della passione, – un modo che anatomizza la lotta quando l'*arie* non possono, senza gravi difficoltà, darne che le risultanze, e che, non distraendo così come nell'*arie* l'attenzione della musica al meccanismo dell'esecuzione, lascia tutto intero alla prima il suo dominio sull'anima - avrebbe a rimanersi sempre relegato in un angolo del dramma, anziché allargarsi perfezionato a spese delle sovente insulse cavatine e degli inevitabili *da capo*?⁷²⁴

⁷²² M. De Angelis, *Introduzione*, cit., p. 18.

⁷²³ Santucci proclama: «dico che questi cori usati con tanta frequenza, stancano gli uditori, e danno alla teatrale una gran tinta di musica ecclesiastica» (M. Santucci, *op. cit.*, p. 117). Cattaneo è sulla stessa linea e critica la «tinta troppo monotona, un non so che della musica ecclesiastica» oltre alle «ridicole combinazioni di sceneggiare che ci offre, sia l'ignoranza mimica de' *coristi*, sia la sciocca albagia di molti cantanti che riputerebbero contaminar i loro allori (!), avvilire il loro grado, rinunciare alle convenienze, col frammischiarsi coi coristi» (N. E. Cattaneo, *Frusta musicale ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica di D. Nicolò Eustachio Cattaneo*, Milano, Pirola, 1836, p. 29).

⁷²⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 67.

Nella *Filosofia*, quindi, non ritroviamo le invettive settecentesche contro la musica, bensì l'auspicio di un ritorno allo stato originario di sorellanza tra note e versi, l'unico in cui il nume musicale venturo possa prosperare e creare la scuola italo-europea. Da questo estratto, infatti, emerge come ciò che sta a cuore a Mazzini sia la rappresentazione degli affetti, tassello fondamentale per la veicolazione del significato etico, civile e politico del melodramma: visto il coevo impoverimento del libretto, la riforma deve iniziare dalla rivalorizzazione del testo poetico e, in particolare, del recitativo obbligato, in cui le sfumature di significato e i chiaroscuri degli affetti possono emergere meglio rispetto alle arie, per natura monolitiche. Dello stesso avviso, d'altronde, era anche Nicolò Eustachio Cattaneo, che nella *Frusta musicale* aveva unito il disprezzo per i cantanti dediti solo agli abbellimenti e l'importanza di risollevarle le sorti del recitativo, citando anche Carpani:

Ma, in quale inganno mai non sono codesti Signori *Virtuosi*! Dicano piuttosto che il *Recitativo* è per essi una cosa difficile, anzi *assai difficile*; [...] Ignorano costoro [i cantanti] che nel *Recitativo* può il Cantante far bella mostra de' suoi talenti drammatici, della sua chiarezza e precisione di pronuncia, del suo conoscere non solo gli accenti prosodiaci, ma, quel ch'è ancor più, i vari accenti oratorj. Ignorano tai *Virtuosi* che il *Recitativo* cantato a dovere tiene viva più che mai l'attenzione dell'uditorio al movimento scenico, se così posso esprimermi, e quindi mantiene in attività l'interesse che vi si prende, e che questo interesse continua, anzi s'accresce poi ne' pezzi veri *cantabili*, che sono quasi lo scoppio, lo sfogo, lo sviluppo di quelle passioni che il *Recitativo* annuncia, chiama, desta nell'anima. Il Carpani scriveva: "Egli è nel *Recitativo* che sta la vita, l'anima, l'essenza del Dramma".⁷²⁵

Mazzini sembra preconizzare l'avvento di Verdi, genio dal respiro europeo le cui opere saranno innalzate a simbolo di libertà e indipendenza nel corso dell'epopea quarantottesca: nel 1848, Mazzini chiederà proprio a Verdi di scrivere la musica per un inno nazionale su testo di Mameli intitolato *Suona la tromba*; tuttavia, il brano non otterrà particolare successo e sarà presto dimenticato. Nondimeno, è singolare riscontrare come le ultime pagine del saggio siano incentrate sull'unico compositore capace di fondare la scuola europea nel panorama dei musicisti noti a Mazzini al momento della stesura della *Filosofia*, nell'«interregno»⁷²⁶ tra Rossini e Verdi, vale a dire Donizetti. Di Bellini, morto proprio nel 1835, Mazzini afferma di gradire la dolcezza della poesia, ma lo definisce un «ingegno di transizione», cui manca il nerbo necessario a scuotere il pubblico: «poesia dolce, amorosa, patetica, ma rassegnata, sommessa, e più atta, nelle sue ultime conseguenze a illanguidire, sfibrare, a isterilire la potenza dell'anima umana, che non a sollecitarla, a rinforzarla, a crescerle fecondità»⁷²⁷. In altre parole, la mancanza di un forte contenuto sociale penalizza fortemente l'autore della *Norma* agli occhi di Mazzini; nessuna menzione, poi, a Saverio

⁷²⁵ N. E. Cattaneo, *op. cit.*, p. 114. La citazione di Carpani è tratta dalla lettera VI delle *Rossiniane* (G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 112).

⁷²⁶ F. Ballardini, *op. cit.*, p. 53.

⁷²⁷ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 71.

Mercadante, autori di melodrammi nonché numerosi inni dedicati alla causa risorgimentale (sebbene la maggior parte di questi venne composta più avanti, intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento)⁷²⁸. Per quanto riguarda Donizetti, invece, a dispetto della noncuranza e della tiepida accoglienza tributata al compositore dalla critica coeva, il patriota riconosce nell'autore della *Lucia* il germe di un'inventiva musicale del tutto originale. Sebbene reputi che l'operista si sia limitato nella sua espressione creativa per inserirsi nell'alveo già tracciato da Rossini, l'autore della *Filosofia* riconosce al contempo una parabola ascendente nella carriera di Donizetti, culminante in tre opere: il *Marin Faliero*, la *Lucia di Lammermoor* e il *Belisario*. Non stupisce che Mazzini si soffermi in particolar modo sul primo melodramma, che offre un cupo scorcio della storia veneziana trecentesca: più che il canonico triangolo amoroso tra il doge protagonista, la moglie Elena e il capo dell'arsenale Israele Bertucci, all'autore della *Filosofia della musica* riescono gradite soprattutto la cavatina *Di mia patria, o bel soggiorno*, «che solo un esule può intender»⁷²⁹ e il duetto tra Faliero e Israele che si apprestano a svelare una congiura contro i patrizi cantando i seguenti versi: «Ma se la patria opprimono / che geme tra gli affanni / periscano i tiranni, / salviam la patria ancor»⁷³⁰. Che Donizetti evolva ulteriormente o che un nuovo genio si affermi nel panorama operistico italiano, Mazzini chiarisce inequivocabilmente che la direzione da seguire è quella civile e patriottica, a partire dal necessario recupero dei canti nazionali.

Come ricorda De Angelis⁷³¹, la *Filosofia della musica* riemerse alla fine del secolo, quando venne riedita nell'edizione nazionale degli scritti mazziniani, completata nel 1891, e citata da critici quali Carraroli, Marenduzzo e Momigliano⁷³² nel dibattito tra wagneriani e antiwagneriani: si dimostrò, così, che il significato etico e sociale della musica riscontrabile negli scritti del compositore tedesco aveva un precedente nell'istanza civile attribuita all'arte dei suoni da Mazzini. Negli anni Trenta, invece, l'opera non esercitò una particolare influenza: non stupisce che, in un paese sempre più attraversato da fiammate di orgoglio nazionale, non abbia attecchito l'idea che per perfezionare la musica italiana e dar vita a una scuola europea bisognasse ricorrere proprio all'invisa musica tedesca. L'eco del testo mazziniano si può

⁷²⁸ Cfr. M. Dellaborra, «Sia grande l'Italia, sia libera ed una»: il contributo di Saverio Mercadante alla 'causa' risorgimentale, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.*, cit., pp. 121-138.

⁷²⁹ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, cit., p. 74.

⁷³⁰ Il libretto di Emanuele Bidera presenta lezioni diverse in riferimento al duetto che termina la scena 12 del I atto. Mazzini cita solo l'*incipit* della strofa cantata da Faliero («Fratelli, amici furono») cui seguono i versi citati, gli stessi riportati nell'edizione del libretto curata da Giorgio Pagannone per il programma di sala del *Marin Faliero* rappresentato al teatro La Fenice del 2003. Il musicologo si è basato sia sul libretto edito a Parigi per la prima assoluta dell'opera nel 1835 sia sul libretto pubblicato nel 1836 per la prima italiana, che si svolse a Firenze. Nondimeno, nell'edizione dei libretti scritti per Donizetti curata da Saracino, leggiamo una versione alternativa: «Vincitori, o trafitti al cimento / alta voce d'onore ci chiama: / a noi gloria promette la fama, / che la morte rapire non sa». Si veda E. Saracino (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Torino, Utet, 1996 (1993), p. 823.

⁷³¹ M. De Angelis, *Introduzione*, cit., p. 20.

⁷³² Cfr. G. A. Carraroli, *Mazzini e la musica patriottica: saggi critici*, Roma, Agostiniana, 1888; A. Marenduzzo, *Mazzini e la musica*, «Rivista d'Italia», 2 (XI), 1908, pp. 236-249; F. Momigliano, *Giuseppe Mazzini e le idealità moderne*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1905.

cogliere solo in alcuni sparuti articoli usciti negli anni immediatamente successivi, tra cui spicca quello firmato da Lorenzo Guidi Rontani nel 1841 per la citazione pressoché pedissequa dei concetti espressi nella *Filosofia*:

La musica italiana, sterile talvolta per troppa sensualità e materialismo, dovrebbe attingere dalla germanica quella fede quei concetti profondi, quell'aura celeste che spira da essa; e dove questa accenna una via luminosa sublime, ma fantastica indeterminata ondeggiante perché troppo lungi dalla terra, supplire la italiana, potente di tanto genio di tanta forza da condursi fino agli ultimi termini di qualunque pensiero. Concludo, che se una delle due scuole che procedono oggi separate e rivali fusa con l'altra si dirige ad un intento sociale civilizzatore, si otterrà quella riforma musicale che noi desideriamo; musica che ritemperando l'intelletto ed il cuore aiuterà miglioramenti morali; e associandosi con la poesia essa pure rigenerata e volta a più alti destini, nelle chiese sulle piazze pei campi nei teatri tra le domestiche mura inizierà quell'epoca nuova che la critica può presentire, ma spetta al genio d'indovinare.⁷³³

Alle soglie dell'Unità, la proposta europeistica di Mazzini venne invece ripresa da Nicola Marselli⁷³⁴, uomo d'armi ma anche appassionato d'arte, politico e studioso di problemi storici e filosofici, che nel 1859 diede alle stampe la *Ragione della musica moderna*. «Facciamo di essere moderni, e non disdegniamo di assimilarci gli elementi vitali delle altre contrade, come a dire le ricchezze della Musica alemanna»⁷³⁵, sostiene l'autore, in attesa dell'avvento del nuovo genio che riformerà il melodramma. Tuttavia, rispetto alla *Filosofia della musica*, Marselli sottolinea a più riprese l'importanza dell'impareggiabile melodia italiana, complice anche il diverso momento storico: l'appello di riscossa alla musica nazionale viene lanciato, in questo caso, nel contesto dell'imminente liberazione del Paese. Secondo una linea di pensiero che risale a Carpani, la maestria melodica non può essere acquisita dai compositori esteri con lo studio, mentre gli italiani possono acquisire una competenza armonica studiando i melodrammi stranieri. Per questa ragione, «l'Astro dell'Avvenire» non può essere che nostrano:

La Musica attende dunque un grande e novello Artista. Dove sorgerà quest'Astro dell'Avvenire? [...] Lasciate che io mi rivolga infine alla Patria mia, e scova di sotto al terreno inaridito la semenza avida e prolifica. [...] Non per cieco amore nazionale, ma pensatamente io dico che l'Italiano può reggere i futuri destini dell'Arte musicale, poi che egli porta nell'animo un fiume di melodia, essenza della Musica, e conserva la tendenza riflessa e scientifica, non smentita dalla nostra Istoria. Il suo facile e duttile ingegno il rende capace di acquistare ciò che gli manca e di temprare vieppiù l'acciajo della meditazione; ma gli stranieri per sforzi che facciano non sveglieranno nel loro petto quella melodia che sgorga libera e spontanea di natura.⁷³⁶

⁷³³ L'articolo, *Cenni critici sopra la riforma e sul progresso della musica in Italia*, uscì sulla «Rivista musicale», il 1° dicembre 1841. Cito da M. De Angelis, *Introduzione*, cit., p. 27.

⁷³⁴ Sugli scritti di Marselli cfr. G. Oldrini, *Nicola Marselli filosofo*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 2 (XXXV), 1980, pp. 153-183; un'analisi della *Ragione della musica moderna* è in V. Bernardoni, *Le "tinte" del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», 1 (V), 1988, pp. 43-68.

⁷³⁵ N. Marselli, *La ragione della musica moderna per N. Marselli*, Napoli, Detken, 1859, p. 225.

⁷³⁶ Ivi, pp. 219-220.

Al di là della ricezione critica, la *Filosofia della musica* segna una svolta nel dibattito sull'opera: più che l'apertura alla concezione romantica della musica, che emerge dall'esaltazione del potere evocativo dei suoni, la novità è l'attribuzione al melodramma di un significato extra-musicale e di un ruolo preponderante nel contesto storico-politico sempre più infuocato. La discussione esce, dunque, da un ambito strettamente letterario e prende in considerazione le potenzialità civili dell'opera, prossima a essere rivoluzionata da Verdi.

2.3 1840-1850: la stampa musicale e la sottaciuta epopea risorgimentale

Prima di soffermarci sugli scritti che commentarono lo sviluppo operistico nel corso dell'epopea risorgimentale e in concomitanza con l'avvento di Verdi, è necessario chiarire che la questione nazionale si intarsiò nel linguaggio melodrammatico tanto per la volontà di compositori e librettisti di proporre lavori allineati agli avvenimenti coevi quanto per l'entusiasmo del pubblico, talmente arroventato dai rivolgimenti politici da cadere spesso in inaspettati scivolamenti ermeneutici delle opere rappresentate, anche nei casi in cui l'ambientazione e le vicende inscenate fossero del tutto avulse dal contesto storico contemporaneo⁷³⁷. Penso, per esempio, ad alcuni numeri delle opere di Bellini, il quale morì nel 1835, in tempi non ancora pienamente maturi per il conseguimento dell'indipendenza nazionale: un esempio è la cabaletta *Suoni la tromba* tratta da *I puritani* (1835), il cui testo subì una significativa sforbiciata censoria da parte dei funzionari borbonici nel Regno delle due Sicilie per mitigarne la spinta patriottica, a dispetto del fatto che il cronotopo dell'opera (l'Inghilterra del 1600) non presentasse appigli diretti e immediati alla situazione socio-politica coeva⁷³⁸. Emblematico il caso del coro *Guerra, guerra!* tratto dalla *Norma* (1831),

⁷³⁷ Luca Zoppelli sottolinea come «il ruolo sociale del melodramma nell'Italia preunitaria poteva sempre consentire una funzionalizzazione politica dell'evento [spettacolare]» (L. Zoppelli, *La nazione assente nel melodramma*, in B. Alfonzetti et al., *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 465-477: 469). Guarnieri Corazzol a questo proposito parla di «traslitterazione» e «appropriazione patriottica» (A. Guarnieri Corazzol, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento* cit., p. 55). La studiosa sottolinea anche come la cabaletta, «scioglimento trascinate del "numero" operistico (della "solita forma")» è databile esattamente a questo periodo storico, a dimostrazione della co-creazione del fervore risorgimentale in sede operistica da parte del pubblico e dell'operista (ivi, p. 63).

⁷³⁸ Il testo recita: «Suoni la tromba, e intrepido / io pugnèrò da forte, / bello è affrontar la morte / gridando libertà! / Amor di patria impavido / mieta i sanguigni allori; / poi terga i bei sudori / e i pianti la pietà». La sostituzione della parola «patria» era ricorrente, come notato da Gavazzeni: per esempio, nel caso del coro finale del *Guglielmo Tell* si passò dall'originale «Liberté, redescends des cieux! Et que ton règne recommence, liberté redescends des cieux!» a «Quel contento che in me sento non può l'anima spiegar» (G. Gavazzeni, *Il melodramma ha fatto l'Unità d'Italia*, in G. Gavazzeni, A. Torno, C. Vitali, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, cit., pp. 51-183: 142).

interpretato come un inno alla libertà e all'unità nazionale, la cui esecuzione fece fremere il pubblico causando, allo stesso tempo, vari incidenti diplomatici nel corso delle rappresentazioni⁷³⁹. Giovanni Visconti Venosta, nei suoi *Ricordi di Gioventù*, tratteggia un'accurata descrizione di quanto avvenne nel 1859 a Milano:

Si rappresentava la «Norma», e appena i sacerdoti druidici intonarono il coro possente del *guerra, guerra*, tutto il pubblico scattò in piedi: dai palchetti le signore sventolavano i fazzoletti, e tutti a una voce, anzi con un urlo formidabile, si gridò *guerra! guerra!* Il coro fu fatto ripetere più volte tra un entusiasmo frenetico. Gli ufficiali della guarnigione, che, come di solito, occupavano le due prime file della platea a loro riservate, non capirono sulle prime la ragione di quel chiasso. Esterrefatti, guardavano, quasi interrogando, nei due palchetti riuniti di prima fila, ove stava il generale Giulay, con parecchi ufficiali superiori. [...] Si pensi che baccano! Da una parte si gridava entusiasticamente *viva la guerra!* si sventolavano i fazzoletti, e si chiedevano nuove ripetizioni del coro; dall'altra si battevano, con grande strepito e in modo parimente provocante, le sciabole in terra. [...] Il baccano quella sera durò lungamente; era la esplosione d'una aspirazione repressa, di veder spuntare il giorno desiderato, il giorno della guerra.⁷⁴⁰

Anche una semplice frase in un contesto del tutto estraneo a riferimenti patriottici, a differenza dell'esempio della *Norma*, poteva far infervorare il pubblico: ne è un esempio quanto avvenne a Palermo nel 1847, quando nel corso di una rappresentazione della *Gemma di Vergy* di Donizetti, gli spettatori iniziarono a intonare inni al papa e alla lega italiana lanciandosi in acclamazioni vivissime. Ad accendere la miccia era stato il verso cantato dal tenore, lo schiavo arabo Tamas, che accettando di uccidere il consorte della sua amata Gemma, le rammentò fino a che punto gli avesse fatto perdere la testa, pronunciando due parole capitali, “patria” e “libertà”, che scatenarono il pandemonio: «Mi togliesti e core e mente, / Patria Nume e libertà»⁷⁴¹.

Molti numeri d'opera, poi, vennero spontaneamente adottati dai patrioti come inni da cantare nel corso delle vicende belliche: è noto che i fratelli Bandiera, fucilati nel 1844, cantarono due versi tratti da un coro dalla *Caritea, regina di Spagna* di Mercadante, vale a dire «chi per la gloria muor, vissuto è assai»⁷⁴², pronunciando il termine “patria” al posto di “gloria”: come sostiene Mila, si tratta di un episodio emblematico, di un «simbolo patetico ma significativo della fecondazione attivissima che la musica recò all'uomo nuovo, all'italiano del Risorgimento»⁷⁴³. Se anche nelle opere di Rossini si potevano cogliere

⁷³⁹ Cfr. M. Sawall, «Guerra, guerra»: la recezione politica di Bellini durante il Risorgimento, in G. Seminara e A. Tedesco (a cura di), *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita: atti del Convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001*, Firenze, Olschki, 2004, t. II, pp. 595-604; R. Monterosso, *op. cit.*, pp. 34-44 (paragrafo intitolato *Manifestazioni politiche nei teatri italiani*).

⁷⁴⁰ G. Visconti Venosta, *Ricordi di Gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1906 (1904), pp. 419-420.

⁷⁴¹ [s. a.] *Gemma di Vergy, tragedia lirica in due atti...*, Firenze, Giacchetti, 1836, p. 9. In merito all'aneddoto palermitano cfr. O. Tiby, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, p. 208.

⁷⁴² [s. a.] *Caritea, regina di Spagna. Melo-dramma serio...*, Venezia, Casali, 1826, p. 19.

⁷⁴³ M. Mila, *Verdi come il padre*, in Id., *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 292.

alcuni fremiti e inquietudini destinati a sviluppi più ampi nei decenni successivi⁷⁴⁴, è la fisionomia delle vicende melodrammatiche italiane di metà secolo a definirsi chiaramente solo nel momento in cui viene rapportata al coevo contesto politico-civile, che connotò il linguaggio e il discorso operistico in senso patriottico, creando uno spazio di discussione altrove negato agli italiani. Silvia Tatti ha sottolineato l'esistenza di un «legame strettissimo tra cultura letteraria, politica e immaginario melodrammatico»⁷⁴⁵, così come, in riferimento alla produzione librettistica di Cammarano, la «costituzione di un immaginario letterario e melodrammatico funzionale a una possibile lettura in chiave risorgimentale, ricollegabile alla produzione letteraria contemporanea nel costituire un repertorio di temi e situazioni vicini alla sensibilità patriottica»⁷⁴⁶.

Il melodramma, dunque, contribuì alla morfologia del discorso nazionale, servendosi di diversi dispositivi narrativi ed espedienti tematici: il ricorso alla storia, serbatoio tanto di trame romanzesche quanto di episodi di carattere spiccatamente nazionalistico, consentì a Cammarano di spaziare dall'epoca romana (ne sono esempio *La vestale* e gli *Orazi e Curiazi* musicati da Mercadante e il *Poliuto*, musicato da Donizetti) all'epoca moderna (tra gli altri *L'assedio di Calais* e il *Belisario* per Donizetti, *Il proscritto* per Mercadante, *La battaglia di Legnano* per Verdi), consolidando alcune funzioni ricorrenti dell'immaginario melodrammatico risorgimentale. Come ha già efficacemente dimostrato Tatti⁷⁴⁷, a dispetto delle varianti legate all'ambientazione storica, ritroviamo personaggi caratterizzati da un destino simile: vittime di una legge percepita come assurda (la vestale Emilia), martiri cristiani o politici (rispettivamente nei casi di *Poliuto* e *Belisario*), perseguitati politici (il proscritto Giorgio Argyll), i protagonisti di questi libretti si ergono eroicamente contro un nemico comune in una lotta anti-tirannica (per esempio *Barbarossa*, nel caso della *Battaglia di Legnano*).

⁷⁴⁴ Le due opere più indicative sono il *Mosè* (1818) e il *Guglielmo Tell* (1829), che, tuttavia, compariva sui palcoscenici italiani in una riduzione decontestualizzata in Scozia dal titolo *Rodolfo di Sterlinga* (cfr. A. Cametti, *Il Guglielmo Tell e le sue prime rappresentazioni in Italia*, «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 580-592). Nondimeno, tinte patriottiche colorano anche l'undicesima scena del secondo atto dell'*Italiana in Algeri*, in cui il coro canta: «Pronti abbiamo e ferri, e mani / per fuggir con voi di qua / quanto vaglian gl'Italiani / al cimento si vedrà»; poco, dopo il rondò di Isabella è ugualmente esplicito: Pensa alla patria, e intrepido / il tuo dover adempi: / vedi per tutta Italia / rinascere gli esempi / d'ardire e di valor. (M. Beghelli e N. Gallino (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Torino, Utet, 1995, p. 226). Sulla dubbia posizione politica di Rossini, che fu anche autore di diversi inni patriottici (l'*Inno dell'indipendenza* del 1815, l'inno *Grido di esultazione riconoscente al Sommo Pontefice Pio IX*, per l'amnistia da lui concessa ai prigionieri politici nel 1846) cfr. P. Gossett, *Introduzione*, in G. Gavazzeni, A. Torno, C. Vitali, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, cit., pp. 9-14; M. Salvarani, *Rossini, un «patriota senza importanza»*, «Rassegna storica del Risorgimento», 1 (LXXXII), 1995, pp. 31-33.

⁷⁴⁵ S. Tatti, *Salvatore Cammarano, un librettista nel Risorgimento*, cit., p. 173. Per una disamina sulle strutture narrative melodrammatiche nei romanzi (la figura chiave del traditore che favorisce il pieno riconoscimento della virtù dell'eroe, bene e male contrapposti in un manicheismo totalizzante, emergenti per esempio nella *Battaglia di Benevento* e *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi o nei racconti storici di Felice Govean) si veda C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, cit., pp. 120-125 e pp. 146-164.

⁷⁴⁶ S. Tatti, *Salvatore Cammarano, un librettista nel Risorgimento*, cit., p. 177.

⁷⁴⁷ Ivi, pp. 177-184.

Si tenga presente, infine, che gli elementi del discorso nazionale vengono calati all'interno di un genere non privo di vincoli, specificità e norme consolidate, nonché influenzato dalla temperie romantica e dalle smodate passioni del *mélodrame* francese⁷⁴⁸: così, gli eroi ribelli o i fuorilegge⁷⁴⁹ uniti da giuramenti contro un nemico comune (il protagonista di *Ernani* e Carlo nei *Masnadieri*), l'immagine di uno straniero oppressore (per esempio i babilonesi nel *Nabucco* o gli unni in *Attila*) e la riconquista della patria o di un territorio caduto in mano ai nemici (si pensi ai *Lombardi alla prima Crociata*) convivono con espedienti tipicamente operistici quali travestimenti, colpi di scena, agnizioni, giuramenti, maledizioni, riferimenti di notizie false, progetti di fuga, preghiere, eremitaggi in convento o la promessa dell'imene celeste nel caso dell'eroina vedova o moribonda. Si configura così quella che Portinari definisce «una poetica delle forti passioni e dei grandi conflitti (e delle grandi emozioni)»⁷⁵⁰, uno dei cui pilastri è il coro, latore di un sentimento collettivo di appartenenza nazionale e, secondo Monterosso, di due tipi di messaggi: da un lato, la nostalgia della patria perduta provata da un popolo vinto e dall'altro l'ardimento che precede il riscatto⁷⁵¹. Alcuni cori emblematici del patriottismo operistico sono naturalmente verdiani (*Va, pensiero* nel *Nabucco*, *O signore, dal tetto natio* ne *I Lombardi alla prima crociata* e *Viva Italia! Un sacro patto* ne *La battaglia di Legnano*), ma non si dimentichi che per tutta la prima metà dell'Ottocento il malcontento che ribolliva e ferveva si tradusse in una presenza sempre maggiore di brani coristici in una traiettoria che inizia nei primi due decenni del secolo, per esempio con il *Fernand Cortez* di Spontini (1809) e il *Mosè in Egitto* di Rossini (1818), e si estende fino alle sollevazioni del 1848, definito da Carlotta Sorba l'anno della «melodrammatizzazione della politica»⁷⁵². Gli accurati lavori di Philip Gossett evidenziano come i cori siano passati dall'avere un semplice ruolo di commento alle vicende dei protagonisti a essere veri e propri motori del dramma: lo studioso ha, inoltre, abbondantemente documentato le censure operate dai vari stati a dimostrazione del valore simbolico del coro, in cui il popolo italiano poteva riconoscersi, proprio come auspicato da Mazzini nella *Filosofia della musica*⁷⁵³. Ne è una diretta conferma l'articolo *Il coro*, siglato

⁷⁴⁸ Emilio Sala ha osservato che «l'importanza del *mélo* per la ridefinizione del melodramma soprattutto post-rossiniano va al di là dell'ambito della *fabula* (delle affinità dei soggetti, delle situazioni, dei ruoli attanziali, ecc.) e coinvolge, anzi, anche l'ambito dell'intreccio, della sintassi drammatica sempre volta alla gestualità esasperata, al colpo di scena, al cortocircuito emotivo». (E. Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, cit., p. 111).

⁷⁴⁹ In questa categoria è ascrivibile anche la figura del corsaro, su cui cfr. A. Gialloreti, «Nel furor delle tempeste / nelle stragi del pirata». *Il motivo del corsaro nella librettistica di età romantica*, in C. Faverzani (a cura di), *Die Musik des Mörders. Les romantiques et l'Opéra / I romantici e l'Opera*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 373-383.

⁷⁵⁰ F. Portinari, *op. cit.*, p. 173. Sorba parla di «parossismo delle passioni» ed «emozionalismo esasperato» (C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, cit., p. 137 e 138).

⁷⁵¹ R. Monterosso, *op. cit.*, pp. 225-290. Vitali ha individuato una dicotomia elementare, «i nostri» contro «i loro», producendo una casistica che va dal coro *Guerra guerra al crudel Musulmano!* nella *Tancreda* di Achille Peri a *Si ridesti il Leon di Castiglia*, tratto dall'*Ernani* di Verdi (C. Vitali, *Opera affare di stato*, cit., pp. 271-276).

⁷⁵² C. Sorba, *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia. Annali, vol. 22: Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 481-508.

⁷⁵³ P. Gossett, *Becoming a Citizen: the Chorus in Risorgimento Opera*, «Cambridge Opera Journal», 1 (II), 1990, pp. 41-64; Id., *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XII), 2005, pp. 339-387.

A. C. è uscito sull'organo di stampa di Casa Lucca il 15 marzo 1848, il cui *incipit* recita: «Il coro è la prima espressione poetica e musicale dei popoli»⁷⁵⁴. Alla stessa conclusione è giunta Carlotta Sorba, che ha preso in considerazione le opere composte da Verdi dal 1842 al 1849, cioè dal *Nabucco* alla *Battaglia di Legnano*, constatando che «il coro perde quella caratterizzazione tipicamente settecentesca che lo voleva come un momento di pausa o un riempitivo di contorno e diventa una voce nuova, che si affianca ai singoli protagonisti a rappresentare un'entità collettiva dotata di una propria personalità musicale e di un'autonoma statura drammatica»⁷⁵⁵. Allo stesso tempo, la studiosa non ha mancato di sottolineare che, in ogni caso, i motivi patriottici avevano il carattere di una «rievocazione vaga e lontana, anche se indubbiamente ammiccante»⁷⁵⁶, restando spesso sullo sfondo per non incappare nelle censure della censura.

Quanto di tutto questo viene messo in luce dalla critica dell'epoca? Per quanto riguarda il legame tra melodramma e unità nazionale, non risultano esserci trattati o testi teorici che si soffermano apertamente sul valore politico e la funzione patriottica del melodramma dopo la *Filosofia della musica* mazziniana: un'assenza evidentemente causata dalla censura, presente in tutti gli stati preunitari a vincolare e imbavagliare i letterati italiani.⁷⁵⁷ A partire dagli anni Quaranta, tuttavia, il discorso sull'opera lirica esplose sul versante giornalistico, anche a causa della moltiplicazione dei teatri sul suolo italiano, cui fece seguito una crescente domanda d'informazione sugli spettacoli: come ha rimarcato Conati, nel ventennio 1830-1850 «la massima espansione produttiva dell'industria operistica italiana venne a coincidere con il sorgere di un'industria giornalistica che proprio sulle fortune del teatro, di musica e non, costruì le prime solide affermazioni»⁷⁵⁸. I primi fogli musicali vennero fondati a Bologna negli anni Venti: «L'Abbreviatore» nel 1820, «Polimnia Europea» nel 1823, «Notizie teatrali bibliografiche ed urbane ossia il Caffè di Petronio» nel 1825. Nel 1827, invece, venne fondato il giornale milanese «I Teatri», che poi si fuse con il periodico «L'Eco»; da questa rivista vennero originati, nel 1835, due distinti fogli: «La Moda» (dal 1850 «Gazzetta dei Teatri») e «La Fama», che uscirono rispettivamente sino al 1930 e al 1877⁷⁵⁹. Di fondamentale importanza fu, per quanto riguarda Milano, l'organo di stampa della Casa editrice Ricordi, vale a dire la «Gazzetta musicale di Milano» fondata nel 1842 e retta da una redazione che manifestò apertamente la propria solidarietà alla causa nazionale, se nel 1848 la rivista uscì come «Gazzetta Musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche» e poi «Gazzetta Musicale di Milano e di Italiana Armonia»⁷⁶⁰.

⁷⁵⁴ A. C., *Il coro*, «L'Italia libera. Giornale artistico-letterario», 37, 15 marzo 1848, pp. 293-294: 293.

⁷⁵⁵ C. Sorba, *Il Risorgimento in musica*, in A. M. Banti e R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 133-156: 140.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ Fa eccezione la menzionata *Ragione della musica italiana* di Marselli, edita nel 1859, di cui si è parlato nel paragrafo precedente.

⁷⁵⁸ M. Conati, *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento*, cit., p. 99.

⁷⁵⁹ *Ivi*, pp. 90-93.

⁷⁶⁰ Per altre notizie circa i collaboratori e gli attivi sforzi di Tito e Giulio Ricordi per facilitare il processo risorgimentale cfr. S. Baia Curiani, *op. cit.*, p. 56.

Dopo la pioneristica «Rivista musicale di Firenze», fondata nel 1840, la testata milanese è la seconda rivista propriamente musicale italiana: diretta da Giovanni Ricordi (e poi da Tito e Giulio), la redazione venne inizialmente affidata a Giacinto Battaglia, sostituito nel 1846 da Alberto Mazzuccato⁷⁶¹, cui succederà nel 1858 uno dei più rilevanti critici italiani, Filippo Filippi⁷⁶²; dopo una momentanea interruzione delle pubblicazione tra il 1862 e il 1866, la redazione del periodico venne affidata ad Antonio Ghislanzoni, poi a Salvatore Farina. Anche la Casa editrice Lucca, dal 1847 al 1848 e poi dal 1850 fino al 1859, pubblicò la propria rivista «L'Italia musicale»; allo stesso modo, anche Edoardo Sonzogno promosse la sua attività editoriale su «La musica popolare» (1882-1885) e sul più longevo «Il teatro illustrato», che venne edito dal gennaio 1881 fino al 1892.

Le riviste proliferarono nel capoluogo lombardo, che, sin dal quarto decennio del secolo ma soprattutto a partire dall'Unità, esercitò il dominio assoluto nel circuito operistico italiano: due altre testate particolarmente importanti furono il «Censore Universale dei Teatri» (creato nel 1829 dal librettista Luigi Prividali che, nel 1838, mutò il nome del suo periodico in «Corriere dei Teatri») e il «Barbiere di Siviglia», fondato nel 1832 da Giacinto Battaglia e poi edito, dal 1835 al 1848, con il nome «Figaro». A partire dal 1835 uscì anche «Il Pirata», uno dei più autorevoli e longevi giornali nell'ambito della critica operistica grazie alla direzione di Francesco Regli, che sagacemente fondò anche un'agenzia teatrale, dando l'abbrivio a una formula adottata ben presto anche dalle testate già menzionate; dal 1854 al 1913 venne, invece, pubblicato «Il Trovatore».

In area veneta, ricordiamo il «Teatro della Fenice, almanacco galante dedicato alle Dame», operativo dal 1826 al 1840; l'«Apatista, giornale di teatri e varietà», uscito tra il 1834 e il 1837 e «Il Gondoliere, giornale di amena conversazione», edito dal 1833 al 1848. A Firenze, poi, l'editore Giovanni Gualberto Guidi pubblicò tre distinte riviste: nel 1853 la «Gazzetta musicale di Firenze», fondata insieme al compositore, critico e scienziato Abramo Basevi⁷⁶³; a partire dal 1856 la «Gazzetta» divenne l'«Armonia, organo della riforma musicale in Italia», la quale cessò la pubblicazione nel 1859; sulle sue ceneri, l'editore fondò nel

⁷⁶¹ Su cui cfr. M. G. Sita e R. Frisano (a cura di), *Alberto Mazzuccato, un musicista friulano nella Milano ottocentesca. Atti del primo convegno di studi, Cisiacco di Vito d'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1999*, Udine, Pizzicato, 2000.

⁷⁶² Su Filippi cfr. A. De Angelis, *Il critico Filippo Filippi e il wagnerismo*, «Musica d'oggi», XV, febbraio 1933, pp. 63-68; A. Della Corte, *Le critiche musicali di Filippo Filippi*, «Rivista musicale italiana», LVI, 1954, pp. 45-60 e 141-159; A. Ziino, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, «Analecta musicologica», XI, 1972, pp. 22-26; N. Balata, *Filippo Filippi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, disponibile al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-filippi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-filippi_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 22 ottobre 2025).

⁷⁶³ Su Basevi si vedano A. Addamiano, *La figura e il ruolo di Abramo Basevi nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze*, in A. Addamiano e J. Sarno, *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. Musica vocale: opere teatrali manoscritte e a stampa*, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, pp. IX- LVI; U. Piovano, *Abramo Basevi e il suo tempo*, in A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi (1859)*, ed. critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 7-48; J. Rosenberg, *Abramo Basevi: A Music Critic in Search of a Context*, «The Music Quarterly», 4 (LXXXVI), 2002, pp. 630-688; F. Nicolodi, *Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi critico musicale dell'«Armonia» (1856-1859)*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria. Atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze capitale, Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015*, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 557-582.

1862 il «Boccherini. Giornale musicale per la Società del quartetto», che cessò definitivamente la pubblicazione nel 1882. I giornali editi da Guidi si differenziavano dagli altri anche grazie alla statura di critico e musicista di Basevi: più che recensioni basate su «tutti i pettegolezzi di teatro», gli attacchi personali e le «lodi così esagerate e ridicole, che per ciò solo perdono ogni loro valore»⁷⁶⁴, gli articoli presentavano un approccio scientifico e analitico *ante litteram* rispetto al panorama della critica musicale dell'epoca. Al polo opposto di un ideale *continuum* della stampa musicale ottocentesca, troviamo recensioni operistiche anche in testate miscellanee quali il longevo «Corriere delle Dame, giornale di moda, amena letteratura, teatri e varietà», uscito a Milano dal 1804 al 1875, e il periodico bolognese «Teatri, arti e letteratura», pubblicato dal 1824 al 1863. In ogni caso, a prescindere dalla sede pubblicistica, nella prima metà del secolo le recensioni erano di natura prettamente cronachistica e consistevano perlopiù in un resoconto generale dell'opera, qualche appunto sulle qualità canore dei cantanti e sul successo tributato dal pubblico in sala: come ha sostenuto Sergio Martinotti, si tratta di «un'operazione anzitutto divulgativa che, riunendo contributi non specificamente musicologici bensì cronachistici, viene a configurarsi come attività di cultura minuta»⁷⁶⁵. Del resto, nel 1847 Girolamo Alessandro Biaggi⁷⁶⁶, musicista che negli anni a venire avrebbe contribuito al dibattito musicale dalle pagine de «La Nazione», aveva individuato chiaramente il motivo per cui la critica musicale languiva in Italia nell'ignoranza della storia della musica da parte dei presunti critici:

Pure la musica, la più popolare e diletta delle arti, non ebbe, né ha ancora in Italia critica di sorta. Del che vuolsi incolpare principalmente la mancanza di una storia, che segni le vicissitudini di quest'arte, e ne cerchi e ne chiarisca le cause, di una storia che noti i cambiamenti di gusto, e che scrutando la natura di essa, i suoi elementi e il suo fine, ne formuli chiaramente le teorie.⁷⁶⁷

Il giornalista si opponeva sia alla critica dedicata esclusivamente a registrare i gusti del pubblico, svolgendo il «solo ufficio di storiografa dei fischi, degli applausi e delle chiamate»⁷⁶⁸, sia a quella redatta per mano di autori di estrazione letteraria, non esperti di musica. Tra i numerosi letterati, di diversa notorietà e caratura, che si espressero dalle colonne della pubblicistica di metà Ottocento menzioniamo Carlo Collodi, Luigi Prividali, Giuseppe Rovani, Gaetano Barbieri, Pietro Cominazzi, Enrico Panzacchi e Leone Fortis, oltre, naturalmente, agli addetti al mestiere quali il librettista Antonio Ghislanzoni e Arrigo Boito.

⁷⁶⁴ A. Basevi, *Decadenza o Risorgimento?*, «Gazzetta musicale di Firenze», 26 (III), 11 dicembre 1855, pp. 101-102.

⁷⁶⁵ S. Martinotti, *Gli scritti musicali di un «giovane signore assai saputello e scapestrato»*, in G. Tintori (diretto da), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 137-146: 139 (poi riedito come Id., *Boito critico musicale (nel 150° della nascita)*, «Otto/Novecento», XVII, 1993, pp. 9-27).

⁷⁶⁶ Su Biaggi cfr. A. D'Ovidio, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» negli anni di Firenze Capitale d'Italia*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, cit., pp. 583-606.

⁷⁶⁷ G. A. Biaggi, *Della musica melodrammatica in Italia. I*, «L'Italia musicale», 1 (I), 7 luglio 1847, pp. 3-4: 3.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 4.

Le motivazioni che spingevano questi autori a scrivere di opera in musica erano diverse: Rovani, per esempio, scrisse i *Cento anni* per esprimere le sue posizioni estetiche, come sostenuto da Pestelli⁷⁶⁹. Le recensioni di Collodi⁷⁷⁰ per «L'Italia musicale», «La Nazione» o per il giornale da lui diretto «Lo Scaramuccia», invece, erano un esercizio letterario: l'attestata competenza musicale di Lorenzini⁷⁷¹ si tradusse in riflessioni polemiche e in osservazioni di costume e definizioni apodittiche più che in approfonditi articoli sulle questioni musicali più rilevanti del momento. Uno degli esempi più emblematici è la galleria di ritratti redatta da Collodi nell'articolo *Le mie impressioni*, in cui emergono vividamente la *verve* polemica e una tendenza alla caricatura che ricorda il *Teatro alla moda* di Marcello: l'impresario è un «animale senza vertebre (non citato nell'opera di Lamarck) il quale per solito si ciba di scritture, di senserie di biglietti d'ingresso e d'ultimi quartali», il cui mortale nemico è il cantante di cartello, «un mostro bipede, impastato il più delle volte d'ignoranza e di presunzione, e ha giurato la distruzione, l'annichilazione, la polverizzazione della razza degli impresari»; la prima donna, invece, è «uno struzzo capace d'inghiottire ogni sera mille o duemila franchi, in napoleoni d'oro o d'argento, o in qualunque'altra specie monetata»⁷⁷².

Com'è già stato notato da Capra, le fonti giornalistiche non abbondano di informazioni che indichino esplicitamente la portata dell'effetto politico suscitato dalle opere di Verdi⁷⁷³, nemmeno nel corso della parentesi rivoluzionaria del 1848, anni in cui i giornali di Casa Ricordi e Lucca avrebbero giovato dal segnalare apertamente la gravidanza patriottica del miglior compositore della propria scuderia. Questa assenza è alla base degli studi, prevalentemente esteri, che hanno sostenuto l'impossibilità di provare la valenza politica dei drammi verdiani degli anni Quaranta⁷⁷⁴. Del resto, se la ricezione entusiasta del pubblico traspare chiaramente dalla letteratura aneddotica, da fonti letterarie posteriori (per esempio il succitato *Ricordi di Gioventù* di Visconti Venosta) o estere (si pensi alla ricezione del *Mosè* rossiniano

⁷⁶⁹ G. Pestelli, *I «Cento anni» di Rovani e l'opera italiana*, in Id. (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-630.

⁷⁷⁰ Su Collodi critico musicale si vedano P. Rattalino, *op. cit.*, pp. 292-296; M. Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica (a cura di), *Verdi 2001, Atti del convegno internazionale, Proceedings of the international conference, Parma – New York – New Haven (24 gennaio – 1° febbraio 2001)*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 109-121. Cfr. anche P. Guarducci, *Collodi e il melodramma ottocentesco*, «Quaderni della Fondazione Collodi», 4, Firenze, Industria tipografica fiorentina, 1968; D. Marcheschi, *Carlo Collodi critico musicale. Gioachino Rossini e il Risorgimento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XLVII, 2007, pp. 5-27; A. D'Ovidio, *Carlo Collodi "appendicista musicale": un itinerario di lettura tra le pagine dello «Scaramuccia» e della «Nazione» (1853-1860)*, in A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, cit., pp. 55-83; per un'analisi linguistica V. de Leo, *Esperienze di cronaca teatrale: il Collodi dell'«Italia musicale»*, «Italiano LinguaDue», 1 (XV), 2023, 1, pp. 787-828.

⁷⁷¹ A. D'Ovidio, *Carlo Collodi "appendicista musicale"*, cit., pp. 64-66.

⁷⁷² C. Lorenzini, *Le mie impressioni*. I, «L'Italia musicale», 101 (X), 18 dicembre 1858, pp. 402-403: 402. La prima parte dell'articolo, *Le mie impressioni (Caffè Martini)*, si trova in «L'Italia musicale», 10 (X), 15 dicembre 1858, 10, p. 398.

⁷⁷³ M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. XVI.

⁷⁷⁴ I principali sono B. Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996; R. Parker, *Arpa d'or dei fatidici vati. The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997.

rievocata da Balzac nella *Massimila Doni*), Luca Zoppelli ha giustamente evidenziato che nei melodrammi ottocenteschi manca un'effettiva messa a fuoco dei parametri e dei nuclei identitari dell'italianità⁷⁷⁵: una lacuna lamentata già da Mazzini, che aveva invitato i compositori a definire più precisamente il cronotopo delle opere, servendosi anche dei canti nazionali per una caratterizzazione etnico-geografica dei personaggi e dei cori-popoli rappresentati. L'incorporazione di «elementi etnici»⁷⁷⁶ e dell'uso di musiche di scena per rappresentare la *couleur locale*, infatti, abbondano nelle opere francesi di questo decennio, mentre figureranno nei melodrammi italiani perlopiù a fine secolo e con una funzione ben diversa, vale a dire come elemento estetico dell'opera verista, ove l'identità nazionale non gioca alcun ruolo.

Spigolando i periodici dell'epoca, riscontriamo come diversi autori offrano riflessioni di natura generale sull'efficacia della musica per sollevare gli animi, riportando come esempio il caso dei canti guerreschi e patriottici. È il caso dell'articolo *Sulla estetica musicale* di Giuseppe de Filippi, uscito peraltro, proprio sul «Giornale dell'Imperial Regio Istituto lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e Biblioteca Italiana» nel 1846, in cui si sottolinea che in certe particolari occasioni è la musica a dover prevalere sulla parola in modo da infondere passione e coraggio a chi l'ascolta:

Chi non ha inteso a celebrare il disperato valore delle falangi repubblicane di Francia insorte a mettere in iscompiglio l'Europa verso la fine del secolo passato? Ebbene: a tanto impeto di cuore non fu estranea la musica. Le arie nazionali che intonavano i soldati nel muoversi a combattere impartivano loro tal forza d'animo, tale slancio guerriero da renderli, benché assai giovani e di corporatura mediocre, superiori e prepotenti sui giganteschi granatieri della nazione alemanna. Ebbi da un ufficiale austriaco, che gli inni cantati dagli eserciti alleati, i quali correvano alla loro volta per invadere il suolo di Francia, non solo eccitavano possentemente l'ardore dei soldati, ma imprimevano un indicibile entusiasmo nelle popolazioni che si levavano a stormo per rivendicare la gloria del loro paese. [...] La parola in questi casi aveva pure la sua gran parte, ma l'effetto più intenso, la spremitura delle forze vitali veniva dalla melodia che l'accompagnava.⁷⁷⁷

Più esplicito Luigi Cicconi nell'articolo uscito sul «Mondo illustrato, Giornale universale», periodico torinese libero dalla pastoia della censura a differenza del «Giornale dell'Imperial Regio Istituto», edito nel Lombardo-Veneto. L'autore nonché direttore del giornale prende spunto dall'esecuzione di alcuni inni popolari patriottici composti da Gaetano Magazzari in onore di Pio IX per la sua digressione sulla musica popolare, in cui leggiamo:

⁷⁷⁵ L. Zoppelli, *op. cit.*

⁷⁷⁶ Ivi, p. 474.

⁷⁷⁷ G. de Filippi, *Sulla estetica musicale. Pensieri del dottor Giuseppe de Filippi (letti nelle adunanze dei giorni 17 dicembre 1846 e 7 gennaio 1847)*, «Giornale dell'Imperial Regio Istituto lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e Biblioteca italiana compilata da varj dotti nazionali e stranieri», 46-47 (XVI), 1847, pp. 19-50: 47-48.

Un potente amor di patria è generoso ispiratore di canti popolari, è un sentimento che si confonde con quello della religione, e sublima le menti con l'altissimo concetto: l'inno di Mosè nel trionfo d'Israello sull'oppressore Egizio è inno sacro e civile, è la voce dell'ispirato e del popolo che ha rotto i ceppi del servaggio e che vola in cerca di una patria. Se il popolo non ha questa sorta di canti, il maestro che vuol comporli ha bisogno d'intrinsecarsi con esso, di scendere a lui, o per dir meglio, di salire con lo slancio di lui alle ispirazioni della patria. [...] La musica del Magazzari è sempre conveniente al soggetto, trasporta, infiamma, commuove; è una musica nuova, partorita dall'amor di patria: essa contende il campo alla musica popolare italiana.⁷⁷⁸

Anche sulla «Gazzetta musicale di Milano» ritroviamo riflessioni simili. Uno dei collaboratori più accreditati, Raimondo Boucheron, scrive nel 1848:

Convien dunque che tutto si indirizzi al santo fine di mantenere vivo in ogni cuore l'amore di patria e di libertà; la ferma volontà di vincere o morire, il coraggio, la pazienza, e tutte le virtù utili alla causa italiana. La musica per concorrere a questo fine dev'essere nobile, concitata, guerresca; non bassa e triviale, non molle, non danzante o spensierata.⁷⁷⁹

Il 17 febbraio 1850, poco dopo la ripresa delle pubblicazioni in seguito al silenzio durato per tutto il 1849, uscì un articolo siglato semplicemente P. Dopo un *excursus* che parte dai popoli antichi e giunge fino alla contemporaneità, l'articolista conclude:

Si è molto tempo discusso sulla utilità della musica militare. Noi potremmo ricordare quale partito sapessero trarne i Greci ed i Romani; ora esempi più recenti serviranno a provarne l'importanza. Chi non sa che, al cominciare della campagna della prima rivoluzione francese, l'effetto degli strumenti ha più d'una volta ricondotta la vittoria nelle file dei repubblicani? Chi ignora i prodigi di valore che, al suon d'una musica guerresca, si sono rinnovati nelle tante battaglie dell'impero napoleonico, si a vantaggio degli assaliti, sia a profitto degli assalitori? Posizioni, ridotti, trinceramenti e piazze fortificate furono prese e riprese, da questo o da quel corpo d'esercito, al suono eccitante delle bande militari.⁷⁸⁰

Nel 1854, esce il sesto articolo di una serie firmata da Pacifico Valussi intitolata *La musica considerata quale strumento di educazione sociale*. Dopo aver parlato delle qualità della «musica sacra», il giornalista si sofferma sulla «musica della piazza e del campo» esprimendosi in modo piuttosto esplicito:

la musica della piazza e del campo, la musica che si associa alle solennità nazionali, che celebrano e rinnovano qualche grande momento storico, a cui s'attacca l'origine, la formazione, la rigenerazione, la vita di un Popolo, nutre in questo e rinfresca il sentimento della unione, della forza, lo incita

⁷⁷⁸ Cito da R. Monterosso, *op. cit.*, pp. 52-54.

⁷⁷⁹ R. Boucheron, *Dei canti popolari per gl'italiani rigenerati*, «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 15 (VII), 19 aprile 1848, p. 109.

⁷⁸⁰ P., *Della musica militare*, ivi, 7 (VIII), 17 febbraio 1850, pp. 25-26: 26.

coll'entusiasmo ad opere generose e per certa guisa lo inizia, producendo in lui il movimento e trascinandolo in esso colla forza indomabile d'un torrente.⁷⁸¹

Il 13 dicembre 1859, prima di passare in rassegna gli spettacoli della settimana, Carlo Collodi si addentrava nel delicato tema del melodramma come momento formativo della coscienza italiana, censurandosi dopo poche righe:

Il 1859 cammina a gran passi verso il tramonto: anno memorabile nei fasti d'Italia, anno splendido di gesta gloriose, di aspirazioni patriottiche, di virtù cittadine e militari! Confessiamolo a nostra lode: dal 1848 al 1859, a dispetto di tutta l'aritmetica, ci sono corsi di mezzo almeno cinquant'anni di vita politica. [...] Il 1860 sta alle vedette: – e noi lo guardiamo fiduciosamente come la stella polare, che ci deve guidare al grand'acquisto della patria: e noi lo salutiamo con una gioia trepidante, siccome il grand'arbitro dei nostri destini, siccome l'Alessandro che con la penna o con la spada deve sciogliere il nodo formidabile, stretto alla gola da tanti anni, alla nostra povera Italia. Ma fermi là: senza quasi avvedersene, noi valichiamo i confini prescritti dalla nostra giurisdizione, ed entriamo di contrabbando nei domini della politica! Sia per non detto!⁷⁸²

Appurata la presenza sui periodici di quest'ordine di riflessioni, riferite pressoché esclusivamente alla musica popolare e non connessa alle scene melodrammatiche, sfogliamo ora queste e altre riviste alla ricerca di notizie sulla ricezione delle opere verdiane dei «sedici anni di galera»⁷⁸³, in particolare quelle cronologicamente più prossime all'epopea risorgimentale. Le opere degli anni Quaranta di Verdi, grazie all'impronta autoriale impressa dal compositore in ogni fase della composizione, presentano un'unità tematico-ideologica che trascende l'avvicendamento dei diversi poeti assoldati per la scrittura dei libretti: in questo lavoro si è scelto, dunque, di soffermarsi su questi melodrammi come *exemplum* d'eccellenza per indagare la portata della riflessione della pubblicistica musicale sul valore nazionalistico del melodramma. Prima di iniziare, tuttavia, accenniamo a una questione complementare, vale a dire la dibattuta questione in merito all'adesione personale di Verdi alla causa nazionale. Non mancano testimonianze dirette che illustrano un vivo interesse da parte del compositore, come la lettera del 21 aprile 1848 diretta a Piave, in cui leggiamo: «Tu mi parli di musica!! Cosa ti passa per il capo? ... Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni? ... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchi delli Italiani del 1848. La musica del cannone!»⁷⁸⁴. I dubbi relativi alla partecipazione del compositore alla causa nazionale sono dovuti alla mitologizzazione posteriore della figura dell'operista iniziata negli anni Ottanta dell'Ottocento.

⁷⁸¹ P. Valussi, *La musica considerata quale strumento di EDUCAZIONE SOCIALE*, ivi, 25 (XII), 18 giugno 1854, pp. 193-194: 193.

⁷⁸² C. Lorenzini, *Appendice settimanale*, «La Nazione», 153, 13 dicembre 1859, p. 1.

⁷⁸³ Lettera di Verdi a Clara Maffei del 12 maggio 1858. Cito da G. Cesari e A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 572.

⁷⁸⁴ A. Bonaventura, *Una lettera di Giuseppe Verdi finora non pubblicata (Milano 21 aprile 1848)*, Firenze, Gonnelli, 1948, p. 14.

Limitandoci a menzionare l'esistenza di letture diametralmente opposte della vita e dell'opera verdiana, tra esaltazione e negazione del mito risorgimentale, rimandiamo allo studio di Nicolodi⁷⁸⁵ per un'accurata disamina delle pubblicazioni relative a questo tema edite nella prima metà del secolo scorso, sottoscrivendo l'idea di Capra secondo cui il ruolo di Verdi nella politica italiana emerse ufficialmente nel 1861, con l'incarico di comporre l'*Inno delle nazioni* per l'Esposizione Internazionale di Londra dell'anno successivo. Da quel momento in poi, secondo lo studioso, la realtà documentata iniziò a mescolarsi con quella aneddótica e nell'ultimo decennio dell'Ottocento iniziò un processo di mitizzazione che trovò compimento dopo la morte di Verdi: più che il compositore, a essere elogiato e commemorato fu il nume tutelare della musica italiana e il simbolo dell'unità nazionale, in altre parole l'uomo che unì musicalmente la patria⁷⁸⁶. Da un lato, la carriera del compositore, considerata ormai alla fine, divenne oggetto di studi retrospettivi: ne è un esempio l'approfondito studio *Le opere di Verdi* di Alfredo Soffredini, che esamina l'intera parabola verdiana facendo un *excursus* di tutti i melodrammi composti dall'*Oberto* all'*Otello* con l'evidente intento di celebrare «la stella del genio italiano»⁷⁸⁷. Dall'altro, i testi dedicati a Verdi mostrano una sempre più frequente enfasi sulla rilevanza politico-civile del compositore. Per esempio, lo stesso Soffredini scrive: «*Hosanna* dunque all'uomo carissimo che gli italiani hanno imparato ad amare fino da quel giorno in cui le cinque lettere del suo nome sembrarono l'augurio d'un glorioso riscatto, e le sette note della sua cetra furono l'apoteosi della patria dell'arte»⁷⁸⁸. Iniziarono così a circolare numerosi scritti encomiastici, come quello di D'Arcais⁷⁸⁹, uno dei più eminenti critici ottocenteschi insieme a Basevi e Filippi, pubblicato su «Nuova Antologia» il 16 febbraio 1887:

Per noi il nome del Verdi non può disgiungersi dalla storia del nostro risorgimento politico. Egli ha, per così dire, cantato le nostre sventure, le nostre speranze, le gioie del nostro riscatto. Più che un

⁷⁸⁵ Cfr. F. Nicolodi, *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in L. Frassà e M. Niccolai, *Verdi Reception*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 33-77. Per un'accurata bibliografia degli studi non italiani che hanno messo in discussione il ruolo di Verdi nel Risorgimento cfr. M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. XIV (nota 3).

⁷⁸⁶ Mi riferisco, per esempio, alle celebrazioni per il centenario della nascita del 1913, in occasioni delle quali vennero eretti i monumenti di Milano, a opera di Enrico Butti, e quello di Parma, creato da Lamberto Cusani ed Ettore Ximenes.

⁷⁸⁷ A. Soffredini, *Verdi e le sue opere. XXVII. Otello (continuazione)*, «Gazzetta musicale di Milano», 27 (XLV), 6 luglio 1890, pp. 422-424: 423. Il saggio *Verdi e le sue opere* era stato pubblicato in ventisette parti sulla «Gazzetta musicale di Milano» (dal 7 luglio 1889 al 6 luglio 1890) e poi edito in volume dall'editore milanese Treves col titolo *Le opere di Verdi: studio critico analitico*.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ Su D'Arcais cfr. P. Rosa, *D'Arcais Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1997, disponibile al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-flores-d-arcais_res-3d3effdf-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-flores-d-arcais_res-3d3effdf-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 22 ottobre 2025); R. Costa, *Un critico musicale cagliaritano del secondo Ottocento: Francesco Flores D'Arcais*, in M. Quaquero, *Musiche e musicisti in Sardegna. 3. Cappelle, teatri e istituzioni musicali tra Sette e Ottocento*, Sassari, Delfino, 2005, pp. 467-476; E. Oliva, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, cit., pp. 85-117; Ead., *La musica a Firenze nella visione di Francesco d'Arcais (1865-1871)*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, cit., pp. 607-622.

compositore di musica nello stretto significato della parola, egli è stato un musicista patriota: le sue melodie ci confortarono nel giorno del dolore, ci rallegrarono nell'opera del trionfo. Il cittadino non è stato meno grande, meno benemerito dell'artista, e in questa missione civile che il Verdi ha compiuta presso di noi, sta la causa vera dell'affetto, della reverenza, della venerazione che gli professa il popolo italiano.⁷⁹⁰

In queste pagine ci proponiamo, invece, di illustrare la ricezione coeva filtrata dalla stampa prima che il processo risorgimentale si compisse e, soprattutto, prima che l'idealizzazione della figura dell'operista avesse luogo. Complice la censura, i commenti relativi al ruolo unificante e alle qualità patriottiche delle opere sono sporadici e laconici. Il *Nabucodonosor* è l'opera che consacra definitivamente il nome di Verdi nel panorama operistico italiano, dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno*. A scriverne sulla «Gazzetta musicale di Milano» fu Alberto Mazzuccato, musicista e redattore per dodici anni della testata, che dedicò due distinti articoli alla trionfale prima dell'opera. Nel primo, le impressioni a caldo registrano «il notevolissimo progresso nell'arte melodrammatica»⁷⁹¹ di Verdi; nel secondo, il melodramma viene passato a setaccio in una lunghissima e minuta disamina. Il *Va, pensiero* viene certamente elogiato:

Gli Ebrei incatenati e costretti al lavoro sciolgono un *canto patetico* una *preghiera*, un addio alle rive del Giordano, alle torri atterrate di Sionne, alla *patria sì bella e perduta*. La melodia con cui staccasi all'unisono e a mezza voce questo coro non può essere più toccante. Non esageriamo che ci commosse quasi alle lagrime. Crediamo di non avere bisogno di tesserne ulteriori elogi.⁷⁹²

Tuttavia, si tenga presente che fu la preghiera della quarta parte *Immenso Jehovah* a colpire particolarmente gli spettatori: «il pubblico ne comprese tutta la portata e poche musiche ricordano un successo di caldo entusiasmo e ad un tempo meritato, come questa invocazione finale»⁷⁹³. Come si evince, dunque, nessun riferimento alla lettura in chiave politica dell'opera da parte dell'attento critico e testimone dell'ascesa di Verdi.

Meno di un anno dopo vennero rappresentati alla Scala i *Lombardi alla prima crociata*, strategicamente ambientati a Milano per solleticare l'orgoglio civico degli spettatori. Vediamo come il cronista Geremia Vitali⁷⁹⁴ si esprime in merito al notissimo coro *O Signore dal tetto natio*:

Un coro di crociati, pellegrini e donne, ripensando alle fresche aure volanti sui ruscelletti dei prati lombardi, ai purissimi laghi, ai vigneti indorati dal sole alza preghiera al Signore acciocchè i suoi fidi

⁷⁹⁰ F. D'Arcais, *La prima e l'ultima opera di Verdi*, «Nuova Antologia», XCI, 16 febbraio 1887, 4, pp. 609-624: 610.

⁷⁹¹ A. Mazzuccato, *Nabucodonosor*, *Dramma Lirico di T. Solera, musica del maestro Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 11 (I), 13 marzo 1842, p. 43.

⁷⁹² Id., *Critica melodrammatica. Nabucodonosor, dramma lirico di T. Solera, musica del Maestro G. Verdi*, ivi, 12 (I), 20 marzo 1842, pp. 45-47: 46.

⁷⁹³ Ivi, p. 47.

⁷⁹⁴ La critica è suddivisa tra il numero 8 e 9 della «Gazzetta», usciti rispettivamente il 19 e il 26 febbraio 1843.

guerrieri non siano ludibrio alle genti tra le sabbie d'un arido suolo. È un lavoro tutto leggiadria: bello il canto, bella l'istrumentazione, che muove all'orgasmo il pubblico per modo da non rimaner soddisfatto all'udirlo una sola volta. È uno dei più bei tratti dell'opera che potrebbe essere superiore ad ogni censura se quel pigolio continuato dei flauti che sorge ad accompagnare il canto all'idea delle fresche aure volanti, non prestasse al gusto di qualcuno, un colore troppo giocondo ad una invocazione dolorosa di chi ricorda e sospira il tetto natio. Rimembrando il poeta che

nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria,

Fa dire al suo coro che il rammentare le dolcezze della patria è *dono infausto che fa più dura e cocente* l'arena di un arso terreno, e dice che *crudele è la mente* che le pinga troppo vere agli sguardi.⁷⁹⁵

Il giornalista, quindi, pur apprezzando la soave melodia del numero contesta a Verdi lo stesso difetto imputato a Rossini, vale a dire la mancanza d'unità d'espressione tra poesia e musica, aggravato naturalmente dal delicato argomento cantato dal coro, come si evince dal corsivo utilizzato dal poeta. Meno verboso l'articolista che firmò, sul periodico di Casa Lucca «L'Italia musicale», la recensione della stessa opera inscenata a Cremona il 29 dicembre 1847: «Fu fatto replicare il coro *Oh Signore dal tetto natio...* per ragioni però estranee alla musica, e qui, gli applausi ebber termine»⁷⁹⁶. L'estensione e la natura eloquentemente laconica di questo rilievo sono un perfetto emblema dello spazio che i cronisti dell'epoca potevano dedicare alla funziona patriottica dell'opera lirica.

Spostiamoci a Venezia per interrogare i periodici locali in merito all'*Ernani*, la cui prima fu alla Fenice il 9 marzo 1844. La «Gazzetta privilegiata di Venezia» suddivide la recensione, apparsa nell'*Appendice di letteratura teatri e varietà*, in tre numeri⁷⁹⁷. Tommaso Locatelli, dopo aver riferito dell'enorme successo dell'opera, si dimostra disorientato dalle folate romantiche che soffiano nell'opera verdiana tratta dal dramma di Hugo:

Al punto in cui sono le cose io non comprendo più nulla. E chi volete che niente più ci capisca, quanto tutte, nel mondo delle lettere, sono atterrate l'are sacre del bello, più non s'adorano gl'idoli antichi e un nuovo culto, nuovi riti di sangue e di stupri si son consacrati? [...] Voi [Hugo] siete romantico, seguite il progresso, avete le vostre idee di poesia, di gusto, di stile; io sono classico, più che mai classico in questa occasione, ed io ho le mie; sarei giudice inetto o parziale; e però mi ritraggo dal campo.⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ G. Vitali, *Critica melodrammatica. I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, ivi, 9 (II), 26 febbraio 1843, pp. 35-36: 36.

⁷⁹⁶ [s. a.] *Notizie teatrali*, «L'Italia musicale», 27 (I), 5 gennaio 1848, p. 213.

⁷⁹⁷ Si tratta dei numeri 38, 39 e 75, pubblicati l'11, il 12 e il 30 marzo 1844.

⁷⁹⁸ T. Locatelli, *Bullettino degli spettacoli del Gran Teatro della Fenice. Ernani, poesia di F. M. Piave, musica del maestro Verdi*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 39, 12 marzo 1844, pp. 350-357: 350.

Al di là dell'incoltabile concezione estetica, il recensore lascia trapelare il suo apprezzamento e la sua commozione per i numeri musicali che maggiormente scuotono gli animi dei cittadini oppressi dall'impero austro-ungarico: in particolare, vengono citate per intero le quattro strofe del coro dei congiurati *Si ridesti il Leon di Castiglia*, paragonato non casualmente ai cori del *Nabucco* e dei *Lombardi* e definito uno dei migliori pezzi del dramma, ma non viene fatto nessun esplicito commento in merito al motivo di tanto apprezzamento. Dopo le prime rappresentazioni veneziane, la popolarità dell'opera cresce enormemente, come ha sostenuto Marcello Conati⁷⁹⁹, diventando l'opera più rappresentata del 1846, in virtù della traslitterazione di significato in senso patriottico che si era imposta dopo la concessione dell'amnistia da parte di Pio IX⁸⁰⁰. Una testimonianza diretta ci viene data da Alessandro Muzio, allievo di Verdi, che in una lettera descrive in questi termini una rappresentazione bolognese dell'*Ernani*: «A Bologna, in occasione della pubblicazione dell'amnistia, si eseguì in teatro il finale dell'*Ernani* (“O sommo Carlo”) e vi si cambiò il nome di Carlo in quello di Pio – e fu tanto l'entusiasmo che si ripeté tre volte; quando poi erano alle parole “Perdono a tutti” scoppiarono gli evviva da tutte le parti»⁸⁰¹.

I due Foscari, andati in scena al teatro Argentina di Roma la sera del 3 novembre 1844, approdarono alla Scala il 26 agosto 1845 e vennero recensiti, per la rivista di Ricordi, da Alberto Mazzuccato: stroncato senza possibilità di appello il libretto di Piave perché eccessivamente statico nei primi due atti, il giornalista salva la musica di Verdi, senza segnalare alcun pezzo significativo del testo. Carlo Vitali, recensore della *Giovanna d'Arco* (rappresentata alla Scala il 15 febbraio 1845), si discosta dall'entusiasmo del pubblico, ritenendo l'opera per certi versi inferiore rispetto ai precedenti capolavori verdiani; anche in questo caso vengono condannati «i peccati di questo libretto»⁸⁰², firmato da Solera, così come le cabalette, senza che vi siano allusioni ai diversi punti dell'opera che certamente infiammarono il pubblico per il contenuto patriottico (uno su tutti è l'invocazione cantata dalla protagonista «Or sia la patria il mio solo pensiero... / vieni, o Carlo, a pugnar con me!»⁸⁰³). Lo stesso dicasi per l'*Alzira*, scritta per il San Carlo dove venne inscenata il 12 agosto 1845 e giunta alla Scala per una sola recita, vale a dire quella del 16 gennaio 1847. L'opera non riscosse il successo sperato e l'unica riflessione degna di nota della critica, uscita il 17 gennaio 1847 sulla «Gazzetta» di Ricordi, è quella che richiede a Verdi una svolta nella sua carriera d'operista, preconizzando in un certo senso la trasformazione imminente dopo l'insuccesso del suo ottavo melodramma.

⁷⁹⁹ M. Conati, *Observations on the Early Reviews of Verdi's Ernani*, «Bollettino dell'Istituto nazionale di Studi verdiani», 10, 1989, pp. 211-279.

⁸⁰⁰ C. Sorba, *Il Risorgimento in musica*, cit., pp. 133-156: 143 e ss.

⁸⁰¹ Cito da L. A. Garibaldi (a cura di), *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio a Antonio Barezzì*, Milano, Treves, 1931, pp. 258-259.

⁸⁰² C. Vitali, *Critica melodrammatica. Giovanna d'Arco, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 9 (IX), 2 marzo 1845, pp. 37-39: 38.

⁸⁰³ L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Torino, Utet, 1992, p. 105.

Il 1846 segnò una svolta per la popolarità europea e italiana di Verdi: mentre il periodico inglese «The Illustrated London News» dedicò un articolo fortemente encomiastico al compositore⁸⁰⁴, Benedetto Bermiani, collaboratore di varie riviste musicali milanesi, scrisse il primo studio interamente dedicato all'operista, che uscì come supplemento al numero 8 del V anno della «Gazzetta musicale di Milano». Il testo, intitolato *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, mette in luce il conflitto tra il successo tributato dal pubblico e la diffidenza dimostrata dalla critica, della cui inadeguatezza sono prova le astiose critiche scagliate contro Rossini all'inizio della sua carriera, «non foss'altro pel generoso motivo di gettare contro il presente una pietra strappata dalle rovine del passato»⁸⁰⁵:

Fu il pubblico e non la critica, il primo che intese la sublime parola cantata da Rossini. Mentre la critica dibatteva con un accanimento pieno d'astio e di pedanteria, queste nuovi leggi, che non erano quelle delle scuole, perché erano semplicemente quelle del genio, il pubblico e Rossini s'erano stesa la mano, e si parlavano già il meraviglioso linguaggio, che rivaleggiando colle fatidiche lingue di fuoco, è compreso da tutte le nazioni e da tutti i popoli. [...] La critica! La critica! Ma essa è il corvo che s'attacca ai cadaveri e non l'aquila che v'insegna a figgere i guardi nel sole. Ma essa sostituisce la rancida ragione della regola, alla semplice e lucente ragione del genio. Ma essa si dibatte nelle dispute pedantesche delle teorie, nella logica tenebrosa dei precetti, mentre il pubblico in un generoso slancio di entusiasmo ha collocato di già il genio sul trono.⁸⁰⁶

Secondo Bermiani, in un'epoca in cui i melodisti e gli armonisti erano concentrati a dibattere ciecamente fra di loro, Verdi aveva intrapreso una strada del tutto originale, che lo distaccava dal mediocre panorama operistico coevo soprattutto grazie all'«istinto dell'effetto»⁸⁰⁷, alla «ricchezza di tinte»⁸⁰⁸ che infondeva alle sue opere dai temi pur disparati, all'abilità straordinaria con cui componeva una musica perfettamente complementare al dramma poetico e alla sua capacità di valorizzare al meglio i talenti dei cantanti.

Il 1846, secondo Carlotta Sorba, segna anche l'inizio dell'arroventarsi dei pubblici dei teatri lirici: la studiosa individua nel lasso di tempo che va dall'elezione al soglio pontificio di Pio IX nell'agosto del 1846 ai primi mesi del 1848 la fase della ricezione in chiave patriottica del melodramma più acuta, giacché con l'inizio dei moti risorgimentali la normale programmazione teatrale iniziò a saltare e a essere sostituita da serate di festeggiamenti per le nuove costituzioni o raccolte fondi per i caduti.

⁸⁰⁴ [s. a.], *Verdi*, «The Illustrated London News», 213 (VIII), 30 maggio 1846, p. 357.

⁸⁰⁵ B. Bermiani, *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 8 (V), 22 febbraio 1846, (supplemento), pp. I-VIII: II.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. IV.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. VIII.

Veniamo, dunque, all'*Attila*, inscenato alla Fenice il 17 marzo 1846: un'altra opera densa di richiami patriottici, come emerge tanto dalle parole di Odabella – «Ma noi, donne italiche, / cinte di ferro il seno, / sul fumido terreno / sempre vedrai pugar»⁸⁰⁹ – quanto dalla cabaletta di Foresto:

Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli,
or macerie, deserto, ruina
su cui regna silenzio e squalor;
ma dall'alghe di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai più superba, più bella
della terra, dell'onde stupor!⁸¹⁰

Secondo «Il Corriere delle dame», «meno prosperi splendettero gli auspicii»⁸¹¹ la sera della prima, complice il cattivo odore emanato dalle candele durante il banchetto di Attila, definito «flagello de' nasi»⁸¹² nella recensione della «Gazzetta privilegiata di Venezia». Nondimeno, con il passare delle recite la popolarità dell'opera crebbe, fino ad essere ripresa nei maggiori teatri italiani, inclusa la Scala, dove suscitò un irrefrenabile entusiasmo irrefrenabile negli spettatori. Anche in questo caso, tuttavia, le recensioni non riportano esplicitamente le ragioni dell'esaltazione del pubblico.

Il 14 marzo 1847 vi fu la prima del *Macbeth*, opera in cui ritroviamo un momento corale interpretabile in chiave patriottica, vale a dire il coro dei profughi scozzesi che compiangono la patria oppressa in questi termini: «La patria tradita / piangendo ne invita! / Fratelli, gli oppressi / corriam a lottar»⁸¹³. Non risultano esserci commenti direttamente riferiti a questo brano. Tuttavia, consultando la sezione *Teatri* del periodico «Il Pirata» in merito alla rappresentazione genovese del *Macbeth*, leggiamo: «Il tenore Roppa accettò la piccola parte di Macduff, a condizione di cambiare la cabaletta della sua aria con quella di *Alzira* che molto si adatta alla sua imponente voce, e mutata la poesia con altra allusiva alla circostanza; per cui a certe frasi il Pubblico si levò a rumore, e ne volle la replica».⁸¹⁴ L'aria di Macduff segue il coro già citato e dà voce alla volontà del personaggio di vendicarsi di Macbeth. Nel riferire il cambiamento del brano, l'articolista sottolinea che il testo mantenne un tono e un senso simili a quello originale, suscitando l'approvazione del pubblico: una magra testimonianza dell'effetto civile dell'opera verdiana.

Per avere informazioni di prima mano sul 1848 dobbiamo fare nuovamente riferimento al «Mondo illustrato», nella cui sezione *Teatri*, firmata da Cicconi, leggiamo numerose dimostrazioni dell'infuocata

⁸⁰⁹ Ivi, p. 132.

⁸¹⁰ L. Baldacci, *op. cit.*, p. 134.

⁸¹¹ Cito da B. De Mario, *Ombre, misteri, premonizioni. Per una (ri)lettura dell'Attila di Giuseppe Verdi*, in T. Sucato (a cura di), *Comporre Attila. Riverberi di un mito nell'Italia risorgimentale*, Milano, Principato, 2019, pp. 25-37: 28.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ L. Baldacci, *op. cit.*, p. 158.

⁸¹⁴ [s. a.] *Teatri*, «Il pirata. Giornale politico, teatrale, letterario e di varietà», 136 (XIII), 17 maggio 1848, p. 550.

partecipazione del pubblico, coinvolto in un singolare rovesciamento del tradizionale rapporto tra scena e platea. È proprio qui che si svolge il vero spettacolo nei teatri di Napoli, Genova, Lucca, Pisa e Firenze:

La cronaca teatrale di quest'anno è singolare, e degna di curiosità: non si veste del lume della ribalta, e il palco scenico, che fu il suo campo, n'è l'accessorio: essa vola per le loggie (*sic*) e la platea, e in cambio di musica parla di grida, di applausi, d'inni, d'illuminazioni, o di silenzio, di solitudine, di svogliatezza, di mestizia. [...] Onde nei teatri, come nelle vie, ne' ridotti e nelle chiese si manifesta il voto pubblico. Che importa l'opera che si canta al S. Carlo di Napoli? Si dice che, tempo fa, il Re, quando il suo governo era dispotico, fu accolto collo schiamazzo dell'ira e del disprezzo, e che dopo aver proclamata la costituzione è portato a cielo dalla riconoscenza e sforzato alle lagrime. Egli stesso primo applaude ai passi dell'*Attila* (ora sapete l'opera) allusivi alle condizioni attuali. Lo spettacolo non è sulla scena ma nell'intero teatro: è la moltitudine che rappresenta il proprio entusiasmo. Così a Genova dove si cantava gli Orazi e i Curiazi, la Gazzaniga e il Ferretti per meritare uno sguardo si fregarono di coccarde e di colori italiani la sera che fu festeggiata la costituzione di Napoli. Si volle ripetuto il famoso giuramento dell'atto secondo che con altro senso era in cuori di tutti i Genovesi. Come ridire poi l'entusiasmo loro per la costituzione piemontese? Ogni spettacolo teatrale sparve fra i delirii delle patriottiche immaginazioni, le bandiere, i pennoni, i pennoncelli. A Lucca la *Lucrezia Borgia* diè luogo agl'inni e alle nazionali esultanze. Nel teatro di Pisa non so qual altro melodramma fu mandato a vuoto dal pubblico troppo lieto per il reame di Napoli liberato. Tacciasi di Firenze, ove il fremito dell'antica libertà, la gioia del risorgimento d'Italia mal si associano colle voci, e i suoni dei melodrammi. Che interesse può destare alla Pergola l'*Italiana in Algeri* invecchiata ad onta del genio sempre giovine di Rossini? Al teatro Alfieri *Nabucco*, e *Marino Faliero* non ebbero spettatori che adescati da una lotteria.⁸¹⁵

Ben diverso il caso dei «teatri malinconici»: a Parma e Piacenza la presenza degli austriaci è definita portatrice di lutto; a Venezia il pubblico scarseggia; a Milano, poi, l'impresario si ritrova a dover affiggere manifesti per non lasciar morire un teatro d'importanza nazionale.

Se non vi sono diretti riferimenti alle stagioni teatrali del 1848 vista la sospensione delle recite teatrali, è interessante notare che, dopo le cinque giornate di Milano, l'organo di stampa di Casa Ricordi cambiò nome e suddivise il contenuto delle proprie edizioni in due parti: una politica e una musicale. La prima divenne preponderante rispetto alla seconda, come emerge nell'editoriale del 29 marzo 1848, in seguito agli «immensi, e quasi soprannaturali avvenimenti di cui Milano è ora autrice e spettatrice»: tali eventi «invitano improvvisamente anche quella parte di stampa periodica, che esclusivamente alle arti belle si dedicava, ad unire la sua voce, sia pur debole, a quella di tutti, e a consacrare la sua penna al

⁸¹⁵ L. Cicconi, *Teatri*, «Il Mondo illustrato, Giornale Universale», 7, 19 febbraio 1848, pp. 111-112: 111. Dieci anni dopo, anche Collodi, nel resoconto di una serata patriottica al Teatro Pagliano di Firenze, si esprimerà in termini simili: «Il concerto, propriamente parlando, non fu sul palcoscenico, come è dei concerti di solito stampo: ma fu nei palchi, in platea, dappertutto. Il pubblico rispondeva a guisa di coro, coi ritornelli obbligati: di *Viva l'Italia! Viva il Re*» (C. Lorenzini, *Appendice*, «La Nazione», 147, 12 dicembre 1859, pp. 1-2: 1).

pensiero, alla salvezza della patria»⁸¹⁶. Anche nella parte musicale, tuttavia, la dimensione politica divenne preminente: nel numero 13 del 5 aprile, per esempio, *a latere* delle sparute notizie relative alle rappresentazioni svoltesi a Cremona, Parigi e Venezia, la sezione musicale consiste esclusivamente della pubblicità agli inni popolari recentemente pubblicati da Ricordi⁸¹⁷. Allo stesso modo, le notizie musicali del numero seguente si riducono a sparuti rilievi riguardo agli spettacoli inscenati in altre città e nella recensione degli inni popolari di Gaetano Magazzari, elogiati perché «ponno servire di verace eco alle bollenti vibrazioni di patriottismo che trapelano da ogni animo italiano»⁸¹⁸. Nel numero 15, poi, le pagine musicali consistono nella pungente risposta del compositore e musicologo Boucheron, autore di alcuni degli inni pubblicati da Ricordi, a Francesco Dall'Ongaro, poeta che aveva criticato la qualità dei suddetti canti popolari sulle pagine della rivista rivale di Ricordi, vale a dire «L'Italia musicale» di Francesco Lucca (il cui nome nel 1848 era stato prontamente cambiato in «L'Italia libera. Giornale politico-artistico-letterario»⁸¹⁹). Scorrendo i numeri della «Gazzetta» di Casa Ricordi e di altri giornali, emerge chiaramente come dopo le sollevazioni del 1848 i teatri organizzavano non tanto rappresentazioni operistiche, quanto concerti con musiche popolari, inni e cori, talvolta tratti dai melodrammi di Rossini (il *Guglielmo Tell* in particolare): queste le ultime voci di libertà del periodico milanese, ridotto al silenzio dopo il 26 luglio e fino all'inizio del 1850.

L'unica opera esplicitamente risorgimentale di Verdi è *La battaglia di Legnano* (1849), che narra della sconfitta inflitta a Barbarossa dalla Lega Lombarda nel 1176. Ricordi scelse Roma per la prima dell'opera in virtù delle vicende politiche che interessavano la città, che di lì a poco sarebbe stata proclamata repubblicana. Si tratta di un fattore che certamente influi sul successo tributato dai romani al melodramma, che pure non ebbe la stessa popolarità sugli altri palchi italiani, come racconta Basevi, a posteriori, nel 1858:

Al Verdi, che dal 1842 in poi regna solo in Italia, ben s'addice il nome di rappresentante del gusto musicale del suo tempo. Come tale egli doveva scrivere un'Opera corrispondente al nuovo stato degli animi nell'anno 1848. Erano i travagli d'Italia giunti vicini al loro nodo quando fu posta sulle scene in Roma la *Battaglia di Legnano* nel gennaio 1849. [...] Il successo di quest'Opera fu felice in Roma, ma non altrove.⁸²⁰

⁸¹⁶ [s. a.] «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 12 (VII), 29 marzo 1848, p. 89 (si cita l'avviso, privo di titolo).

⁸¹⁷ [s. a.], *Parte musicale*, ivi, 13 (VII), 5 aprile 1848, p. 102.

⁸¹⁸ I. C., *Inni popolari*, ivi, 14 (VII), 12 aprile 1848, p. 109.

⁸¹⁹ R. Boucheron, *Dei canti popolari per gl'italiani rigenerati*, cit., p. 109. L'articolo di Dell'Ongaro, *Sui canti popolari*, era uscito su «L'Italia libera. Giornale politico-artistico-letterario», 9 aprile 1848, pp. 298-299 (l'edizione comprendeva i numeri dal 38 al 41).

⁸²⁰ A. Basevi, *Studio sulle opere di Verdi. XVI*, «L'Armonia», 1 (V), 15 gennaio 1858, pp. 97-99: 98.

Sin dall'esordio, il tema dell'orgoglio nazionale emerge vividamente:

Viva l'Italia! Un sacro patto
Tutti stringe i figli suoi:
esso alfin di tanti ha fatto
un sol popolo d'Eroi!
Le bandiere in campo spiega,
o Lombarda invitta Lega,
e discorra un gel per l'ossa
al feroce Barbarossa.
Viva Italia e forte ed una
Colla spada e col pensier!⁸²¹

Anche il canonico giuramento dei congiurati, i Cavalieri della Morte, presenta toni fortemente patriottici: «Giuriam d'Italia por fine ai danni, / cacciando oltr'Alpe i suoi tiranni»⁸²². Due giorni dopo la prima romana, avvenuta il 17 gennaio 1849 (due settimane prima della proclamazione della Repubblica Romana), nella sezione *Cronaca teatrale* del giornale «La Pallade» leggiamo uno dei più espliciti articoli relativi alle opere verdiane di quella decade:

La rappresentazione di quest'opera fu per Roma più che un divertimento una solennità nazionale. Il titolo solo compendia una intera pagina di gloria italiana. Immenso era l'uditorio che occupava le loggie e la platea. Non fu ascoltato alcun tratto di questa musica senza fragorosi applausi ed evviva. [...] Il *Verdi* in questo suo grande lavoro ha levato il volo alla sublimità. Lungi dall'obbedire alle antiche leggi convenzionali, egli ha sentito che il suo spirito avea d'uopo di libertà, come l'Italia d'indipendenza: [...] Allorché quest'opera del *Verdi* avrà compiuto quasi stella di felicità il giro delle città italiane, forse gli animi anche più restii sapranno risvegliarsi alla ricordanza della più bella delle glorie nostre.⁸²³

L'eccezione conferma la regola: la melodrammatizzazione della politica e la politicizzazione del melodramma, riprendendo la definizione di Sorba, trova uno spazio minimo nella cronaca dell'epoca. Come ha affermato Capra, le opere di Verdi «sembrano fatte, durante gli anni del Risorgimento, assai più per creare schieramenti contrapposti, che per unire un pubblico concorde intorno a quel modello di “dramma musicale nazionale”»⁸²⁴ di ispirazione mazziniana, come vedremo nelle prossime pagine.

⁸²¹ L. Baldacci, *op. cit.*, p. 194.

⁸²² Ivi, p. 200.

⁸²³ [s. a.], *Cronaca teatrale*, «La Pallade», 457, 29 gennaio 1849, p. 4.

⁸²⁴ M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. XVIII.

2.4 Il dibattito su Verdi e l'italianità dell'opera

La polarizzazione delle opinioni relative a Verdi si inserisce nel più ampio discorso sul melodramma italiano e sulla necessità di riformarlo. Le radici dello snodo incentrato sull'italianità dell'opera e l'insistita opposizione tra Italia e Germania affondano nella discussione che, nei primi trent'anni del secolo, opponeva armonia e melodia, come abbiamo visto nella prima sezione di questo capitolo. A differenza della Francia, già da tempo uno stato nazionale che si esprimeva con una ben precisa forma di teatro musicale (il *grand-opéra*), la mancanza di unità politica nella musicalmente solida patria della melodia portò alla costituzione di un ideale di opera nazionale artificiale, formulato espressamente in opposizione alla Germania, patria dell'armonia (anch'essa geograficamente non unitaria): con le parole di Guarnieri Corazzol, «la contrapposizione di “melodia” e “armonia” sostanzia la nascita di un'idea ottocentesca di italianità musicale in quanto non tedesca»⁸²⁵. Negli anni Cinquanta, definiti da Daniela Marcheschi il «“decennio di preparazione” per il rinnovamento dell'arte e della letteratura»⁸²⁶, il concetto di opera nazionale emerge sempre più prepotentemente, intrecciandosi a doppio filo con l'ormai roduta opposizione tra melodramma italiano e oltremontano, tra caratteri e qualità tipicamente italiane e «i congiungimenti forestieri»⁸²⁷. La *querelle* tra musica italiana e tedesca è, a sua volta, legata alla presunta decadenza della tradizione musicale italiana e, in generale, alla concezione musicale vigente nella penisola. Oltre a ciò, l'avvento sulle scene italiane dei *grand-opéra* di Meyerbeer a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento aveva ulteriormente sollecitato la discussione sulle qualità dell'opera italiana rispetto a quella tedesca e francese⁸²⁸, così come avverrà con le opere di Wagner: in questo senso, Piccardi ha parlato della coeva e dilagante «ansia di modernità corrispondente alla necessità di riposizionarsi in quanto nazione nel consesso europeo»⁸²⁹. Alle coppie oppositive che avevano dominato la trattatistica primo-

⁸²⁵ A. Guarnieri Corazzol, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento* cit., p. 49. Dello stesso avviso anche Anna Tedesco: «the definition of Italian opera as a national genre was made necessary by the presence of Meyerbeer and Wagner on the Italian scene» (A. Tedesco, *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, «Studia musicologica», 1-4 (LII), 2011, pp. 259-270: 270); si veda anche R. Di Benedetto, *Il concetto di «musica tedesca» nella critica musicale del secondo Ottocento*, «Analecta musicologica», XXVIII, 1988, pp. 3-21.

⁸²⁶ D. Marcheschi, *op. cit.*, p. 8.

⁸²⁷ Adopero l'espressione di Giuseppe Giusti, che invitava Verdi – in particolare in riferimento al *Macbeth* – ad astenersi «dalla vaga Venere dei congiungimenti forestieri». Cito da G. Cesari e A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 410).

⁸²⁸ Sulla fortuna italiana del *grand-opéra* cfr. F. Della Seta, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di “dramma musicale”*, in M. T. Turaro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi, atti del Convegno internazionale (Venezia, 11–13 settembre 1996)*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147–176; A. Tedesco, *Il grand opéra e i teatri italiani: un caso emblematico. «Il Profeta» a Parma (28 dicembre 1853)*, «Musica e Storia», 1 (XI), 2003, 1, pp. 139-160; F. Nicolodi, *Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840–1890)*, in H. Lacombe (sous la dir. de) *L'opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux, Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997)*, Paris, Société française de Musicologie, 2000, pp. 87–115; M. Conati, *Quasi un mistero: il silenzio italiano sui Grand-opéra di Meyerbeer*, «Nuova Rivista musicale italiana», 2 (XXXIII), 1999, 157-170 e 4 (XXXIII), pp. 535-547.

⁸²⁹ C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, cit., p. 40.

ottocentesca (armonia vs. melodia, disegno vs. colore, mente vs. senso), si aggiunge ora una coppia di aggettivi legati a doppio filo – popolare e nazionale – cui si contrappone l'opera (o la musica) forestiera, come ha recentemente sottolineato Anna Tedesco⁸³⁰. La studiosa ha sintetizzato la dicotomia al centro del dibattito musicale di metà Ottocento con un'equazione che si può considerare l'evoluzione del prospetto ideato da Pestelli in merito alle coppie oppositive primo-ottocentesche: «MELODY = POPULAR = NATIONAL vs. HARMONY = LEARNED = FOREIGN»⁸³¹.

Vediamo alcuni esempi tratti dai periodici dell'epoca. *In primis*, riporto l'accigliato commento di Collodi in riferimento alla *Favorita* di Donizetti, compositore da lui pur apprezzato, nell'articolo retrospettivo scritto il 29 novembre 1853 riguardo alla stagione autunnale del Teatro La Pergola di Firenze:

La *Favorita*, lasciando da parte il prestigio del nome di Donizetti, è un'opera esotica per noi. Vi senti dentro il maestro che abiura l'italianità per farsi francese. Miserabile baratto! E quel che è peggio senza scusa. Poiché non è vero, come taluni credono, che quando un maestro italiano scrive per il teatro francese, debba accattare lo stile francese per farsi accogliere con benevolenza. Non è vero: la musica italiana è un regalo che noi facciamo a tutte le nazioni, e specialmente alla Francia. Quando Rossini scrisse per il teatro di Parigi il *Guglielmo Tell* non andò a ispirarsi sulle cantilene francesi ma portò al di là delle Alpi un'onda interminabile di armonie e di melodie tutte italiane, e che risuonano ancora sotto quel cielo splendenti di un'eterna giovinezza. La *Favorita*, noi lo ripetiamo, è un'opera esotica per noi, malgrado il nome di Donizetti [*sic*]. Ella non potrà ottenere sui teatri italiani, che un successo insignificante, o di stima, come suol dirsi – perché la *Favorita* è musica francese. E noi lo diciamo con tutta la convinzione di emettere una verità: la musica francese è la meno adatta per i nostri orecchi.⁸³²

Anche qualche anno più avanti, il 14 marzo 1860, Lorenzini sottolinea, sulle pagine de «La Nazione», l'esigenza di mantenere le caratteristiche italiane dell'opera, incoraggiando un ritorno all'eccellenza settecentesca che sembra riportare lo stato della critica musicale indietro di tre decenni, quando al giovane Rossini si opponevano i compositori della scuola napoletana:

⁸³⁰ «In those years, and particularly after 1860, the word *national* and the word *popular* began to be adopted more frequently in relation to opera, both in newspapers and the specialized music press that has been developing in Italy since the 1840s» (A. Tedesco, *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, cit., p. 260).

⁸³¹ Ivi, p. 265.

⁸³² C. Lorenzini, *Un'occhiata indietro*, 9, «Lo Scaramuccia – giornale omnibus», 9 (I), 29 novembre 1853, p. 1. Una simile critica viene rivolta dal critico al compositore anche per un'altra opera, il *Dom Sébastien*: «La musica di Donizetti in questo spartito è abbigliata troppo servilmente secondo il gusto francese. Dove sei o Genio tutto italiano che animasti la Lucia; o cantore gentile della bella figlia dello Chamounix, o cigno che modulasti gli amori di *Parisina*, le gelosie di *Faliero*, le cene funeste della *Borgia*, la fede dei *Martiri*, dove sei? Dove sono i tuoi bei canti, le tue appassionate melodie, i tuoi brillanti colori?» (Id., *Il don Sebastiano, opera in musica del M. Gaetano Donizetti*, ivi, 18 (I), 30 dicembre 1853, pp. 1-2: 2).

La musica italiana non può perire: il sole risplende con egual vigore sui cedri di Sorrento e il biondo Tevere lambisce da venti secoli il ponte Sublicio e le falde dell'Aventino; ma io temo le scorrerie di certi vandali indigeni che sibilati a Torino, si riaffacciano a Venezia, che si fanno autori di opere per contratto passato al notaro e che nell'occasione si fanno coronare di lauro, a Mantova, colle ghirlande che hanno di già servito alla beneficiata della prima ballerina di rango francese alla fiera di Padova. Un decreto del Parlamento italiano che chiuda i teatri per dieci anni, ritorna alla nazione la grand'epoca artistica che un Cimarosa, Jommelli, Clementi, Piccini [sic], Salieri, ec. chiudevano all'ultima metà del secolo trascorso.⁸³³

Continuando a scorrere tra le recensioni sui periodi degli anni Sessanta, è evidente che la maggior parte della critica fosse tenacemente avversa agli influssi oltremontani. Nel 1862 il *Faust* di Gounod, rappresentato per la prima volta in Italia, viene assunto a emblema dell'invasione straniera dei teatri lirici. Leggiamo l'ironica e risentita *Appendice teatrale* di Pietro Cominazzi, critico e direttore de «La Fama», che constata l'occupazione francese e preconizza quella tedesca:

Siamo in piena musica dell'avvenire! Le Alpi Cozie furono superate dai Galli invasori, e dove non corriamo alle difese, dalle Alpi Retiche caleranno i Teutoni: a Brenno (Gounod) succederà Hermann (Wagner), a *Faust*, alla *Regina di Saba* [opera dell'ungherese Goldmark] verranno in seguito *Lobengrin*, la *Regina Isotta* e *Tannhäuser*: accaderà della musica nazionale italiana come dell'unità politica, ce ne contenderanno il possesso primieramente gli amici, poi i nemici faranno il resto. Invochiamo Verdi a salvezza dell'arte nostra, come invochiamo Garibaldi a salvezza della patria; ma l'uno giace iniquamente ferito, l'altro per *forza del destino* è fatalmente lontano. Che faremo dunque? Stringiamoci al vessillo di Rossini, di Donizetti e di Bellini, e combattiamo: non è la prima volta che respingemmo «L'oltracotata turba che s'indraca».⁸³⁴

Cominazzi istituisce un paragone tra le vicende risorgimentali e quelle musicali e imputa a Verdi, realmente assente per l'allestimento a San Pietroburgo della *Forza del destino*, una mancanza anche metaforica, vale a dire il non aver difeso le qualità tipicamente italiane del melodramma. Quattro anni più tardi, il 6 marzo 1866, recensendo la prima de *L'Africaine* di Meyerbeer, il critico dimostra polemicamente sin dall'*incipit* l'avversione per l'opera meyerbeeriana, eletta a rappresentante dell'ingerenza straniera sul melodramma italiano:

È egli concesso ad un semplice buongustaio esporre la propria opinione sul postumo lavoro dell'illustre Berlinese quando già si esaurirono quasiché tutte le formole dell'ammirazione ad encomiarlo? Mai sì, se non erro, fra noi, dove son liberi il pensiero e la parola, fra noi dove, ad onte del petulante gridio dei saccenti, amasi tuttavia e si venera l'arte propria, l'arte nazionale, l'arte congenita colla favella e coll'indole del popolo, arte che fu maestra e che vorrebbe mandare a scuola oltre l'alpe, erigendo a precettori non solo l'autore del *Roberto il Diavolo* ed altri luminare della musica forestiera, bensì i più infelici cucitori di note, i Dulcamare della musica dell'avvenire.⁸³⁵

⁸³³ Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 74, 14 marzo 1860, pp. 1–3: 3.

⁸³⁴ P. Cominazzi, *Appendice*, «La Fama del 1862», 46 (XXVII), 18 novembre 1862, pp. 181-182: 181.

⁸³⁵ Id., *Teatri e Spettacoli*, «La Fama del 1866», 10, 6 marzo 1866, pp. 37-38: 37.

A titolo di esempio, si legga anche quanto scrisse Abramo Basevi l'anno precedente, quando ormai il dibattito operistico verteva soprattutto sull'evoluzione della musica italiana, in una singolare e paradossale riabilitazione di Rossini, la cui musica sarebbe stata irrimediabilmente corrotta da Verdi:

Solo nella musica il nostro bel paese seppe mantenere la sua supremazia. Ciò non pertanto alcuni popoli hanno tentato di emanciparsi da noi, e in parte vi sono riusciti. Il Genio musicale italiano consiste nella melodia. In special modo la Germania, collo sviluppo dato all'istrumentalismo, ed alla così detta musica drammatica, si pose rivale dell'Italia, volle dividere le sue conquiste, e tenta perfino d'invaderci. La Francia è il paese ove l'Italia colla Germania si dividono il potere musicale. Il Genio musicale italiano consiste nella melodia. L'istrumentalismo, e la drammatica musicale, in parte accettati dai maestri italiani, non sono che concessioni ragionevoli per non perdere affatto il dominio nella Germania e nella Francia.⁸³⁶

Nondimeno, Basevi è, nel panorama coevo, l'unico ad apprezzare gli apporti della musica tedesca che possono contribuire all'avanzamento del melodramma italiano, la cui supremazia melodica resta in ogni caso indiscussa. Nell'arrovellarsi sul futuro dell'opera nazionale, il critico individua nel *Guglielmo Tell* di Rossini la massima espressione dei caratteri italiani del melodramma e definisce Verdi «non altro che un maestro di transizione»⁸³⁷ (come, peraltro, era già stato detto da Mazzini in merito a Rossini vent'anni prima). Basevi adotta una posizione moderata e aperta agli influssi stranieri, proponendo una sintesi tra la musica italiana e tedesca che ricorda l'europeismo musicale propugnato da Mazzini. Nel pantheon musicale dell'autore, il più chiaro esempio dell'eclettismo italo-tedesco è Meyerbeer:

Due fazioni estreme si trovano in Italia: l'una vorrebbe che niuna attenzione si prestasse allo stato attuale della musica, ai nuovi bisogni e alla trasformazione del gusto, per ritornarsene in santa pace indietro alle melodie Belliniane; l'altra rinunciando all'indole musicale d'Italia, vorrebbe distruggere l'italiana melodia per gettarsi in braccio alla musica straniera. Né l'una né l'altra di queste fazioni trovasi nel vero. [...] Havvi una via di mezzo, la quale, mentre da un lato rispetta la melodia italiana, ove riposa veramente la ragione della supremazia musicale del nostro paese, si giova per l'altro dell'avanzamento fatto dagli altri popoli nell'istrumentalismo, e nella drammatica musicale. Questa via di mezzo noi abbiamo nominata *eclettismo Italo-Germanico*. Meyerbeer è da noi tenuto per rappresentante di questo avviamento dell'arte moderna.⁸³⁸

⁸³⁶ A. Basevi, *L'Italia e la musica*, «Gazzetta musicale di Firenze», 20 (III), 20 ottobre 1855, pp. 77-78: 77.

⁸³⁷ *Ibidem*. Anche Giacinto Battaglia definì Verdi «genio imitatore» che operava in «un'epoca artistica per eccellenza transizionale» (G. Battaglia, *I compositori originali ed i compositori imitatori*, «Gazzetta Musicale di Milano», 50 (IV), 4 dicembre 1845, p. 209.)

⁸³⁸ A. Basevi, *L'Italia e la musica*, cit., p. 77. L'anno successivo, il critico sottolinea che l'apertura alle scuole operistiche estere non equivale all'antipatriottismo: «Questa necessità, di tratto in tratto, di estero soccorso non è cosa che debba umiliarci, inquantoché l'Italia è così ricca, è così ben dotata nell'arte musicale, da poter rendere con usura quanto in un momento di bisogno abbia ricevuto dalle altre nazioni» (Id., *Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana*, «L'Armonia», 6 (I), 4 febbraio 1856, pp. 22-23: 22).

Dello stesso avviso anche D'Arcais, che nel necrologio del compositore tedesco sottolinea la sua abilità di fondere la tradizione operistica italiana con quella tedesca, senza accennare esplicitamente al gusto francese che pure costituisce una qualità fondamentale dello stile meyerbeeriano:

In tutte le sue opere egli rese omaggio alla scuola italiana e se ne valse per temperare le severità delle armonie germaniche. Meyerbeer fu veramente maestro cosmopolita. [...] Il suo nome era, per così dire, il simbolo della sua musica. Come in quello aveva riunito insieme un vocabolo italiano ed uno tedesco, così in queste si adoperò a fondere in una sola la scuola germanica e l'italiana.⁸³⁹

Simili discussioni si protrassero sino agli anni Ottanta del secolo, complice l'avvento delle opere wagneriane in Italia: nel 1884, ad esempio, il compositore e critico musicale Riccardo Gandolfi si scagliò contro l'eclettismo musicale e l'influenza dei compositori d'oltralpe in un articolo significativamente intitolato *Utilità e danno dell'influsso straniero sulla musica italiana*:

È curioso davvero l'osservare che l'Italia, quando giaceva sotto la dominazione straniera, possedeva un'arte schiettamente nazionale, mentre oggi che politicamente è libera, la vediamo moralmente sottoposta all'influenza tedesca. Questa anomalia è spiegata dal fatto, che il sentimento che allora padroneggiava esclusivamente l'animo degli italiani era l'abnegazione a pro della patria comune. [...] Per giustificare il continuo indebolirsi del carattere della musica, si magnificano da molti i vantaggi che derivano dal sistema ecletico [sic]. Ma l'eclettismo, che aspira a formare col buono d'ogni scuola un'arte universale, svisa il carattere individuale della musica delle diverse nazioni e, tentando di fondere insieme quanto è naturalmente impossibile, paralizza la spontanea produzione artistica, inaridisce le vere fonti del bello e genera il convenzionale e il barocco.⁸⁴⁰

Due anni dopo, Francesco D'Arcais sfruttò l'articolo dedicato ad Amilcare Ponchielli per discutere degli indeboliti caratteri dell'arte musicale nazionale, scagliandosi anch'egli contro l'eclettismo:

L'arte musicale di carattere prettamente italiano – l'arte nazionale come un tempo la chiamavano – può essere ormai paragonata ad un maestoso e vetusto edificio in rovina. [...] La cresciuta facilità delle comunicazioni e il più frequente scambio delle idee vengono attenuando sempre più le diversità di razza e di costumi. Nelle arti, pertanto, prende il sopravvento l'*eclettismo* che per alcuni significa progresso, per altri rinuncia alla propria nazionalità. E nella musica [...] succede un altro fatto meritevole di nota: vale a dire che nel contributo che ciascuna nazione porta a questa specie di arte universale che si viene sostituendo all'arte nazionale, l'Italia poco dà e molto riceve. Noi vediamo scomparire tutti i caratteri della nostra scuola musicale o, per lo meno, siffattamente confondersi con quelli di altre scuole, che quasi non ne rimane più traccia. La scuola francese, emanazione della scuola italiana, ha resistito con maggior vigore, sebbene anch'essa sia in via di trasformazione; noi invece

⁸³⁹ F. D'Arcais, *Giacomo Meyerbeer*, «L'Opinione», 130, 10 maggio 1864, pp. 1-2: 2.

⁸⁴⁰ R. Gandolfi, *Utilità e danno dell'influsso straniero sulla musica italiana*, «La Musica», 21, 4 agosto 1884, pp. 1-2 (l'articolo proseguì sul numero 1 del 2 marzo 1885, p. 4, sul numero 2 del 16 marzo 1885, pp. 2-3, sul numero 3 del 13 aprile 1885, pp. 1-2).

abbiamo deposto le armi e ci siamo dati interamente in balia della Germania, che ormai accenna a prendere il sopravvento nel movimento musicale.⁸⁴¹

A dispetto della supremazia dell'Italia in campo melodrammatico, quindi, la scuola tedesca (segnatamente Wagner) stava influenzando severamente gli sviluppi in campo operistico, cancellando il sentimento di italianità e nazionalità che aveva infiammato i compositori in epoca preunitaria. La nota affermazione di Verdi – «Noi tutti, Maestri, Critici, Pubblico, abbiamo fatto il possibile per rinunciare alla nostra nazionalità musicale. Ora siamo a buon porto; ancora un passo e saremo germanizzati in questo come in tante altre cose»⁸⁴² – trova riscontro nell'articolo di D'Arcais:

Se qualche artista o qualche scrittore pensa ed opera italianamente, si può esser certi che appartiene alla generazione che sta per scomparire, e che ha conosciuto l'Italia oppressa e divisa. Il sentimento dell'Italianità e della nazionalità, vale a dire di un bene ancora da conseguire, era allora tanto vivo ed intenso, che informava non solo il movimento politico, ma ben anche tutto il movimento scientifico, letterario ed artistico del paese.⁸⁴³

D'Arcais è un esempio emblematico di come i critici rimanessero estremamente guardinghi rispetto alle opere straniere, accolte più con tolleranza che con curiosità: «noi, certamente, non domandiamo che si applichi all'arte e al teatro il sistema protezionista. Insistiamo, però, affinché l'arte nazionale non venga sacrificata all'arte straniera. Noi possiamo accogliere questa come una sorella, non già subire il suo dominio quando assume il carattere di una vera tiranna»⁸⁴⁴.

Individuato l'impianto critico che informa il dibattito sul melodramma per il resto del secolo e oltre, vediamo quale ruolo viene assegnato a Verdi dalla critica negli anni Cinquanta. Se questa dissertazione nella sua interezza è un chiaro esempio di quanto affermato da Ghislanzoni («in Italia la vita è il teatro, il teatro è la vita» e abbondano «le guerre civili»⁸⁴⁵ scoppiate in reazione ai cartelloni operistici), è altresì vero che le opere verdiane polarizzarono fortemente i critici musicali. L'acceso astio che correva tra i sostenitori e i detrattori di Verdi spinse un anonimo articolista a paragonare le due fazioni createsi dopo la rappresentazione fiorentina del *Trovatore* ai piagnoni e gli arrabbiati, vale a dire gli schieramenti che si crearono nella Firenze di fine Quattrocento in risposta alle prediche di Savonarola:

⁸⁴¹ F. D'Arcais, *Un maestro di musica italiano - Amilcare Ponchielli*, «Nuova Antologia», 3 (LXXXIV), 1° febbraio 1886, pp. 459-474: 459.

⁸⁴² Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene del 30 marzo 1879, in A. Alberti (a cura di), *Verdi intimo: Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Milano, Mondadori, 1931, pp. 226-233: 227-228.

⁸⁴³ F. D'Arcais, *Un maestro di musica italiano. Amilcare Ponchielli*, cit., 466.

⁸⁴⁴ Id., *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XCVII, 1° febbraio 1888, 3, pp. 540-549: 547.

⁸⁴⁵ A. Ghislanzoni, *Scandali ed abusi teatrali*, «L'Italia musicale», 83 (X), 16 ottobre 1858, pp. 329-330: 329.

La comparsa del *Trovatore* segnò un'epoca nella storia della Musica, non foss'altro per aver ridestato le passioni assopite, per aver acceso, come il rapimento della Frigia donzella, una guerra che durerà molto tempo. I caldi ammiratori di Verdi l'hanno celebrata come stupenda, i suoi detrattori ne parlano come d'un lavoro che tolto il prestigio, non ha bellezze ver ed originali. Ma sì quelli che questi non seppero contenersi nei limi d'un giudizio imparziale, e, o la esaltarono troppo o l'han di troppo derisa. Gli uni piangevano questa fatale decadenza del gusto che esilia dal teatro i maravigliosi portenti di Rossini per dar luogo ad una musica attraente, ma senza profondità, senza genio – gli altri insultavano alle creazioni dei grandi maestri italiani, ammirando nel solo Verdi l'uomo capace di ritornare l'Arte al vero suo scopo, di commuovere le masse, di parlare agli affetti. I primi e i secondi si costituirono, quasi senza volerlo, in avversarie fazioni, ed oggi Firenze benché per diversi principi da quelli d'un tempo ha i suoi *Arrabbiati* da una parte e i suoi *Piagnoni* dall'altra.⁸⁴⁶

L'articolista, identificabile in Aristodemo Cecchi a detta di Marco Capra⁸⁴⁷, non dichiara esplicitamente la sua appartenenza a uno dei due partiti, ma lascia intendere che la nuova maniera musicale di Verdi ha rivoluzionato l'opera italiana. Gli antiverdisti, per usare il titolo di un articolo di Collodi⁸⁴⁸, potrebbero essere chiamati i rossiniani, giacché ciò che essi contestano a Verdi è l'abbandono dello stile compositivo proprio del loro beniamino.

A quest'altezza del secolo, infatti, l'immagine di Rossini nelle pagine della critica musicale muta significativamente rispetto al panorama primo-ottocentesco: se è un dato di fatto che convivono e si scontrano diverse immagini del compositore, inclusa quella che lo tratteggia come autore di una musica ormai desueta e noiosa⁸⁴⁹, è altresì vero che l'autore della *Cenerentola* viene ora eletto a rappresentante dell'italianità musicale da una buona parte dei critici. Un esempio di queste divergenze è dato dallo scontro, avvenuto in seguito alla rappresentazione torinese dell'*Italiana in Algeri* nell'agosto del 1857, tra il critico del «Trovatore», Marco Marcelliano Marcello, e Francesco D'Arcais, che recensì l'opera sull'«Opinione»: per il primo, l'opera di Rossini era ormai invecchiata, specie per gli abbellimenti che giudicava tediosi e inutili. Per il marchese D'Arcais, che considerava i lavori di Rossini nell'ambito del suo progetto di riorganizzazione del teatro musicale italiano e di rinnovamento del repertorio⁸⁵⁰, niente sarebbe potuto essere più oltraggioso:

La vecchia generazione l'accorse [*L'italiana in Algeri*] come una grata reminiscenza dei tempi della sua gioventù, e la generazione novella trovò che in fin dei conti i nostri padri non hanno torto quando collocano il Pesarese un gradino più su di tutte le glorie musicali presenti. Che cosa ne dicono certi giornalisti che io e voi conosciamo e che sono soliti a dipingere Rossini come un vecchio barbogio e

⁸⁴⁶ [s. a.] *Piagnoni e arrabbiati*, «L'Arte», 84 (III), 22 ottobre 1853, pp. 333-334: 333.

⁸⁴⁷ M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. 111.

⁸⁴⁸ L. Collodi, *I verdisti e gli antiverdisti*, «Lo Scaramuccia – giornale omnibus», 14 (II), 19 dicembre 1854, pp. 2-3.

⁸⁴⁹ B. M. Antolini, *Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860-70*, cit., pp. 128-139.

⁸⁵⁰ D'Arcais, nel recensire un opuscolo di Achille Montuoro *Le vere e sole cagioni dell'arte musicale in Italia*, proponeva che si rappresentassero opere nuove e di repertorio. Si veda l'articolo in due parti F. D'Arcais, *Bibliografia musicale. Le vere e sole cagioni dell'arte musicale in Italia*, «L'Opinione», 203, 26 luglio 1858, pp. 1-2 e 210, 2 agosto 1858, pp. 1-2. Per un'analisi si rimanda a E. Oliva, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, cit., pp. 88-90.

brontolone, come una mummia da museo come un fossile antediluviano? Dio buono! essi non si sono ancora dati per vinti e proseguono arditamente la loro crociata contro il buon senso e l'opinione pubblica, quantunque ormai si possa asserire che predicano al vento e che latrano alla luna.⁸⁵¹

Al di là di questa disputa, lo spoglio delle fonti giornalistiche mostra che gli articoli encomiastici abbondano. L'anno seguente, Cominazzi recensì la *Semiramide* data alla Scala nel dicembre 1858 e identificò in Rossini la più alta e inarrivabile espressione del genio musicale italiano:

Certamente l'arte musicale ha progredito: sussidiata da notevoli meccanismi, allargò i suoi confini, arricchì di nuove gradazioni di colori la sua tavolozza, ma, checché si spacci, non ha per Dio scoperto un'inflessione di voce, un suono o semplice o molteplice, ch'esprima più soavemente gli affetti, che levi la mente, ch'empia il cuore ed agiti i sensi di quel che facesse il Pesarese da cinquant'anni in poi co' suoi capolavori, l'ultimo de' quali da lui donato all'Italia è appunto la *Semiramide*. [...] Apprendete quale sia la vera ed immutabile favella del sentimento e del genio, e quando vorrete che il canto inebbrii, trasporti, affatturi le genti, attingete ed abbeveratevi all'onda perenne del gran padre Rossini.⁸⁵²

Dello stesso avviso anche un critico francese, Emile Montégut, il cui articolo *Il genio di Rossini*, edito sulla «Guide Musicale», venne tradotto e pubblicato dalla «Gazzetta musicale di Milano» nel 1866. Ritroviamo in questo testo la contrapposizione tra genio e artefice, tra talento e studio:

Rossini è infatti divino, appartenendo egli alla migliore, alla più antica razza degli Dei. [...] Il suo genio non gli è costato né fatica né tormento; egli non è di quelli che dovettero sperimentare sopra sé stessi il miracolo di Mosè percuotendo una dura roccia per farne sgorgare la fonte. La sua anima è musicale come il solo è luminoso, e le melodie fluiscono dalle sue labbra limpide e spontanee come l'acqua dalla sorgente. Le sue opere sono il prodotto di un istinto naturale, irresistibile, innato – e per questo sono esse così perfette e lasciano negli uditori una pienezza di piacere, una sensazione completa di voluttà.⁸⁵³

Nella seconda parte dell'articolo, parlando del *Barbiere di Siviglia*, Montégut sancisce l'identificazione tra il compositore e la musica italiana:

In quest'opera immortale brilla di uno splendore sovrano il genio della robusta e gentile Italia. Questo genio pareva estinto o assai prossimo ad estinguersi, quand'ecco, all'improvviso, esso torna a risplendere di una luce abbagliante, e la sua voce prorompe armoniosa, piena e sonora più che mai. La data del *Barbiere di Siviglia* sarà eternamente memorabile; ella segna l'ultima esplosione dell'antico genio italiano. Eccovi la ragione per la quale, a nostro giudizio, Rossini è un personaggio storico. Rossini è la personificazione dell'Italia, è l'Italia che si rivela colla forma della musica. Dopo l'Ariosto,

⁸⁵¹ F. D'Arcais, *Teatro Gerbino. L'Italiana in Algeri*, «L'Opinione», 225, 17 agosto 1857, pp. 1-2: 2.

⁸⁵² P. Cominazzi, *Appendice*, «La Fama del 1858», 104 (XVII), 30 dicembre 1858, p. 413.

⁸⁵³ E. Montégut, *Il genio di Rossini*, «Gazzetta musicale di Milano», 20 (XXI), 30 agosto 1866, pp. 154-156: 155.

quel grande paese non produsse un figlio più legittimo, né una più splendida incarnazione del proprio genio.⁸⁵⁴

Se il critico francese non istituisce paragoni diretti tra Verdi e Rossini e lascia che i lettori desumano la sua posizione da misurate scelte lessicali («l'ultima esplosione dell'antico genio italiano»), Girolamo Alessandro Biaggi è adamantino nel suo giudizio:

Noi non abbiām mai pensato, e non pensiamo neppure adesso che Verdi (almeno fin qui) sia tale compositore da pareggiarsi a Donizetti, a Bellini – e molto meno a Rossini; – Perché ci pare che, al confronto, la sua fantasia difetti notevolmente così in quantità come in qualità [...]. Messa in sodo questa misura e questa gradazione di merito siam qui a dire che il Verdi è a' giorni che corrono il primo de' nuovi compositori italiani: che fra lui e i compositori ultimamente comparsi corre quella medesima distanza e anche di più, che passa fra lui e Rossini; ch'egli è un abilissimo maneggiatore dei mezzi dell'arte, un armonista peritissimo, un contrappuntista che non ha a temere rivali né qui, né fuori di qui: che è, insomma, un compositore illustre davvero: che parecchie sue opere onorano l'arte, e che io suo ingegno onora il paese.⁸⁵⁵

L'amore per Rossini e le riserve per Verdi vennero condivise, più avanti, anche dagli esponenti della Scapigliatura: penso, per esempio, alle *Note azzurre* di Carlo Dossi, in cui leggiamo che l'*Aida* è un'opera «pomposamente meschina. Vi si sente solo il maestro che conosce mirabilmente il suo mestiere e sa fabbricare il bello commerciale. Non un lampo però di sublime»⁸⁵⁶; al contrario, il musicista che ha composto il *Barbiere di Siviglia* è il sommo «musicista dell'humour», un genio dotato di precocità e celerità alla stregua di Cesare e Napoleone⁸⁵⁷.

I Rossinisti, per usare il termine coniato da Carpani a inizio secolo, avevano identificato i difetti di Verdi molto chiaramente: il compositore veniva accusato da anni di ricercare a tutti i costi l'effetto e il plauso del pubblico tramite tinte forti e tematiche romantiche a scapito dell'espressione artistica. Questo emerge vividamente dall'articolo *Le riforme* scritto nel 1856 Basevi, autore del primo, approfondito studio critico su Verdi:

Verdi ha genio, se si vuole: egli ha indovinato il bisogno del momento: egli ha portato il *vapore*, ed il *telegrafo* nella musica. Sollecitudine e concisione; ecco la gran formula del successo di Verdi. L'*effetto*, ecco lo scopo suo, null'altro che l'effetto: ed è per questo, che lo vedemmo in pochi anni mutare maniera più volte, e chissà quante altre trasformazioni la sua ricca fantasia ci prepara ancora;

⁸⁵⁴ Id., *Il genio di Rossini (Continuazione)*, ivi, 21 (XXI), 13 settembre 1866, pp. 163-164: 164.

⁸⁵⁵ G. A. Biaggi, *Rassegna musicale*, «La Nazione», 17 marzo 1865 (Cito da A. D'Ovidio, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione»*, cit., p. 596).

⁸⁵⁶ C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010 (1964), p. 700 (n. 4882).

⁸⁵⁷ Ivi, p. 170 (n. 2304) e p. 224 (n. 2448).

impercioché Verdi appena s'accorge, che ad una data maniera sia per mancare il favore del pubblico, non attende no lo sfratto, ma si sollecita a darlo egli medesimo.⁸⁵⁸

L'anno seguente, anche Rovani criticava implicitamente il compositore per l'insistito uso di temi e vicende che colpissero il pubblico quando parlava di «platee che hanno fatto il callo ai cimiteri, alle streghe, ai bambini arrostiti, ai cadaveri nel sacco»⁸⁵⁹. Sulla stessa rivista, già nel 1854, Collodi aveva commentato causticamente gli spettacoli che vedeva in quegli anni a teatro, pronosticando ironicamente il cast delle opere a venire:

Avendo veduto con l'esperienza che i *Rigoletti* quanto più son gobbi, e i *Quasimodi* quanto più sono stronchi, incontrano maggiormente le simpatie del pubblico raffinato, e minacciano di formare un capitolo interessante nella *estetica dell'arte*, così fra diec'anni non sarà permesso produrre un'opera nuova, se fra i principali personaggi, non vi si trovi almeno uno zoppo, un accidentato, un gottoso, un paralitico, o per lo meno un convalescente di cholera-asiatico!⁸⁶⁰

Enrico Panzacchi⁸⁶¹, critico e poeta che incontreremo nuovamente nel discorrere del dibattito su Wagner, dedicò uno scritto a Giuseppe Verdi che, seppur elogiativo, rimarca negativamente la scelta dei drammi tratti da Hugo, Schiller e Byron:

Riuscì salutare alla musica di Verdi questo suo associarsi a quanto aveva di più cupo, di più torbido e di più violento il romanticismo letterario della prima metà del secolo? Io penso che no. L'indole del suo gagliardo e animoso ingegno (che certo non aveva bisogno di impulsi drammatici), quanto meglio, a mio credere, si sarebbe temperata e armonizzata nella grande e serena poesia dei classici! Ma, bisogna confessarlo, l'Italia musicale ha patito anche questa disgrazia. Mentre dai cicli leggendari nazionali, che certo non valgono i nostri, i maestri tedeschi hanno saputo cavare così buon partito e ora i maestri di altre nazioni accennano abilmente a imitarli, noi, che possediamo le più poetiche e luminose tradizioni del mondo occidentale, noi che invece delle Saghe dell'*Edda* abbiamo Virgilio, che invece dei *Nibelungen* vantiamo la *Divina Commedia*, l'*Orlando* e la *Gerusalemme*, noi per tema di parere arcadi e metastasiani, disprezzando il domestico tesoro, ci siamo buttati a tutte le stramberie esotiche e a tutti i bastardumi!⁸⁶²

È evidente che il gusto romantico, a giudizio di questi critici, non poteva più rappresentare degnamente l'opera italiana, la quale non poteva nemmeno ridursi a soggetti piatti e ordinari, disallineati

⁸⁵⁸ A. Basevi, *Le riforme*, «L'Armonia. Organo della riforma musicale in Italia», 1 (I), 1° gennaio 1856, pp. 1-2: 1.

⁸⁵⁹ G. Rovani, *Dello stato attuale della musica in Italia*. VI, «L'Italia musicale», 60 (IX), 29 luglio 1857, p. 237 (le parti precedenti erano state edite nei numeri 32, 34, 41, 43, 50 e 58).

⁸⁶⁰ C. Lorenzini, *I destini della musica*, «L'Italia musicale», 93 (VI), 22 novembre 1854, pp. 370-371: 370 (le prime due parti dell'articolo erano uscite nei numeri 88 e 89).

⁸⁶¹ Su Panzacchi critico musicale cfr. P. Rattalino, *op. cit.*, pp. 282-287; G. Roncaglia, *Enrico Panzacchi e la musica*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1907; A. Züino, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, cit., pp. 32-35 e *passim*; A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., pp. 68-71.

⁸⁶² E. Panzacchi, *Nel mondo della musica. Impressioni e ricordi*, Firenze, Sansoni, 1895, p. 245.

rispetto al valore sociale e culturale che l'opera doveva rivestire nello stato finalmente unificato. Alla fine degli anni Quaranta, il *Macbeth* era stato criticato con veemenza da Casamorata per la «schifosa fantasia delle luride barbutte streghe, che per divertimento sgozzan verri, e fanno intingoli infernali cuocendo membra di pargoli strozzati nel nascere»⁸⁶³. Non stupisce, dunque, che la trilogia popolare fosse particolarmente biasimata per la percepita scabrosità dei soggetti: Ermanno Picchi, fondatore della «Gazzetta musicale di Firenze», aveva definito il *Rigoletto* uno «spettacolo atroce», giungendo a domandarsi «come mai quell'autore che ha reso con tanta verità il sentimento religioso dei Lombardi, abbia potuto avvilire la sua Arte a rivestir le sozzure del Rigoletto»⁸⁶⁴; allo stesso modo, Basevi aveva criticato quest'opera così come l'immoralità della *Traviata*, «in cui tutto spira lascivia e voluttà»⁸⁶⁵. Fu quest'opera, in particolare, a sconvolgere alcuni recensori: «L'Italia musicale», il periodico diretto da Francesco Lucca, iniziò a ospitare con sempre maggior frequenza articoli avversi alle opere verdiane dopo la rottura col compositore nel 1848, come si evince da questa dissacrante lettura della *Traviata* in cui l'anonimo autore riporta, a supporto delle sue personali critiche, le opinioni dei cronisti fiorentini che si scagliarono violentemente contro lo stesso melodramma. Dopo aver paragonato Verdi a Giambattista Marino, come era già successo a Rossini trent'anni prima, l'articolista si lancia in un'articolata invettiva:

La cortigiana, che prima era un personaggio a così dire episodico, – nella *Traviata* è a dirittura protagonista. Invece della rachitide e della deviazione spinale di *Viscardello* [*Rigoletto* ove censurato] abbiamo qui una polmonia tubercolosa, coll'accompagnamento della rispettiva tosse, e delle sue rispettive conseguenze. (La patologia applicata al teatro). [...] Ma la caduta [della *Traviata* a Firenze] fu piena e solenne. I giornali di quella città, dimenticati i rabuffi sofferti dalla povera *Italia Musicale*, dettano articoli, al cui confronto i nostri sono sorbetti a grammolate. Gridano all'immoralità del soggetto; – ai versi zoppi e goffi, e alle *castronerie* del poeta; – all'ostinazione del maestro Verdi, che persiste a battere una strada assolutamente falsa, a certi suoi canti di dentro, che sono *imbecillità*; al suo cercare effetti nuovi, nel triviale, nell'esagerato e nel barocco. Fanno voti che per l'amore dell'arte, pel decoro offeso, per la morale presa a schiaffi, la *Traviata* non comparisca mai più sulle scene; e perché da questa lezione, il maestro Verdi apprenda a non farsi giuoco del pubblico, ponendo in musica osceni e vituperosi libretti che puzzano di bagordi e di postriboli, che sono un insulto al senso comune ed un oltraggio al pubblico cui si danno a leggere, e che dovrebbe essere giunto, (il pubblico) al più alto grado di asinità, ove non sorgesse a gridare allo scandalo, e a fare coll'organo dei giornali, la più energica ed efficace protesta. Ecco come si scrive oggi di Verdi!⁸⁶⁶

⁸⁶³ L. F. Casamorata, «*Macbeth*». *Melodramma di F. Piave musicato da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 15 (VI), 11 aprile 1847, pp. 227-251: 247.

⁸⁶⁴ E. Picchi, I «*Lombardi*» e il «*Rigoletto*», «Gazzetta musicale di Firenze», 4 (I), 7 luglio 1853, pp. 13-14: 13.

⁸⁶⁵ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. XXI, «L'Armonia», 13 (VI), 15 luglio 1858, pp. 145-147: 146.

⁸⁶⁶ [s. a.] *Del maestro Verdi, e dell'Italia Musicale, a proposito della Traviata, rappresentata a Firenze*, «L'Italia musicale», 82 (VI), 14 ottobre 1854, pp. 325-326. Questo articolo venne riportato integralmente, a dimostrazione del violento astio contro Verdi, in [s. a.] *L'Anti-Verdismo*, «Gazzetta musicale di Napoli», 45 (III), 4 novembre 1854, pp. 353-354.

L'anno successivo, anche Collodi, fautore delle teorie mazziniane sulla funzione civile dell'opera, trova ampio spazio per le sue rimostanze riguardo alla stessa opera, sebbene per motivi diversi rispetto al precedente articolo:

Queste *nullità* di libretto, questo vuoto di azione e di soggetto, fa sì che la *Traviata* (o *Violetta*) invece di sembrarti un dramma lirico, un'opera in musica, ti pare piuttosto un accozzaglio di valtz, di larghi, e di cabalette, il tutto legato e cucito insieme per mezzo di monotoni e insignificanti recitativi. [...] Ma la *Traviata*, ad onta di alcune bellissime frasi che rivelano di tanto in tanto la splendida fantasia del gran compositore, non sarà mai un'opera che possa reggere per lungo tempo all'esperimento delle scene. È un lavoro che manca d'insieme e di carattere. Tu vi riscontri più facilmente il gusto che l'ispirazione, più il genere da camera che il genere drammatico, più il ricamo della scuola francese che il fare largo e grandioso della musica italiana. Quando io ripenso a Verdi, a questo intelletto prodigioso e multiforme che ha creato il *Nabucco*, *Macbeth*, *Ernani*, *Attila*, *Lombardi*, *Rigoletto*, e tanti altri capi d'opera, di forme monumentali, e poi me lo immagino occupato a rivestire di canti e di melodie questo fantoccio della *Traviata*, non possa fare a meno di rammentare il fortissimo Achille, quando vestito di femminee sottane, consumava le sue giornate, oziosamente filando fra le ancelle della bella Dejamira, alla corte di Licomede...⁸⁶⁷

La riduzione del testo di Dumas nelle «proporzioni minime del melodramma»⁸⁶⁸ fa in modo che, a giudizio di Collodi, l'immoralità del soggetto non venga trattata in profondità e, quindi, non nuoccia agli spettatori, che in ogni caso badano più all'azione che al senso delle parole storpiate dai cantanti. Piuttosto, è la quotidianità del soggetto e dei personaggi a rendere la *Traviata* un «dramma antimusicabile»⁸⁶⁹; in generale, la perdita di aulicità, l'assenza di un intento edificante e l'andamento ordinario e prosastico della musica verdiana separano nettamente la *Traviata* dalle opere degli anni Quaranta di Verdi, che «ha cangiato stil col mutare argomento»⁸⁷⁰, causando il disappunto dei sostenitori della maniera rossiniana. D'altro canto non mancano recensioni entusiastiche, come quella scritta da Alberto Mazzuccato per la «Gazzetta musicale di Milano». Al di là dei consueti appunti ai versi di Piave, la cui sporadica bontà suscita stupore («Questi son buoni Versil... Né il signor Piave si terrà per offeso se schiettamente gli chiediamo dov'andò mai a scaturirli»⁸⁷¹), l'articolista elogia l'unità d'espressione tra musica e poesia a partire dal finale del I atto dell'opera:

E l'ammirazione aumenta quando si pensa che tanti svariati affetti vengono dal compositore espressi con una verità insuperabile, pur conservando tuttavia la più squisita bellezza di proporzioni musicali, la forma più spontanea, più naturale che immaginar si possa. Tutto scorre fluidissimamente, con una disinvoltura stupenda; né mai un istante la musica s'arresta, si contorce, si snatura, onde servire al

⁸⁶⁷ C. Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 89 (VII), 7 novembre 1855, pp. 353-354: 354.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 353.

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁸⁷⁰ *Id.*, *Ancora della Traviata del maestro Verdi*, «Lo Scaramuccia – giornale omnibus», 95 (I), 26 settembre 1854, p. 1.

⁸⁷¹ A. Mazzuccato, *La Traviata*, «Gazzetta musicale di Milano», 42 (XIV), 19 ottobre 1856, 42, pp. 329-331: 331 (la prima parte dell'articolo era uscita nel numero 39, mentre le parti successive vennero pubblicate nei numeri 48, 50 e 52).

concetto drammatico. Concetto drammatico e concetto musicale, anziché sacrificarsi reciprocamente, reciprocamente s'aiutano, e l'uno l'altro feconda, e l'un dall'altro prende evidenza, forza e splendore. Non è che la scuola italiana la quale sappia raggiungere un sì armonico fine. Non è oggidi che Verdi che lo sappia ottenere con sì ammirabile parsimonia di mezzi.⁸⁷²

Mazzuccato, al contrario di Collodi, loda il «colorito domestico, familiare, intimo» (il «colorito *medius*»⁸⁷³) e, parlando della morte di Violetta, sottolinea l'impatto emotivo dovuto proprio all'ambientazione contemporanea, tanto criticata dalla fazione avversa della critica: «ci commove in sommo grado, perché personaggio che appartiene al mondo odierno, agli odierni costumi, che vive in un'atmosfera eguale alla nostra, e che è mosso quindi da affetti e sentimenti che noi pienamente comprendiamo e condividiamo perché sono i sentimenti, gli affetti nostri»⁸⁷⁴.

Un altro appunto mosso a Verdi dagli estimatori di Rossini riguardava l'impatto dell'operista sui compositori a lui contemporanei, gli emuli del suo stile inimitabile che lo copiavano con scarsi risultati: secondo Collodi, «il pubblico, in generale, è sotto un attacco di *delirium furens* per Verdi, è sotto un accesso di verdimania»⁸⁷⁵. Nel già menzionato articolo *Le riforme*, Basevi sottolinea che l'autore della *Traviata* non può guidare una scuola, né i compositori possono avanzare lo stato dell'arte musicale italiana imitandolo. In altre parole, lo stesso discorso che si era fatto trent'anni prima contro gli imitatori di Rossini e in merito alla necessità di prendere una nuova direzione dopo i capolavori di un genio musicale viene ora applicato a Verdi e ai suoi imitatori:

In questa guisa operando [alla ricerca dell'effetto], Verdi non ha fondato, né può fondare una scuola. Gli imitatori di Verdi, i quali mancano di quelle doti che illustrano il loro modello, non possono adunque divenire se non che i corruttori dell'arte. Ecco perché gridiamo contro questa imitazione, e chiamiamo con tutta la forza del nostro desiderio gl'Italiani a seguire non l'uomo, non il mutabile capriccio del pubblico di teatro e di piazza, ma l'arte, avviandosi coraggiosamente nello spinoso sentiero delle riforme.⁸⁷⁶

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, alcuni critici tirano le somme delle opere verdiane dopo quindici anni di carriera: Rovani, per esempio, firma un lungo scritto sul compositore, inizialmente edito sulla rivista triestina «Letture di famiglia» e poi pubblicato, sostanzialmente identico, sulla «Gazzetta ufficiale di Milano» da lui diretta⁸⁷⁷. Il critico passa in rassegna

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ Id., *La Traviata*. III, ivi, 48 (XIV) 30 novembre 1856, pp. 377-378: 378.

⁸⁷⁴ Id., *La Traviata*. IV, ivi, 52 (XIV), 28 dicembre 1856, p. 412.

⁸⁷⁵ C. Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 21 (VII), 10 marzo 1855, pp. 78-79: 79.

⁸⁷⁶ A. Basevi, *Le riforme*, cit., pp. 1-2: 1.

⁸⁷⁷ Cfr. nota 701.

tutte le opere verdiane composte fino a quel momento: se da un lato riconosce «l'individualità distinta»⁸⁷⁸ e le indiscutibili doti espressive di Verdi, dall'altro condanna la presa di distanza dai grandi modelli italiani, Rossini *in primis*. Secondo l'autore, infatti, l'acme della storia musicale italiana risale non al Settecento, bensì al primo Ottocento, in concomitanza con le opere del suo beniamino pesarese:

Non poniamo il punto massimo dell'arte musicale e del dramma per musica né al tempo di Marcello, né a quello di Hasse, e nemmeno a quello, quantunque assai splendido dei maestri napoletani, Scarlatti, Porpora, Durante, Leo, Jommelli, Piccinni, Paisiello, ecc, ecc. No, tutti questi uomini illustri furono grandemente infaticabili per preparare gli elementi di Rossini e Bellini, che è il periodo culminante. Con questi due, infatti, e cogli altri maestri che necessariamente furono trascinati nella loro imitazione, l'opera in musica e il dramma musicale salì a quel punto, oltre il quale non è possibile che la decadenza o il travimento.⁸⁷⁹

Il *Nabucco* è, agli occhi di Rovani, l'opera più compiuta di Verdi, anche per i debiti nei confronti di Rossini, Donizetti e Mercadante. Le dolenti note iniziano con l'*Ernani*, i cui numeri «alla prima ottengono lo scopo di far gridare la moltitudine, ma vanno scemando man mano che si ascoltano, perché le sensazioni che per essi si producono, sono esclusivamente acustiche e non hanno radice nell'idea e nel cuore»⁸⁸⁰. Il *Rigoletto*, la prima delle opere della seconda maniera di Verdi, viene ampiamente elogiato: gli «elementi alienigini» vengono criticati ma sono quanto meno fusi e trasmutati nel crogiolo dell'individualità del compositore e composti «alla maniera italiana»⁸⁸¹; il *Trovatore* e la *Traviata*, invece, vengono condannati quasi interamente. *I vespri siciliani*, poi, non possono che essere respinti come un'opera non italiana, in cui l'autore ha smarrito «l'umore abituale», avendo soggiornato a Parigi, dove «la musica melodrammatica è una deviazione della vera musica italiana»⁸⁸². Ritroviamo la consolidata contrapposizione tra melodia e armonia, sebbene in questo scritto Rovani si riferisca, più in generale, all'«istrumentazione»:

La critica francese ha pur detto che l'istrumentazione di Verdi è in quest'opera notabilmente migliorata; e noi soggiungiamo che, se è migliorata per ciò che è dottrina e correzione e combinazioni dotte, ha smarrito però il carattere dell'istrumentazione italiana, la quale non è già una veste di lusso destinata a fare ornamento qualche volta importuno alla melodia, ma invece è della melodia quel che è il corpo dell'anima; due cose cioè compenstrate e fuse in una e necessariamente avvinte, e che vivono del medesimo soffio.⁸⁸³

Tra il 1857 e il 1858 esce a puntate sul periodico fiorentino «L'Armonia» il succitato studio critico di Basevi: l'evoluzione artistica del compositore viene tratteggiata con finezza, al di là della sostanziale

⁸⁷⁸ Cito lo studio di Rovani dall'antologia di M. Capra, *Verdi in prima pagina*, cit., p. 156.

⁸⁷⁹ G. Rovani, *Dello stato attuale del teatro in Italia. I*, «L'Italia musicale», 32 (IX), 22 aprile 1857, pp. 125-126: 125.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 160.

⁸⁸¹ Ivi, pp. 163-164.

⁸⁸² Ivi, p. 165.

⁸⁸³ *Ibidem*.

perplexità sul futuro sviluppo dello stile verdiano, considerato una semplice transizione verso l'eclettismo italo-germanico, come è già emerso dall'articolo *L'Italia e la musica*. Lo scopo che Basevi si prefigge è individuare «il rapporto necessario della musica del Verdi colle disposizioni universali dell'animo degl'italiani, affinché dimostrato sia come la musica per dominare debba servire ai bisogni veri del momento»⁸⁸⁴: è evidente, dunque, che la disamina non intende produrre un'analisi della poetica verdiana avulsa dal contesto storico-cronologico, bensì valutare l'efficacia dello stile del compositore per soddisfare i bisogni di una nazione specifica, adottando una prospettiva scientifica allora pionieristica. In questo senso, il critico deve riconoscere che Verdi è ineguagliato in Italia:

Quando pensiamo che, ove non fosse il Verdi, potrebbe oggi un nuovo Lamartine esclamare, e con meno torto, essere l'Italia in fatto di musica *la terra de' morti*, siamo presi d'ammirazione non pure, ma di gratitudine verso il bell'ingegno di Busseto, il quale fa suonare glorioso il nome italiano su quasi tutta la superficie della terra.⁸⁸⁵

Tuttavia, è altresì evidente che la tradizione operistica della nazione è di fondamentale importanza per Basevi, se sottolinea che il maggior pregio del *Nabucco* fu di «udire Rossini redivivo per l'arte»⁸⁸⁶. Naturalmente, Verdi non copiò pedissequamente l'autore del *Mosè*, ma riuscì a infondere allo spartito l'essenza rossiniana, «quel *non so che*, che gl'ingegni sanno trasfondersi l'un l'altro»⁸⁸⁷, unendovi il suo peculiare timbro, vale a dire l'originalità melodica, la concisione, il coniugare perfettamente la musica alla situazione drammatica e il chiaroscuro o le contrapposizioni stilistiche («i contrapposti»⁸⁸⁸, vale a dire la contiguità di agogiche, dinamiche, tonalità e strumentazione opposte).

Nello *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, l'autore, come Rovani, si sofferma sulle diverse fasi e maniere della poetica di Verdi, riconoscendogli una notevole abilità nel rielaborare gli stimoli musicali e farli propri, senza nascondere, però, un certo biasimo per l'adozione di tratti melodrammatici stranieri a fronte di un inizio di carriera ben avviato sulle orme di Rossini. Dopo l'apprezzato esordio all'insegna di tematiche e storie risorgimentali, la *Luisa Miller* (1849) sancisce il passaggio alla seconda maniera, con la *Traviata* si inaugura la terza e col *Simon Boccanegra* la quarta:

Il Verdi conta invero più *maniere*; ma queste non sono da considerarsi come nuovi passi innanzi, bensì come deviazioni verso varie scuole, e varj maestri. Colla prima *maniera*, il Verdi aveva innestata la sua pianta sul vegeto albero Rossiniano; ed ove fosse proceduto innanzi nella via segnata col *Nabucodonosor*, chi sa oggi a che altezza sarebbe egli pervenuto. Colla seconda *maniera* piegò al tutto verso la musica Donizzettiana. Colla *Traviata* si avvicinò alla scuola francese: e col *Simone* tentò abbeverarsi al fonte della musica germanica. Per un certo lato il Verdi può chiamarsi eclettico, non

⁸⁸⁴ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. I, «L'Armonia», 11 (IV), 15 maggio 1857, pp. 41-43: 41.

⁸⁸⁵ Id., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. VII, ivi, 14 (IV), 29 luglio 1857, pp. 53-55: 53.

⁸⁸⁶ Id., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. I, ivi, 11 (IV), 15 maggio 1857, pp. 41-43: 41.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

certo perché abbia voluto conciliare le diverse musiche, ma perché piuttosto ha cercato in tutte un fondamento stabile alla sua propria.⁸⁸⁹

Anche Mazzucato e D'Arcais individuarono diverse fasi nell'evoluzione dello stile verdiano⁸⁹⁰; tuttavia, la suddivisione in maniere non venne sostenuta unanimamente dal panorama critico coevo. Filippo Filippi, che dominò la scena della critica musicale dagli anni Sessanta alla morte nel 1887, nell'articolo su *Un ballo in maschera* del 1859 elogia «l'ingegno immensamente progressivo»⁸⁹¹ di Verdi e la sua abilità di comprendere le esigenze del suo tempo. Il pregio maggiore, tuttavia, è la sua capacità di adattare stile e linguaggio alle caratteristiche specifiche di ogni dramma, senza che questo significhi sancire di volta in volta la nascita di una diversa maniera compositiva:

Nessun compositore seppe variare con sì straordinaria diversità e rapidità le tinte locali e le patetiche, immedesimarsi col soggetto in guisa da trasformare quasi ad ogni lavoro il colore e lo stile, pur mantenendo una continua e marcatissima individualità, una costante omogeneità negli schemi delle idee. Il mutare dei soggetti costringe Verdi ogni volta a vestire la sua musica di un certo abito particolare, per cui credettero i critici di avvertire nel complesso delle sue opere alcuni punti di demarcazione che chiamarono *maniere*. [...] La divisione e la numerazione delle maniere di Verdi fatta da qualcuno con pazienza anatomica è del tutto arbitraria: il differente modo con cui Verdi concepisce l'interpretazione dei drammi che deve musicare, e i grandi progressi nelle strutture, fanno sì che all'ingrosso si possano costruire codeste gratuite categorie: sarebbe assai meglio il dire che ciascheduna opera di Verdi costituisce una particolare *maniera* inerente al soggetto.⁸⁹²

Nell'analizzare *Un ballo in maschera*, Filippi enfatizza l'armonia tra le vicende drammatiche e la musica, notando altresì che la successione dei diversi numeri musicali non crea delle fratture nel tessuto musicale-drammatico dell'opera, che si svolge senza soluzione di continuità: Verdi «ha ripudiate le pastoie simmetriche e le cabalette»⁸⁹³. Per esempio, in riferimento alla prima scena del secondo atto, tutta dominata da Amelia, il critico scrive:

Quest'aria è un capolavoro di espressione musicale, d'ispirazione melodica, di originalità assolutamente nuova nella fattura: è uno svincolo dalle vecchie forme che ha la sua ragione nella situazione stessa del dramma, nello sviluppo medesimo del pensiero poetico che non avrebbe comportato le magre e convenzionali separazioni dell'adagio dall'intermezzo, dall'allegro, che non avrebbe tollerato le uniformità

⁸⁸⁹ In questo caso cito dall'edizione in volume (in parte modificata e ampliata rispetto alle parti uscite su «L'Armonia»), A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 309.

⁸⁹⁰ Cfr. rispettivamente F. Della Seta, *Alberto Mazzucato e gli esordi della critica verdiana*, in Id., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 191-202 e F. D'Arcais, *I Vespri Siciliani*, «L'Opinione», 255, 17 settembre 1855, pp. 1-3.

⁸⁹¹ F. Filippi, «*Un ballo in maschera*», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 12 (XVII), 20 marzo 1859, pp. 91-94: 91.

⁸⁹² Id., «*Un ballo in maschera*», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi*. II, ivi, 15 (XVII), 10 aprile 1859, pp. 115-117: 116.

⁸⁹³ Id., «*Un ballo in maschera*», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi*. V, ivi, 19 (XVII), 8 maggio 1859, pp. 147-150: 148.

dei ritorni, le volgarità delle cadenze; e non tornerà mai inutile il ripetere dopo compito l'esame anche incompleto ed insufficiente di ogni pezzo, che Verdi ottenne l'emancipazione dai simmetrismi, l'esattezza dell'interpretazione drammatica e poetica, tutte le finitezze dell'arte non solo senza sacrificare il canto e l'italianità della musica, ma anzi portando la melodia a brillare di più fulgido splendore.⁸⁹⁴

Anche Girolamo Biaggi, che pure si era allineato alle posizioni dell'influente Basevi nel clima fiorentino di cui Oliva ha sottolineato la «diffusa tendenza filo meyerbeeriana»⁸⁹⁵, nel recensire la rappresentazione fiorentina della *Luisa Miller* nel 1866 prende le distanze dalla classificazione del suo collega, sostenendo che Verdi ha semplicemente raffinato e migliorato il suo stile in un fisiologico processo evolutivo:

Ammettendo che il nostro può essere un errore, confesseremo schiettamente che non sappiamo accettare come un buon trovato della moderna critica musicale quello di dividere e di classificare sotto il nome di maniere le opere di un compositore; e così perché insieme ad una certa grettezza che è nella natura medesima di cotesto trovato c'è di più che con nessun compositore s'è arrivati a dire nettamente: di qui sin qui – una *maniera*, e di qui in poi un'altra. [...] Per questo e per altre non poche considerazioni che ci sarebbe facile addurre a sostegno della nostra opinione, non possiamo convenire con que' critici i quali affermano che con la *Luisa Miller* il Verdi assunse una nuova *maniera*. [...] Troviamo, è vero che in essa [*Luisa Miller*] il Verdi non ricorre ogni momento alle sorprese meramente acustiche come aveva fatto nelle sue opere anteriori; che le esagerazioni abbondano meno; che la orchestra non è sempre in istato di guerra coi cantanti; che lo strepito degli strumenti di ottone è in parte cessato e, infine, che la gran cassa è sparita (e così fosse stato *per omnia secula*). Ma in tutto ciò, se ben guardiamo, né nuovi concetti, né nuovi atteggiamenti; bensì modificazioni, correzioni, pentimenti, accorgimenti che solo si riferiscono alla parte materiale dell'arte.⁸⁹⁶

Un'altra criticità appuntata a Verdi era rappresentata dal libretto che, come in passato, era uno dei primi elementi passati in rassegna per l'evoluzione e il miglioramento dell'opera: i libretti delle opere verdiane venivano giudicati spesso penosamente inadeguati dal punto di vista letterario. Leggiamo le parole scritte da Rovani nel 1857 in riferimento a due figure che, seppur non esplicitamente menzionate, non possono essere nient'altri che Verdi e Piave:

Ben è vero che qualche maestro ha voluto preferire ai nobili ingegni qualche poeta scalzacane per la semplice ragione che veniva più docile ai suoi comandi, e gli giovava in sala e in anticamera, e mentre gli adattava il libretto e le strofe a tutte le volontà mutabili, gli scopava le stanze e gli puliva gli stivali; ma codesto strano connubio del maestro e del poeta-*décrotteur* è un fatto che speriamo non vorrà provocare l'imitazione. D'altra parte se è vero che qualche maestro trovò la vena pur colle orecchie scorzate da barbare strofe, è codesta un'eccezione che non può distruggere il fatto della potente e bella poesia generatrice della potente e bella musica.⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ Id., «Un ballo in maschera», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi. IV*, ivi, 18 (XVII), 1° maggio 1859, pp. 139-141: 140.

⁸⁹⁵ E. Oliva, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, cit., p. 104.

⁸⁹⁶ Il passo è tratto dalla *Rassegna musicale* de «La Nazione» dell'11 ottobre 1866 (Cito da A. D'Ovidio, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione»*, cit., p. 594).

⁸⁹⁷ G. Rovani, *Dello stato attuale del teatro in Italia. IX*, «L'Italia musicale», 74 (IX), 16 settembre 1857, 74, p. 293.

Dello stesso avviso era anche Collodi, che voleva «seppellire il vecchio libretto per dar luogo al dramma in proporzioni più grandi e più consentanee alla fisionomia della moderna letteratura», a dispetto delle abitudini inveterate che prevedevano che il canto si potesse innestare solo ed esclusivamente su «l'indecente libretto, alla Guidi e alla Piave»⁸⁹⁸. Nel 1860, per esempio, il critico anticipa di qualche anno le istanze riformistiche di Boito, sottolineando l'importanza della collaborazione tra musicista e poeta:

Alcuni vi diranno che la musica non ha nulla a che vedere con la poesia. Forse questo paradosso poteva gabellarsi in altri tempi, quando la musica aveva un altro carattere; ma in oggi che la musica ha slargato il suo orizzonte, e tende a diventare eminentemente drammatica, il libretto non è più un accessorio, un manichino, un reggi-note; ma sibbene vuol essere considerato come una parte sostanziale e integrante della musica medesima. [...] l'ispirazione del compositore deve emanare dalle parole del poeta. Fra il poeta e il maestro è necessaria, diciamo così, una comunanza di affetti, di scusazioni, di sentimento artistico. L'opera in musica, perché si accomodi alle esigenze e al gusto dei tempi, bisogna che apparisca di fronte al pubblico come un lavoro condotto in collaborazione fra il poeta e il compositore.⁸⁹⁹

Anche Basevi si scagliò contro «quei tanti maestri, i quali, tutto vaghi delle loro scarabocchiate, niuna importanza vedono nel libretto, e vanno persuasi, che la buona musica sia tuttavia capace d'attrattiva senza il soccorso della drammatica situazione»⁹⁰⁰. Nell'articolo *Il poeta, il maestro ed il cantante*, uscito l'11 marzo 1856 su «L'Armonia», il pubblicista individua nel miglioramento dei versi per musica il primo passo per iniziare la riforma melodrammatica:

Una sana riforma nella musica drammatica, così vituperata oggi in Italia, non può incominciare che con il miglioramento del *libretto*. Ottenuto ciò, devesi, con tutte le forze di cui dispone il giornalismo, costringere i maestri a vestir di note convenientemente la poesia. Finalmente se un giorno si potrà conseguire quest'accordo del maestro col poeta, dovranno tutte le batterie rivolgersi allora contro i cantanti, perché cessino una volta di essere stupide macchine strillanti, e divengano ragionevoli dei pensieri poetico-musicali.⁹⁰¹

Come emerge dalla stoccata finale di Basevi, un altro elemento particolarmente criticato dalla critica musicale fiorentina era il nuovo stile di canto, del tutto distante dalla vocalità rossiniana. Con la sua consueta *vis* polemica e caricaturale, Collodi aveva protestato: «*Helas!* L'urlo ha trionfato del *Canto!* Il *bombardone* ha soppiantato il *flauto*: Verdi ha sconfitto Bellini! Eccoci nel pieno *Seicento* della musica»⁹⁰². Il

⁸⁹⁸ C. Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 20 (VII), 10 marzo 1855, pp. 78-79: 78.

⁸⁹⁹ Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 29, 29 gennaio 1860, pp. 1-2: 2.

⁹⁰⁰ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. V*, «L'Armonia», 13 (IV), 15 luglio 1857, pp. 49-51: 50.

⁹⁰¹ Id., *Il poeta, il maestro ed il cantante*, «L'Armonia», 11(I), 11 marzo 1856, pp. 41-42: 42.

⁹⁰² C. Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 93 (IX), 21 novembre 1857, pp. 369-370: 370.

pensiero dell'autore trova un più ampio respiro nel caustico articolo uscito su «La Nazione» nel marzo del 1860, in cui il critico profetizza la nascita di «un'Aristocrazia della laringe», in virtù del potere esercitato dall'*élite* dei cantanti, oltre a criticare in generale il nuovo stile di canto diffuso da Verdi:

Mentre i teatri di musica rovinano e gl'impresari si dileguano, come i sogni di amore, così, all'opposto, i cantanti si fanno d'oro e minacciano di formare, in società, un quarto stato: quello dell'Aristocrazia della laringe! [...] Al canto, se mal non ci apponghiamo, sarà sostituito l'*Urlo*, in tutta la sua feroce pienezza. [...] Dal 1861 in poi ogni anno nel primo giorno di maggio verrà celebrata una specie di festival in onore del Maestro Cavalier Commendatore Giuseppe Verdi, a cui prenderanno parte attiva tutti quanti gli artisti, che, bene o male, avranno cantato nelle sue opere — compreso l'*Aroldo* che non è un'opera — e i *Vespri Siciliani*, che sono due opere in una! Sopra un grandioso palco espressamente costruito, e dinanzi a un affollatissimo pubblico, che farà di tutto per mostrarsi colto e intelligente, i sullodati artisti daranno uno spettacolo di musica e di finta lotta: e per quadro finale, cadranno tutti sul terreno in attitudine eroica, come i gladiatori romani: e rivolti colla faccia verso il palco dove sarà seduto il Maestro Verdi, gli diranno in coro:

*Sfiatati te salutant.*⁹⁰³

Ciò che emerge dallo spoglio di questi quotidiani è che all'altezza degli anni Cinquanta la critica musicale riflette sullo stato di crisi e decadenza dell'opera italiana: in un panorama dominato da Verdi, parte dei giornalisti si schiera con il compositore che signoreggia la scena musicale, ritenendolo in grado di operare la tanto necessaria riforma e dare nuova linfa al melodramma, rispettandone le qualità tipicamente italiane; i restanti articolisti, invece, identificano in Rossini il nume tutelare dell'opera nazionale, adottando una posizione anti-verdiana. Il dibattito si svolge in un momento storico ben preciso: il mutamento del sistema produttivo veniva allora deprecato da D'Arcais per l'esclusione dei giovani operisti e il consolidamento del repertorio⁹⁰⁴. È ben nota la polemica che scoppiò nel 1868 quando l'allora ministro della pubblica istruzione Emilio Broglio proclamò di voler ridare lustro alla decadente opera italiana e sostenere i giovani compositori costituendo una Società Rossiniana, con l'unico scopo di sganciare i conservatori dalle casse dello Stato e farli finanziare dalla costituenda società⁹⁰⁵: la lettera di Broglio suscitò la polemica risposta di Arrigo Boito e la protesta di Verdi, il quale, come si sa, rimandò al ministro le insegne di commendatore della Corona d'Italia. La proposta cadde nell'oblio; tuttavia, le dichiarazioni di Broglio in merito allo squallore desolato del panorama operistico pungolarono gli animi dei critici, già intenti ad arrovellarsi in

⁹⁰³ Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 82, 22 marzo 1860, pp. 1-2: 2.

⁹⁰⁴ D'Arcais, nel recensire un opuscolo di Achille Montuoro *Le vere e sole cagioni dell'arte musicale in Italia*, proponeva che si rappresentassero opere nuove e di repertorio. Si veda il già citato articolo in due parti *Bibliografia musicale. Le vere e sole cagioni dell'arte musicale in Italia* ed E. Oliva, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, cit., pp. 88-90.

⁹⁰⁵ Stralci della lettera di Broglio, con la relativa risposta di Arrigo Boito (chiamato in causa da allusioni al suo recente *Mefistofele*) in P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Verona, 1942. La polemica si può seguire sulle pagine della «Gazzetta musicale di Milano», in particolare nei numeri 10, 17, 24, 31 maggio e 7, 14, 28 giugno 1868.

merito al futuro dell'opera italiana: all'esigenza di riaffermare le radici melodiche tipiche del melodramma nazionale si contrapponeva la possibilità di assorbire le esperienze musicali straniere. In questo contesto, il fenomeno Wagner valica i confini nazionali, mentre Boito tenta la sua riforma operistica annunciata sui giornali, ritrovandosi a dover fare un clamoroso retromarcia.

2.5 Boito e l'opera post-unitaria: il librettista ritornato poeta

Negli anni che seguono l'Unità d'Italia, i processi che avevano già iniziato a modificare il sistema produttivo del teatro musicale giungono a compimento: il ruolo dell'impresario decade, a tutto vantaggio dell'editore, e la maggiore sensibilità verso il sociale porta a importanti rinnovamenti delle strutture teatrali che favoriscono l'ampliamento del pubblico pagante. Si inizia a delineare «una situazione produttiva e ricettiva “di massa”»⁹⁰⁶ cui, nell'analisi di Guarnieri Corazzol, consegue la suddivisione della produzione operistica secondo i tre livelli di cultura (alto, medio, basso) che gli studi sociologici hanno già individuato per la produzione artistica novecentesca.⁹⁰⁷ In effetti, osservando il panorama melodrammatico che segue il 1861, si riscontrano opere fortemente differenziate, eterogenee: i cartelloni presentano generi più leggeri, dedicati al pubblico borghese, quali l'operetta, il varietà, il *vaudeville*; a cavallo tra Otto e Novecento, anche su spinta del *Falstaff* di Boito e Verdi, riprenderà slancio l'opera buffa con titoli quali *Basi e bote* (1887) di Boito, *I dispetti amorosi* (1894) di Illica e Luporini, *Il signore di Pourceaugnac* (1897) di Franchetti e Fontana e *Le maschere* (1900) di Illica e Mascagni. Allo stesso tempo, prende piede il *grand-opéra* nella versione italiana, inizialmente denominata “opera con balli analoghi” e poi, più comunemente, “grande opera” e “opera-ballo”⁹⁰⁸. Il genere, indirizzato a un pubblico di media preparazione e cultura, presenta alcune difformità rispetto all'originale, segnatamente la presenza di soggetti fantastici e fiabeschi e non solo esclusivamente storici, ma si allinea al modello francese per la struttura in quattro o cinque atti, la ricchezza della scenografia, la presenza di ritmi danzanti e, infine, di scene corali con musiche di scena che si propongono di rappresentare la *couleur locale*, su influenza dell'esotismo, sempre più presente nelle arti. Tra le opere più rappresentative del genere ricordiamo il *Mefistofele* di Boito (1868); il *Ruy Blas* (1869), il *Gustavo Wasa* (1875) e il *Don Giovanni d'Austria* (1880) di Filippo Marchetti su libretto di Carlo

⁹⁰⁶ A. Guarnieri Corazzol, *Il compositore e il librettista*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 95-127: 96.

⁹⁰⁷ La studiosa prende in considerazione fonti quali U. Eco, *op. cit.*; D. Macdonald *et al.*, *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969; G. Petronio (a cura di), *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, LINT, 1985; A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 229-298 (cap. V: *Storia dell'arte secondo gli stati culturali: arte popolare e arte di massa*).

⁹⁰⁸ Si veda F. Nicolodi, *L'opera post-unitaria*, cit., pp. 346-348.

d'Ormeville; il *Guarany* (1870) e il *Salvator Rosa* (1874) di Antonio Carlo Gomes, i cui testi vennero scritti da Antonio Scalvino e Carlo d'Ormeville nel primo caso e da Antonio Ghislanzoni nell'altro; l'*Aida* di Giuseppe Verdi e Antonio Ghislanzoni (1872); *I Lituani* (1874) e *La Gioconda* (1876) di Amilcare Ponchielli, su versi rispettivamente di Ghislanzoni e Boito; l'*Elda* (1880), scritta da Carlo d'Ormeville e musicata da Alfredo Catalani; *Le Villi* (1884), composta da Giacomo Puccini su versi di Ferdinando Fontana; il *Cristoforo Colombo* (1892), di Alberto Franchetti su libretto di Luigi Illica; *I Medici*, scritto e musicato da Ruggero Leoncavallo (1893). Infine, la novità è rappresentata da opere che non mirano al successo di massa, ma si distanziano dalla ricezione del pubblico perseguendo un livello culturale alto, sulla spinta di una scrittura innovatrice: la fascia più alta dell'«opera come arte», diametralmente opposta ai prodotti creati dai «mercanti dell'opera»,⁹⁰⁹ è rappresentata da opere quali il *Mefistofele* (1868 e 1875) e il *Nerone* di Boito (rappresentato postumo nel 1924) e dal *Falstaff* (1893), su libretto dello stesso scapigliato e musica di Verdi. Naturalmente, questa classificazione tripartita non esclude la compresenza di più livelli nella stessa opera, anche in virtù dello scontro tra la ritrovata autorialità del librettista e quella consolidata del compositore: è il caso della *Gioconda*, in cui i versi di Boito, in certi punti avanguardistici, non si adeguano al livello musicale medio adottato da Ponchielli⁹¹⁰.

In questo panorama, che muta considerevolmente e inesorabilmente, la critica si pose una domanda ben precisa: a quali criteri si deve conformare l'opera della nuova Italia? Negli anni Sessanta, i poeti e narratori scapigliati che operavano nel circuito operistico quali Dossi, Ghislanzoni, Praga, Tarchetti e Boito in testa erano altresì presenti nel dibattito sul melodramma ed esponevano le loro opinioni sulle pagine dei giornali, proclamando a gran voce la necessità di una riforma di cui, spesso, offrivano anche le direttive⁹¹¹. Salvetti ha efficacemente inquadrato il fervore polemico soggiacente a queste enfatiche dichiarazioni: dopo gli anni risorgimentali, in cui «intorno all'opera di Verdi si era raccolta una unità di “popolo”»⁹¹², l'illusione di una coesione nazionale si era presto infranta con i prodromi della questione sociale:

E non poteva, proprio l'opera in musica, ritrovare, proprio in questa crisi, una funzione politica precisa, quella di riguadagnare un ruolo ufficiale nella nuova Italia, simbolo di una superiore unità di gusto e di ideali? Ma, per fare questo, l'opera doveva lei stessa innalzarsi ad “arte superiore”, doveva liberarsi dai pesi di una serie di convenzioni che potevano renderla ridicola e meschina; tutti dovevano quindi impegnarsi nell'indicare la nuova strada con giudizi sul già fatto, con preannunci e progetti per

⁹⁰⁹ A. Guarnieri Corazzol, *Il compositore e il librettista*, cit., p. 98.

⁹¹⁰ Per una casistica si veda l'analisi di Guarnieri Corazzol (ivi, pp. 101-126).

⁹¹¹ Oltre a Salvetti, si veda anche G. Mariani, *Il melodramma della Scapigliatura*, in Id., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 279-290.

⁹¹² G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit., p. 572.

l'avvenire; l'opera non poteva più essere un fatto privato degli "addetti ai lavori"; gli uomini colti di ogni disciplina dovevano collaborare alle sorti future dell'arte nazionale.⁹¹³

Nella vastità ed eterogeneità degli interventi scapigliati sulla pubblicistica dell'epoca⁹¹⁴ (della predilezione per Rossini di Dossi e Rovani si è già accennato), acquistano un rilievo di primo piano le dichiarazioni di Arrigo Boito⁹¹⁵, che tra il 1862 e il 1868 espose la sua visione per il futuro dell'opera italiana in molteplici scritti usciti sulla «Perseveranza», sul «Figaro» e sulla «Gazzetta Musicale».

La fusione tra le arti, penetrata in Italia sulla scorta delle influenze d'oltralpe, venne ampiamente discussa nel movimento scapigliato: si è già menzionato lo scritto di Rovani, *Le tre arti*, dove si afferma la completa e totale unità tra poesia, musica e arte plastica; Dossi allargò il campo anche all'olfatto, sentenziando che «i colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la musica e verrà tempo in cui si canteranno e soneranno davvero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanzo od uno spartito di melodramma, aperti sul leggio»⁹¹⁶. Anche Boito sottoscrisse questa visione, senza che ciò intaccasse la sua personale gerarchia delle arti in cui la musica figurava al primo piano:

Onnipotenza della musica! [...] Sovranità dell'arte nostra! Sì, lo asseriamo con affettuoso orgoglio e con interissimo convincimento: la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea. Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca dalla parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eterree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta. La musica è il gradino più vicino a Dio nella nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera.⁹¹⁷

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ Su cui si veda G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, Milano, IPL, 1984; G. Carnazzi, *Da Rovani ai perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, LED, 1992.

⁹¹⁵ Sulla figura di Boito, le sue opere e le sue posizioni relative alla riforma melodrammatica si vedano, tra gli altri: M. Vajro, *Arrigo Boito*, Brescia, La Scuola, 1955; G. Scarsi, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972; G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986; S. Martinotti, *Gli scritti musicali di un «giovane signore assai saputello e scapestrato»*, cit., pp. 137-146; G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994; W. Ashbrook e G. Guccini, *«Mefistofele» di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998; R. Viagrande, *Arrigo Boito. «Un caduto chërubo», poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008; E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010; A. Boito, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013; E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013; V. Di Martino, *Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi*, in *La letteratura italiana e le arti*, cit., pag. non numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Di%20Martino.%20Riscrivere%20il%20Mefistofele..pdf> (consultato il 22 ottobre 2025).

⁹¹⁶ Cito da P. Nardi, *La Scapigliatura da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968, p. 58.

⁹¹⁷ Cito da A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1170.

Il melodramma si configurava, dunque, come il perfetto connubio tra le arti ed era, all'epoca di Boito, la forma artistica e spettacolare di punta, anche in vista del ruolo unificante nel neonato contesto nazionale:

Oggi la musica è tutta al melodramma. È suo tempio il teatro, suo altare la scena, suo culto, suo rito, sua fede, quella grande rapsodia moderna che muta la storia in tragedia, la leggenda in poema, la cronaca in dramma: l'opera musicale. Una immensa attività si concentra intorno a quest'opera in musica; tutti i caldi credenti dell'arte, tutti i coraggiosi fautori del progresso cooperano a questa solenne attività⁹¹⁸.

Tuttavia, lo stato dell'opera in musica imponeva una riqualificazione e un rinnovamento immediati. Nella nota critica all'opera *Il vecchio della montagna* di Cagnoni e Guidi, apparsa il 13 settembre 1863 sulla «Perseveranza», Boito fotografò vividamente l'impoverimento dello stato dell'arte melodrammatica, imputato in questo caso agli autori che avevano sprecato una vicenda ricca di spunti drammatici:

E qui sta la magagna. Questi facitori di melodrammi non hanno un dubbio al mondo della gran parte che oggi lor tocca, non si pensano un momento che la musica inceppata attende da essi la scossa per poter camminare; se ne stanno oziosamente adagiati, contenti al quia e al loro facile mestiere, senza curarsi punto dell'arte. Intanto quella sta rattrappita, intristita, deserta, a campar d'accatto in sulla svolta d'una via, come un povero in canna.⁹¹⁹

Buona parte della responsabilità della decadenza melodrammatica è, dunque, dei librettisti, che propinano ai compositori un «rancido raspè»⁹²⁰ imbevuto di convenzioni il cui esito musicale non può essere che amaramente stantio. La *pars destruens* della nuova poetica individua nelle convenzionali forme chiuse il vero ostacolo alla costruzione del Dramma musicale, considerato come una fusione degli elementi scenici e musicali, un'unione delle arti sorelle che costituisce un'opera d'arte totale, innestata anche su un innalzamento della qualità letteraria del libretto. Come si evince nel prosieguito dell'articolo del 1863, il poeta proclamò una rottura totale con il manierismo operistico, sia sul piano stilistico che contenutistico, avallando la dignità dello spettacolo (e segnatamente del libretto) con la patente di nobiltà derivante dall'ascendenza classica:

V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i

⁹¹⁸ La citazione è tratta dalla serie di articoli *Esperimenti della Società del Quartetto*: in particolare, *Terzo Esperimento* (Anno II), dato alle stampe il 14 maggio del 1865 sul «Giornale della Società del Quartetto» (ivi, pp. 1172-1173).

⁹¹⁹ *Cronaca musicale* tratta dalla «Perseveranza» del 13 settembre 1863 (ivi, pp. 1080).

⁹²⁰ *Ibidem*.

raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. Da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverde, la formula melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre *formula*, come *formula* era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta file per affermare l'asserto. L'ora di mutar stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'essere pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i greci.⁹²¹

Il libretto era, nella visione di Boito, il fondamento indispensabile per la creazione del dramma musicale: tuttavia, la consuetudine e l'orizzonte di attesa del pubblico aveva portato i compositori, inclusi i grandi nomi ottocenteschi, a ripetere e cristallizzare una serie di elementi musicali, la «formula», che doveva essere imperativamente sostituita da composizioni nuove, svincolate dai *tòpoi* codificati del teatro musicale italiano, creando così una nuova «forma». Più goliardici e pungenti i versi usciti lo stesso anno sulla rivista «Museo di famiglia», intitolati *All'arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano*, che suscitarono il risentimento di Verdi: «Alla salute dell'Arte Italiana! / Perché la scappi fuori un momentino / Dalla cerchia del vecchio e del cretino, / Giovane e sana»⁹²².

Secondo Tobia Gorrio, solo una ristretta e colta *élite* del pubblico poteva comprendere la profondità intertestuale e interculturale del suo lavoro. A differenza dei pensatori che lo avevano preceduto, il drammaturgo denigrò ampiamente la massa popolare negli articoli che precedevano il *Mefistofele* del 1868, come si evince dalla *Cronaca drammatica* uscita un mese dopo alla *Cronaca musicale* su cui si siamo appena soffermati:

Il pubblico è donna: non s'aombri chi legge questo nostro aforismo. Il pubblico è donna in tutto, nelle virtù, nei brutti vizi, nel raziocinio, nel cuore. Ai giorni cattivi le sue pecche sono: leggerezza, pertinacia, concupiscenza, tutte pecche singolarmente femminili; ed anche si può aggiungerci il chiacchierio, donnesco uso del pubblico nostro. Ai giorni cattivi leggiero s'invaghisce, leggiero s'annoi, e, così pure, quando incoccia nel male è testardo, civettuolo quando ascolta chi lo adula e lo liscia morbidamente, ma delle ruvide verità poco capace. Ai giorni buoni le sue doti sono: amore, sommissione, verecondia; allora egli si volta verso il bello con passione di poeta, ed umile pende dalle parole del genio, con ardente cupidità di scienza. A chi lo tenta in quei giorni per le vili lubricità, per le volgari carezze, maestosamente, quasi donna pudica, rifiuta.⁹²³

Il giudizio è, anzi, più temperato rispetto a quello che si legge nella corrispondenza privata dell'operista: «povera gente che si pavoneggia nei palchi e che si agita in platea [...] pubblico di majali e di pecore»⁹²⁴,

⁹²¹ Ivi, pp. 1080-1.

⁹²² Cito da A. Boito, *Opere letterarie*, a cura di A. I. Villa, Milano, Otto/Novecento, 2003 (1996), p. 77, vv. 1-4.

⁹²³ *Cronaca drammatica* del 13 ottobre 1863 (A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1085).

⁹²⁴ E. Duse e A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 294.

scriveva a Eleonora Duse il 5 dicembre 1888. D'altronde, l'artista non risparmiava stilette dirette proprio agli ascoltatori nei libretti, come nel caso dell'*Amleto*, scritto per le musiche di Franco Faccio nel 1865:

Al pubblico non garban – le fantasticherie
Le dice buffonate – ciarlatanerie.
Pur non gli date bada, lasciatelo gridare,
«Il cavial non è cibo – da palato volgare».⁹²⁵

Nel 1864, il proposito di riorganizzare la gerarchia tra musica, poesia e arte scenica innalzando a più alti destini il dramma musicale venne declinata in un programma di riforma ben preciso sulle pagine del «Figaro», giornale di trincea fondato dallo stesso Boito e da Emilio Praga. Dopo essersi rifiutato di esprimersi sulla mediocre *Ginevra di Scozia* di Giuseppe Rota e Marco Marcello, il musicista e poeta codificò il suo credo, elencando le direttive da intraprendere a livello formale, musicale e drammatico:

L'opera in musica «del presente», per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati deve giungere, a parer nostro:

- I. La completa obliterazione della *formula*.
- II. La creazione della *forma*.
- III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.
- IV. La suprema incarnazione del dramma.⁹²⁶

Bisogna constatare come, a dispetto del tono imperativo con cui Boito elencò i principi riformistici, la vicenda del *Mefistofele* dimostrò inequivocabilmente l'impossibilità di portarli a termine, nonché il consueto scollamento tra il dibattito teorico sul melodramma e la realtà del teatro musicale italiano. Com'è noto, la prima rappresentazione, avvenuta il 5 marzo 1868 alla Scala, si rivelò un fiasco clamoroso: l'opera d'arte totale boitiana era deliberatamente distante dall'orizzonte di attesa del pubblico, che non apprezzò l'assenza delle forme chiuse tradizionali (provocatoriamente assegnate al solo Mefistofele) né l'indulgere nel sinfonismo a scapito della melodia. In particolare, la riduzione a due soli episodi della storia d'amore tra Faust e Margherita, sacrificata per lasciare maggior spazio a scene critico-filosofiche, era in aperta contraddizione con quanto veniva richiesto da un ideale spettatore nel prologo dell'opera. In quest'inusuale prefazione, uno spettatore e un critico sono a colloquio con l'autore, che si propone di deludere tutte le aspettative indicategli dal rappresentante del pubblico rozzo e ignorante:

Teorie, commenti, dimostrazioni; tutte bellissime cose che io non voglio sapere quando assisto ad un'opera d'arte. Datemi delle forti emozioni e allontanate da me la noia, ecco tutto quel che vi chiedo,

⁹²⁵ Cito da E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 28.

⁹²⁶ *Cronache dei teatri* uscite sul «Figaro» il 21 gennaio 1864 (in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1107).

e se riuscirete a ciò con quattro note e con quattro versi, oppure mettendo mano al cielo, alla terra e all'inferno, io ve ne sarò ugualmente grato- non vorrò sapere se siete classico, romantico, idealista, realista od eclettico, non domanderò dio che paese siete, né che età avete, e non permetterò che mi si istruisca troppo intorno allo spettacolo che mi promettete. Io voglio che l'arte mi parli da sola senza l'aiuto della scienza, della storia e dell'erudizione. Io credo che una pagina di musica possa insegnarmi maggiori cose che non un corso di filosofia. Parlate a bassa voce. In un teatro come al museo sfuggo i ciceroni. Avete scritto una prefazione al vostro libretto? Non la leggerò. Avete scritto delle note e delle chiose? Non le leggerò. Tenderò gli orecchi alla musica e la memoria al dramma; d'altre minuzia non mi darò per inteso.⁹²⁷

Dopo il preventivato fiasco, l'autore non rinnegò mai la prima versione del melodramma, che precorse i tempi anticipando «la dimensione dell'opera come arte – anziché come servizio (artigianato, commercio) rivendicata dalle avanguardie primo-novecentesche» e si qualificò come parte di «quel livello culturale d'élite che punta a un'opera caratterizzata da sperimentazione formale e da una scrittura d'autore (riconoscibile per tale)».⁹²⁸ Nel suo intento di rottura con la tradizione, l'opera venne immediatamente accusata di wagnerismo: tuttavia, all'epoca Boito disdegnò l'associazione con l'autore della *Tetralogia* e, in effetti, il *Mefistofele* si può piuttosto configurare come «testimonianza polemicamente wagneritaliana alternativa»⁹²⁹, usando il neologismo coniato da Guarnieri Corazzol. Nel 1875, l'opera venne riproposta in una veste del tutto nuova: il ripristino delle forme chiuse, il recupero di un rapporto più convenzionale tra canto e orchestra e la riduzione del dramma a quattro atti reinserirono l'opera nell'alveo della tradizione melodrammatica che Boito aveva cercato di infrangere, trasformando amaramente il suo originario intento utopisticamente riformistico.

Ciò nondimeno, la ricerca letteraria di Boito – sia nelle sue opere sia in quelle in collaborazione con Verdi – segnò un evidente innalzamento della dignità artistica dei versi per musica, in virtù di un indiscusso magistero lessicale e metrico che inaugurò una nuova stagione del libretto d'opera e dei rapporti poesia-musica. È noto, per esempio, che contrariamente alla norma, il libretto del *Mefistofele* venne pubblicato nel gennaio del 1868, un mese in anticipo rispetto alla prima rappresentazione: oltre che per preparare il pubblico all'opera, quest'iniziativa era volta a mettere in luce la costruzione drammatica e i versi di Boito. Guido Pannain è giunto a definire il drammaturgo «il primo incontro, nell'Italia dell'Ottocento, della letteratura con l'opera»⁹³⁰. Emanuele d'Angelo è stato più misurato, affermando che lo scapigliato «ha avuto l'indubbio merito di ricondurre prepotentemente e

⁹²⁷ A. Boito, *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito da rappresentarsi al R. Teatro della Scala*, Milano, Bernardoni, 1868, p. 9.

⁹²⁸ A. Guarnieri Corazzol, *Il compositore e il librettista*, cit., pp. 95-127: 98.

⁹²⁹ Ead., *Mito mediterraneo e mito nordico*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* cit., pp. 131-166: 144.

⁹³⁰ G. Pannain, *Ottocento musicale italiano: saggi e note*, Milano, Curci, 1952, p. 182.

inequivocabilmente il genere librettistico nell'alvo della drammaturgia letteraria»⁹³¹ e sottolineando che, sin dall'*Amleto* (1865), l'autore ha ingaggiato «il suo primo vero combattimento linguistico contro il fiorentinismo manzoniano, sfoggiando un vocabolario studiatissimo e policromo, aperto a ogni esperienza vecchia e nuova, con un ardito impasto di registri e una cosciente ed equilibrata ricerca di colori espressivi, che nel genere librettistico non avevano precedenti»⁹³². Allo stesso modo, Guarnieri Corazzol ha sostenuto l'esistenza di «un prima e un dopo Boito»⁹³³: lo spartiacque è tracciato, oltre che dal carattere avanguardistico che caratterizza la ricerca contenutistica e formale delle opere boitiane, dalla coscienza di uno iato tra la produzione operistica di consumo e gli ideali artistici, non commerciali perseguiti dallo scapigliato.

Secondo la studiosa, la frattura tra la letteratura alta e quella di consumo che si verifica a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento si rifrange sulla produzione melodrammatica, creando di riflesso due tipologie di versi per musica ben distinte: i libretti intesi come «letteratura “di servizio”» e quelli che si qualificano come «arte originale, sostanziale infrazione di norme»⁹³⁴, come il *Mefistofele*. Tralasciando lo specifico caso boitiano e allargando lo sguardo fino allo scorcio del secolo e alla *Décadence* italiana, notiamo come all'innalzamento letterario dei versi per musica consegua la migliorata condizione del librettista. Il poeta torna alla pari con il compositore, recuperando lo *status* di drammaturgo vigente nel Settecento nel caso di Zeno e Metastasio: ne è un esempio il rapporto paritario instauratosi tra d'Annunzio e Pizzetti nel corso del processo creativo della *Fedra*. La presenza di un «testo forte d'autore»⁹³⁵ sarà, poi, tipicamente novecentesca, così come la possibilità che poeta e musicista si uniscano in un'unica figura, come avviene, in effetti, già con Arrigo Boito e con Ruggero Leoncavallo: alla prima categoria appartengono compositori novecenteschi quali Goffredo Petrassi e Luciano Berio, alla seconda Luigi Dallapiccola e Gian Francesco Malipiero⁹³⁶. Nell'Ottocento, invece, si dà anche la possibilità che il librettista scriva tanto prodotti di massa quanto versi d'autore: è il caso di Antonio Ghislanzoni o di Ferdinando Fontana, che nel testo *In teatro* propone il libretto del futuro, da intendersi come poema autonomo dalla musica, ma nelle sue prove melodrammatiche rimane saldamente ancorato alla *langue* operistica tradizionale, a fronte dell'inserimento

⁹³¹ E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 3.

⁹³² Ivi, p. 17.

⁹³³ A. Guarnieri Corazzol, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 7-50: 8.

⁹³⁴ Ivi, p. 10.

⁹³⁵ Definizione che Guarnieri Corazzol contrappone a quella di «testo gregario del professionista» nel tentativo di definire le due polarità della collaborazione tra poeta e operista (Ead., *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento: una proposta di tipologia dei ruoli*, cit., p. 207).

⁹³⁶ Giovanna Gronda, nell'introduzione al Meridiano Mondadori dedicato ai libretti, parla dell'assorbimento della funzione del librettista da parte del compositore (G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in G. Gronda e P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, pp. XI-LIV: XLVII.

dei suoi libretti nei nuovi filoni che spopolano nell'opera *fin de siècle*, vale a dire le ambientazioni nordiche e fiabesche (*Flora mirabilis* e *Le villi*) e i drammi veristi (*Lionella*)⁹³⁷.

Come abbiamo visto, la figura del drammaturgo-demiurgo divenne una possibilità sempre più concreta nel panorama melodrammatico italiano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, indubbiamente anche grazie all'*exemplum* wagneriano. Del resto, nel succitato articolo di Boito del 1864, i quattro principi riformistici esposti sono riferiti all'«opera in musica del presente»: il sintagma è evidentemente in polemica contrapposizione con l'opera d'arte dell'avvenire dell'operista tedesco, i cui lavori iniziano a essere discussi, tra gli altri, proprio dall'autore del *Mefistofele*. A dispetto della contiguità tra Boito e Wagner – entrambi musicisti e poeti che promuovevano l'idea di un'opera d'arte totale – il drammaturgo italiano alternò ammirazione e disillusione nei confronti del compositore tedesco, in virtù della sua mutevolezza che non mancò di segnare anche i rapporti con Verdi⁹³⁸. Del resto, Guarnieri Corazzol ha individuato proprio nell'ambiente scapigliato milanese l'ecosistema in cui venne formulata la più compiuta e definita formulazione letteraria antiwagneriana: oltre a Boito, l'ammiratore di Rossini Carlo Dossi definì, nella *Prefazione* delle sue *Gocce d'inchiostro*, le opere wagneriane come «pezzi di musica della scuola che non ha cuore», aggiungendo che il pubblico, «dedito alla minchionatura, li ascolta con con incorreggibile pazienza, sempre in attesa di una melodia che non viene mai. E infatti, guai se venisse! Si vorrebbe tosto altra musica»⁹³⁹. Lo scrittore schernì il *Lohengrin* anche nelle *Note azzurre*: «Tale, uscendo dal Teatro della Scala dove era stato fischiato la prima volta il *Lohengrin* di Wagner, disse che la miglior aria che avea sentito quella sera, era quella della strada»⁹⁴⁰.

Come si è annunciato, la posizione di Boito è ben più articolata. Inizialmente l'autore del *Mefistofele* fu disilluso dai drammi del compositore tedesco perché non reggevano le aspettative suscitate dagli apprezzati testi teorici; tale era l'amarezza di Boito da spingerlo a scrivere, nel 1864, il primo proclama pubblico antiwagneriano firmato da uno scrittore italiano:

Un falso precursore, uno di quei pericolosi propagatori di verità mal dette, mal pensate, male ascoltate, uno di quei farnetici i quali, avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio, pomposi sparpagliatori di clamorose confusioni, guastatori di teorie colla pratica, di pratica colle teorie, ingegni enfiati di vanità più che nudriti di scienza: Riccardo Wagner. È la prima volta che ci occorre di por mano seriamente a questo nome-proiettile; oggi finalmente ne piace raccogliarlo per poi in eterno esserne scaricati. [...] Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso; noi tutti

⁹³⁷ Si veda A. Guarnieri Corazzol, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori*, cit., pp. 30-36.

⁹³⁸ Sul rapporto tra Boito e Wagner si veda l'esautiva analisi di d'Angelo (E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, cit., pp. 38-47), altrettanto essenziale per la disamina della relazione Boito-Verdi (ivi, pp. 47-66).

⁹³⁹ C. Dossi, *Prefazione*, in Id., *Gocce d'inchiostro*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1979, p. 17.

⁹⁴⁰ Id., *Note azzurre*, cit., p. 48 (n. 924).

avevamo compreso, più che non ce lo permettesse una oscura esplicazione, il suo coraggioso pensiero. Wagner distruggeva la *formola melodrammatica*, Wagner prometteva di ampliare i limiti. del ritmo e della melodia, Wagner, poeta-maestro-estetico, nella sua triplice faccia ne pareva l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice. Menzogna.⁹⁴¹

Tuttavia, come sostenuto da Buroni⁹⁴², bisogna presumere che lo scrittore osteggiasse Wagner in virtù delle generale chiusura italiana al sinfonismo d'oltralpe, non avendo all'epoca una conoscenza di prima mano delle opere wagneriane: come ha sostenuto Ziino, «fino a questo momento [la prima del *Lohengrin* nel 1871] i critici italiani si erano potuti accostare alla musica del maestro di Lipsia soltanto attraverso le riduzioni per canto e pianoforte oppure attraverso qualche sporadica esecuzione di pezzi staccati»⁹⁴³. Quando Boito conobbe finalmente Wagner in modo diretto, alla fine della prima del *Lohengrin* ringraziò caldamente l'operista tedesco tramite telegramma, non mancando di tradurre e pubblicare la risposta⁹⁴⁴. Se già nel 1868 l'autore del *Mefistofele* era stato tacciato di wagnerismo dagli oppositori della musica dell'avvenire, questo scambio epistolare lo fece definitivamente battezzare dalla critica come un compositore wagneriano, complice anche la sua definizione del 1872 secondo cui l'operista tedesco è il «Nostradamus della musica moderna»⁹⁴⁵. A questa fase di entusiasmo, nel corso della quale Boito tradusse undici composizioni wagneriane per la Casa editrice Lucca tra drammi, cantate e *Lieder*, seguì nella maturità una nuova ondata di disappunto, anche in ragione del suo riavvicinamento a Verdi, con cui all'epoca collaborava per la seconda versione di *Simon Boccanegra* (1881), ma anche per l'*Otello* (1887) e il *Falstaff* (1893). Quando nel 1893 Boito assisté a *Die Walküre* alla Scala, risultò ampiamente deluso, in particolare dall'azione troppo statica, come emerge dalla lettera inviata proprio a Verdi:

La causa prima per cui l'opera non piaque [sic] si deve ricercare nell'opera stessa e nel sistema adottato dal Wagner. [...] Un'azione insulsa che cammina più lentamente d'un treno omnibus, fermandosi ad ogni stazione, attraversando una interminabile sequela di duetti durante i quali la scena rimane miserabilmente vuota e i personaggi stupidamente immobilizzati. Tutto ciò non è fatto per dilettere.⁹⁴⁶

L'opera venne bocciata a causa del soggetto insulso e della lentezza dell'azione: usando le acute parole di Buroni, «anche la parziale “obliterazione della formula” musicale perseguita da Wagner risultava vanificata, perché non determinante poi una migliore resa drammaturgica e – sottolineatura interessante

⁹⁴¹ La citazione è tratta dall'articolo *Mendelssohn in Italia, II*, uscito sul «Giornale della Società del Quartetto» (A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1256-1257).

⁹⁴² E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica*, cit., pp. 42-47.

⁹⁴³ A. Ziino, *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, cit., p. 329.

⁹⁴⁴ La Lettera ad un amico italiano sulla rappresentazione del «*Lohengrin*» a Bologna. Indirizzata ad Arrigo Boito, e da lui tradotta e divulgata per la stampa si può leggere in A. Oberdorfer, *Riccardo Wagner*, Milano, Mondadori, 1933, pp. 541-543.

⁹⁴⁵ Cito dall'articolo *Il «Freischütz» davanti al pubblico della Scala* uscito sulla «Gazzetta musicale» il 17 marzo 1872 (la citazione è tratta da A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1214).

⁹⁴⁶ Lettera di Boito a Verdi del 31 dicembre 1893: cito da M. Medici e M. Conati (a cura di) *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 221.

– non funzionale al gradimento estetico e spirituale che costituiva pur sempre uno scopo insito nell’opera d’arte e nel melodramma»⁹⁴⁷. Solo dopo la morte di Wagner e la progressiva normalizzazione delle sue opere, Boito formulò un giudizio maturo, cambiandolo nuovamente di segno: nel 1903 l’operista della *Tetralogia* è un classico, uno degli «astri più eccelsi della storia della musica»⁹⁴⁸, mentre i suoi epigoni, che ne emulano maldestramente il magistero melodrammatico, rappresentano la nuova, concreta minaccia per il futuro del teatro musicale primo-novecentesco.

2.6 Il fenomeno Wagner

L’altalenante sentimento di Boito per Wagner è certamente legato alla dualistica personalità del poeta e musicista, che passò dall’entusiasmo giovanile alla ripulsa del 1864, dall’esaltazione del 1871 al disamoramento della maturità che precluse, infine, alla canonizzazione. Tuttavia, anche l’accoglienza generalmente riservata al compositore tedesco dalla critica musicale coeva fu mutevole e oscillò tra apprezzamento e animosità, generando, già a partire dalla diffusione degli scritti teorici di Wagner negli anni Cinquanta, un’ampia varietà di testi e fonti informative: dalla cronaca mondana di d’Annunzio⁹⁴⁹ ai saggi (analitico il *Riccardo Wagner* di Luigi Torchi, più discorsivo *Del sentimento in arte* di un giovane Italo Svevo), passando per le versioni italiane dei libretti tradotti da Angelo Zanardini⁹⁵⁰, senza menzionare i romanzi, le novelle e i drammi ispirati alla poetica wagneriana⁹⁵¹. Ciò che ci interessa circoscrivere in queste pagine è la frattura della critica musicale italiana tra “apocalittici” e “integrati”, adottando la terminologia di Eco, che si realizzò nel primo trentennio della diffusione wagneriana in Italia: il dissenso tra le due fazioni rinforzò la spaccatura preesistente tra coloro che guardavano al passato inneggiando alla tradizione e che, quindi, denigrano Wagner in quanto sovvertitore dell’opera italiana, e coloro che lo lodarono in qualità di creatore di un’arte nuova⁹⁵². Com’è stato accennato, lo spartiacque principale

⁹⁴⁷ Ivi, p. 46.

⁹⁴⁸ Cito da E. d’Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 65.

⁹⁴⁹ Penso, per esempio, alla prima recensione dannunziana del *Lohengrin*, uscita per «La Tribuna» il 29 dicembre 1884 in cui la maggior parte dell’articolo è dedicata al pubblico aristocratico femminile (Cfr. E. Paratore, *D’Annunzio e Wagner*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, 1982, pp. 67-82).

⁹⁵⁰ Sulle traduzioni italiane di Wagner cfr. F. Gatta, *Wagner in italiano: le traduzioni del Lohengrin*, «Studi linguistici italiani», 1, 2005, pp. 93-109.

⁹⁵¹ Per un’analisi focalizzata solo sull’aspetto letterario della ricezione di Wagner si veda A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit.

⁹⁵² Nell’ampia bibliografia sulla ricezione di Wagner in Italia mi limito a segnalare: A. Ziino, *Antologia della critica wagneriana*, Messina, Peloritana, 1970; Id., *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, cit. (Ziino ha elencato tutti gli articoli su Wagner usciti dal 1861 al 1970 a pp. 107-135); Id., *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, cit.; U. Jung, *op. cit.*; G. Manera e G. Pugliese, *Wagner in Italia*, Venezia, Marsilio, 1982; G. Bevilacqua (a cura di), *Parole e musica: l’esperienza wagneriana*, Firenze, Olschki, 1986; M. Bortolotto, *Wagner l’oscuro*, Milano, Adelphi, 2003. Una rassegna

nell'esaminare la ricezione wagneriana in Italia è costituito dalla prima assoluta sulle scene italiane del *Lohengrin*, rappresentato a Bologna il 1° novembre 1871: nel complesso, la *vulgata* critica degli anni Cinquanta e Sessanta, saldamente arroccata su una prospettiva nazionalistica, individuò in Wagner il campione del sinfonismo tedesco che, in linea con il *fil rouge* che attraversa tutto il dibattito ottocentesco, non poteva che essere osteggiato dai fautori del melodismo italiano. La contrapposizione melodia-armonia, sentimento-intelletto è legata a doppio filo all'opposizione Italia-Germania e alla definizione *e contrario* della cultura nazionale: come ha constatato Guarnieri Corazzol, «proprio perché alla ricerca di una specificità italiana, la cultura letteraria e più generalmente artistica si apre al wagnerismo, per un “aggiornamento” del gusto e delle idee che sia insieme una verifica delle proprie virtù e competenze: anche ai fini di un'eventuale competizione a scopo di primato»⁹⁵³. Negli anni Ottanta, invece, complice l'effettiva conoscenza del ciclo nibelungico grazie alla *tourné* portata nei maggiori teatri italiani da Angelo Neumann, il fenomeno wagneriano raggiunse la sua massima fortuna in Italia e le opinioni polemiche si acquietarono, così come la *querelle* tra musica italiana e tedesca. Nel decennio successivo, sebbene gli intellettuali e i musicisti italiani continuarono a riflettere sull'autore della *Tetralogia*, l'attenzione critica si volse anche verso altri lidi, in particolare il verismo musicale e la Giovane Scuola.

Iniziamo, dunque, con l'analizzare le prese di posizione della critica italiana che precedono il 1871. Rattalino ha sagacemente sottolineato che la prima generazione di critici che affrontò il compositore tedesco «dibatté esclusivamente, senza rendersene conto, il problema “Wagner e l'Italia”, non il problema “Wagner”»⁹⁵⁴, giacché i giudizi sul fenomeno d'oltralpe si incanalarono naturalmente nella frusta discussione che opponeva Italia e Germania. Il primo critico che affrontò il caso Wagner fu Abramo Basevi, che ne discusse all'interno dei tre articoli dedicati alla riforma musicale in Germania usciti su «L'Armonia» nel 1856: in effetti, la posizione dell'autore è piuttosto controversa⁹⁵⁵, in quanto l'entusiasmo per colui che viene considerato il perfezionatore della riforma gluckiana e il restauratore dell'unità tra dramma e musica si scontra con alcune scomode opinioni dello stesso Wagner. Negli articoli del 19 e 26 febbraio 1856, il critico elogia l'originalità del *Wort-Ton-Drama* dimostrando il suo apprezzamento per il dramma di Wagner, che non accondiscende ai capricci dei cantanti («non vi è mai luogo per il cantante di vocalizzare a dispetto del buon senso»), mira a un risultato coerente («tutto è connesso nel dramma musicale [...] e non a guisa di mosaico: per conseguenza non si può staccare una parte, ed eseguirla

delle rappresentazioni wagneriane in Italia è in G. Gualerzi e C. Marinelli Roscioni, *Wagner eseguito (1871-1892)*, in G. Manera e G. Pugliese (a cura di), *Wagner in Italia*, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 100-217. Sulla ricezione di Wagner nel Novecento cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Letteratura wagneriana 1920-1945*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* cit., pp. 341-362.

⁹⁵³ Ead., *Mito mediterraneo e mito nordico*, cit., p. 135.

⁹⁵⁴ P. Rattalino, *op. cit.*, p. 286.

⁹⁵⁵ Si veda F. Nicolodi, *Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi critico musicale dell'«Armonia» (1856-1859)*, cit., pp. 579-582.

separatamente, senza che perda gran parte dell'effetto suo») e assegna all'orchestra, che «coopera con le altre parti all'unità della somma»⁹⁵⁶, un ruolo della massima importanza. Nell'aprile del 1856, «L'Armonia» pubblica parte della risposta di Wagner a una missiva di Basevi: l'autore del *Lohengrin* loda gli intenti riformistici perseguiti dal suo corrispondente, raccomandandogli la lettura del suo *Oper und Drama* (1852) e, in particolare, della parte in cui si enucleano i difetti del teatro musicale⁹⁵⁷. Basevi colse l'invito alla lettura e a luglio iniziò a pubblicare la sua traduzione del trattato wagneriano a partire dall'introduzione e dal primo capitolo, in consonanza con i principi da lui stesso sostenuti. Tuttavia, l'operazione venne bruscamente interrotta perché nel secondo capitolo di *Oper und Drama* Wagner si esprime ironicamente su Rossini, mentre nel quarto si rivolge ingiuriosamente nei confronti dei *grand-opéra* di Meyerbeer; nondimeno, il critico de «L'Armonia» dimostrò di apprezzare i principi costitutivi della poetica wagneriana.

Due anni dopo, seppur in una lettera privata all'amico De Meis, Francesco De Sanctis espresse la sua disapprovazione per gli scritti del compositore tedesco, che peraltro ebbe modo di conoscere in casa della sua allieva Mathilde Wesendock durante l'esilio a Zurigo: «Leggo ora il gran Schopenhauer, che proclama la sua grandezza ai quattro canti del mondo, ed il gran Wagner, il genio dell'avvenire, come modestamente si chiama, disdegnoso de' presenti che non lo comprendono. Con questi ciarlatani innanzi, quanto non ti debbo stimare, Camillo!»⁹⁵⁸. È evidente che, più che per gli esiti musicali di Wagner, l'astio di De Sanctis è dovuto al conflitto tra propensioni straniere e spirito nazionalistico che, nel corso dei tre decenni successivi, irrigidiranno lo scontro tra melodramma italiano e tedesco, prendendo la forma di un'opposizione manichea tra spirito mediterraneo e nordico. Come notava già Filippo Filippi, critico progressista che si espresse favorevolmente sulle opere di Wagner, la posizione degli antiwagneriani consiste in un sillogismo, in una «formula aristotelica: *la musica è melodia; la musica drammatica dell'avvenire non ha melodia; quindi non è musica*»⁹⁵⁹. Inoltre, Filippi sosteneva con convinzione che gli antiwagneriani si opponessero a Wagner soprattutto per una certa ignoranza e un notevole disinteresse nel prestare attenzione alla musica dell'avvenire, invocando una maggior serietà e impegno:

In Italia, dove di musica si chiacchiera molto e si scrive da chiunque, a ogni proposito si tira fuori il Wagner per denigrarlo, senza punto conoscere la natura del suo ingegno, né il pubblico per cui scrive, né veruna delle sue tendenze artistiche, e intera neppur una delle sue opere. [...] Tutte le gratuite asserzioni contro l'assurdità e l'impossibilità del Wagner in Italia sono una conseguenza del diritto

⁹⁵⁶ A. Basevi, *Della riforma musicale in Germania*, cit., pp. 33-35.

⁹⁵⁷ La Direzione, *Una lettera di Riccardo Wagner*, «L'Armonia», 15 (I), 8 aprile 1856, p. 57.

⁹⁵⁸ F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio (1853-1860)*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1938, p. 182. Nel corso degli anni De Sanctis reitererà il suo giudizio su Wagner, che definisce un «corruttore della musica» nel 1883 (Id., *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1952, p. 5).

⁹⁵⁹ F. Filippi, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Brigola, 1876, p. 220 (cito dalla sezione intitolata *Preludio*).

che si arroga il primo che passa di sentenziare di musica sotto il pretesto, come dice argutamente il Berlioz, che è *un art banal et fai tour tout le monde*! E invece basta conoscerla un poco questa divina, e così diversamente apprezzabile musica, per farsi un'idea del come sia difficile il giudicarne, poiché è arte insieme e scienza, che esige lunghi e complicati studii, e per sentirne le emozioni non solo bisogna avere lo spirito educato pazientemente, ma il senso medesimo dell'udito esercitato alle sue varie manifestazioni: oltre a ciò bisogna possedere una memoria per ben confrontare, e una specie di natura eclettica per saper discernere e gustare il bello negli stili e nelle scuole più disparate. Per giudicare del Wagner sembra che nessuno di questi requisiti della buona critica sia necessario; il più importante è quello di non conoscerlo affatto [...].⁹⁶⁰

Il marchese D'Arcais si allineò alla posizione di De Sanctis, schierandosi inizialmente a favore della tradizione musicale italiana e contro i sostenitori del musicista tedesco in un articolo apparso nel 1862 sull'«Opinione»:

Povero Conservatorio milanese! Fra le tante disgrazie che gli toccarono, la peggiore è certamente quella di farsi apostolo della musica dell'avvenire. Professori e allievi giurano tutti *in verba magistri*, ed il loro maestro e duca è nientemeno che il Wagner. [...] Vagner [*sic*] ha ingegno balzano ma straordinario e ben comprendiamo che il suo nome abbia acquistata qualche celebrità, come ne acquistò quello dei capi di tutte le scuole barocche nelle arti e nelle lettere. Ma i suoi imitatori riescono a cento doppi più di lui barocchi e insopportabili. Il signor Vagner non giungerà mai a cacciar dagli altari Haidn [*sic*], Mozart, Beethoven e Weber, in Italia il signor Mazzucato e i critici che gli fanno plauso non faranno cadere nell'oblio Rossini, Bellini e Verdi. Il pubblico protesterà sempre contro questi travimenti dell'arte, non si appagherà mai di frasi interrotte, di tronchi accenti, di modulazioni irrequiete, ma vorrà un discorso musicale ben condotto. E se i professori e gli allievi del conservatorio milanese proseguiranno a battere questa via e manterranno fisso il chiodo di popolare Milano di piccoli Wagner, daranno alla luce dei parti mostruosi, alla vista dei quali i buoni *meneghini* se la daranno a gambe.⁹⁶¹

Come è stato sottolineato da Pestelli⁹⁶², quello di D'Arcais era un antiwagnerismo preconconcetto, basato sui testi teorici del compositore e non sull'ascolto delle sue opere, come avvenne per la maggior parte dei critici dell'epoca. In effetti, come nei casi di Rossini e Verdi, anche per Wagner scoppiò una battaglia senza esclusione di colpi tra i suoi sostenitori e i suoi detrattori, come si evince dalla polemica descrizione che Filippi offre della «wagnerofobia»:

⁹⁶⁰ Ivi, pp. 209-210. Lo stesso dicasi per il pubblico: «Bisogna inoltre educare il pubblico, farlo paziente e attento, compreso dell'idea che la musica è un'arte, il cui gusto e specialmente la comprensione si sviluppano colla pazienza, vincendo le prime noie, smettendo le prevenzioni, prendendola sul serio, come si fa qui in Germania, dove si gusta quello che s'ascolta, perché si capisce, e perché l'educazione del pubblico si fa dappertutto, in piazza, nelle case e nei teatri, colla udizione della musica grande, della musica classica, della vera musica» (ivi, p. 222).

⁹⁶¹ F. D'Arcais, *Saggio di musica dell'avvenire* [...], «L'Opinione», 282, 13 ottobre 1862, pp. 1-2: 2.

⁹⁶² G. Pestelli, *La critica musicale sui giornali torinesi dal 1860 al 1870*, in *Il giornalismo italiano dal 1861 al 1870. Dagli atti del 5° Congresso dell'Istituto nazionale per la storia del giornalismo* (Torino, 20-23 ottobre 1966), Torino, Edizioni 45° parallelo, 1966, pp. 203-209: 205.

La wagnerofobia raggiunge in certuni il parossismo: non solo si asserisce che quella musica – sempre senza conoscerla – è la negazione dell'arte, della melodia, del senso comune, ma che l'udirli è una vera jettatura; e giornali seri non esitano ad affermare che l'udizione di un'opera del Wagner può produrre l'itterizia, il vajuolo, il coléra, e non so quanti altri malanni! E quel povero tenore che morì mentre provava non so qual'opera del Wagner, si disse che fu per influenza malefica della musica dell'avvenire! Aggiungasi alle critiche virulente delle opere le insinuazioni personali contro il Wagner, contro il suo esclusivismo ed il suo orgoglio smisurato, il quale del resto è di tutti i grandi ingegni.⁹⁶³

Le esagerazioni della prima critica wagneriana vennero fotografate con ancor maggior distacco e ironia dalla generazione successiva. È il caso di Enrico Thovez, wagneriano appassionato, che nel 1896 rievocò il clima della sua giovinezza ne *La leggenda del Wagner*, scritto militante che, tuttavia, presenta già un taglio storiografico nell'esaminare la fortuna del compositore tedesco in Italia:

Eravamo poco più che fanciulli, e la grande opera ci era completamente ignota, non solo, ma si avvolgeva nelle ombre paurose del mistero. La leggenda era nata assai prima di noi, e quando l'udimmo per la prima volta, fioriva; e, come tutte le leggende, aveva umorismi tragici e terribilità puerili. Essa parlava di un uomo fantastico e pazzo, vestito di seta e di velluto, inteso a sconvolgere l'ordine naturale delle cose. La sua opera era un mistero informe, un labirinto di malefizi, una selva fantastica e sinistra dove accadevano prodigi meravigliosamente assurdi: i cigni traevano sulle acque i cavalieri dentro navicelle, la foresta bisbigliava, gli uccelli della frasca parlavano con voci umane, le donne cantavano dal fondo dei fiumi, nuotando fra due acque come pesci, i draghi sbuffavano fiamme e gli dèi andavano a spasso sull'arcobaleno. A quei racconti la gente seria alzava gli occhi al cielo, i patrioti fremevano di sdegno, i professori di musica sogghignavano di disprezzo, e noi restavamo scossi ed esitanti. Ma più terribile era la fine. Come un segreto maleficio spirava per entro l'opera diabolica: quanti la toccavano erano colpiti dalla malia, quasi come da un divino castigo: i principi che la proteggevano si macchiavano di turpi colpe e finivano in fondo ai laghi [Ludovico II di Baviera]; i cantanti perdevano issofatto la voce, gli uditori l'udito, i professori l'uso degli strumenti, e i direttori di orchestra la ragione [Franco Faccio].⁹⁶⁴

Naturalmente anche i wagneriani fecero sentire la loro voce, come scrive Girolamo Alessandro Biaggi: «uscirono, instancabili, con articoli da gazzette, con opuscoli, con libelli, con volumi: apologie del Wagner: dimostrazioni metafisiche, estetiche, filosofiche dell'intrinseca bontà del nuovo sistema melodrammatico e dell'arte nuova»⁹⁶⁵. Le argomentazioni di wagneriani e antiwagneriani sono facilmente immaginabili: per i primi il compositore era il creatore di un nuovo sistema melodrammatico, mentre per i secondi sovvertiva la tradizione italiana con «le più strane armonie, gli accordi più stravaganti, le più aspre cacofonie»⁹⁶⁶. Inoltre, un'accusa ricorrente concerneva le teorie soggiacenti alle opere wagneriane e, in particolare, il presunto sovvertimento dei principi dell'arte musicale: Wagner, invece che comporre a

⁹⁶³ F. Filippi, *Musica e musicisti*, cit., p. 210.

⁹⁶⁴ E. Thovez, *La leggenda del Wagner*, in Id., *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 98-120: 99.

⁹⁶⁵ G. A. Biaggi, *Di Riccardo Wagner e dell'opera "Lohengrin"*, «Nuova Antologia», 1 (XIX), 1872, 1, pp. 5-30: 5-6.

⁹⁶⁶ F. D'Arcais, *Riccardo Wagner, poeta, musicista, uomo politico*, ivi, 38 (LXVIII), 1883, pp. 1-32: 3.

partire da un'emozione ispiratrice per dilettere e commuovere il pubblico, ricorreva a concetti astratti e si proponeva di creare una melopea priva di melodia, che, come sappiamo, era il cardine dell'opera italiana. Lo stesso Rossini, in una lettera del 28 giugno 1868 all'allora direttore del conservatorio milanese Lauro Rossi, sembrava indignarsi sinceramente per la nuova direzione intrapresa dal teatro musicale, lamentandosi dei

Nuovi principj filosofici che vorrebbero fare dell'Arte Musicale un'Arte Letteraria! Un'Arte Imitativa! una filosofica Melopea, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremolo e detti... Non dimentichiamo *Italiani* che l'Arte Musicale è tutta ideale ed espressiva; non dimentichi il Colto Pubblico e Inclita Guarnigione, che il *Diletto* deve essere la base e lo scopo di quest'arte. *Melodia semplice – Ritmo chiaro*.⁹⁶⁷

Sulla stessa lunghezza d'onda anche l'anonimo autore di una corrispondenza da Parigi uscita sulla «Gazzetta Musicale di Milano» nel 1861, secondo cui l'errore di Wagner è quello di «voler assimilare completamente la musica lirica alla strumentale»; *in secundis*, il *modus operandi* dell'autore del *Tannhäuser* poggia su principi sbagliati, su «teorie pretenziose che, disconoscendo compiutamente la natura stessa dell'arte, tentano di partorire delle mostruosità e di farle accettare dal pubblico, malgrado la ripugnanza che eccitano»⁹⁶⁸. In altre parole, il rinnovamento di Wagner poneva l'irrisolto problema del rapporto tra musica e poesia sotto l'attenzione della critica italiana: nonostante gli articolisti e i teorici si interrogassero da tempo sulle datate convenzioni melodrammatiche, si dimostrarono prevedibilmente restii ad abbandonarle sulla scorta dell'esempio di un compositore tedesco. A questo proposito, Alberto Mazzucato, entusiasta sostenitore di Verdi, sostiene che il problema della riforma wagneriana sta nel «credere che la musica debba imitare il linguaggio della parola, mentre invece, perché musica, deve *imitare*, riprodurre cioè il linguaggio della musica»⁹⁶⁹.

Di vedute più ampie era «l'orco dell'avvenire»⁹⁷⁰ Filippi, che nel 1870 si recò a Weimar per sentire di persona, unico in Italia, alcune opere di Wagner (*Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Meistersinger*), dandone un ampio resoconto in una serie di sei articoli pubblicati sulla «Perseveranza» intitolati *Viaggio musicale nelle regioni dell'avvenire*. Nella prima di queste corrispondenze, di gran lunga le più articolate e ragionate dell'epoca, il critico riflette sull'evoluzione dell'opera italiana in questi termini:

⁹⁶⁷ G. Mazzatinti, F. e G. Manis, *Lettere di G. Rossini*, Firenze, Barbera, 1902, pp. 326-327.

⁹⁶⁸ [s. a.] *Carteggi della Gazzetta musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», 12 (XIX), 24 marzo 1861, pp. 48-49.

⁹⁶⁹ A. Mazzucato, *Wagner e la melodia*, ivi, 11 (XXVI), 12 marzo 1871, pp. 91-93: 93.

⁹⁷⁰ Questo il soprannome affibbiatogli dagli antiwagneriani, come riferisce Filippi nel primo articolo. La serie uscì sulla «Perseveranza» tra giugno e luglio 1870 (25, 28, 29, 30 giugno, 2, 4, 8 e 9 luglio 1870) e venne poi raccolta nell'antologia scritti di Filippi *Musica e musicisti* da cui si cita (F. Filippi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 208-223: 208).

È innegabile oggidi nella musica, e specialmente, in quella da teatro, una marcata tendenza di escire dalle pastoie della convenzione, dalle slavature della formola, che furono la delizia di un'altra generazione. È innegabile che alcuni ingegni italiani diedero a questa scuola un grande splendore, e che certi tratti veramente improntati dal genio nelle loro opere rimarranno immortali. Ma non si può dire che col sistema della melodia ad ogni costo, delle forme prestabilite, e del fare in fretta, l'opera in musica abbia progredito: si può anzi dire che fece un sensibilissimo regresso, specialmente partendo dal punto in cui l'avevano lasciata il cavaliere Gluck, gran novatore per ciò che riguarda la espressione drammatica, ed il Weber per ciò che riguarda l'orchestrazione. La nuova scuola del Wagner riconduce il dramma musicale al concetto originario del Gluck (vedi l'*Epistola dedicatoria* dell'*Alceste*) e fa bene, perché, ammessa la finzione di tradurre colla musica le passioni umane, è meglio adoperare per questa finzione i mezzi voluti dal Gluck e dal Wagner, che quelli preferiti, perché più facili, dai compositori estemporanei, i quali fanno servire la stessa cabaletta così alle furie di Oreste come all'amor filiale di Enea⁹⁷¹.

A partire dal presupposto che l'opera si fonda sulla convenzione del recitar cantando, Filippi individua nei lavori di Gluck e Calzabigi gli ultimi, riusciti esiti melodrammatici prima di Wagner, apprezzato rinnovatore del teatro musicale internazionale. Il critico, non oscurato da preconconcetti nazionalistici ma ispirato dal principio dell'universalità dell'arte, è categorico nei suoi giudizi sul melodramma italiano: «colla scusa di mantenere intatte le tradizioni, colla paura del wagnerismo e in generale dell'oltremontanismo, si vorrebbe ridurre la nostra musica una copia pallida di un'arte, certo gloriosa, ma che ora non ha più ragione, né possibilità, d'esistere»⁹⁷². In quanto alla poetica e al linguaggio musicale wagneriani, Filippi ne percepisce l'assoluta novità, senza farsi traviare dai giudizi dell'epoca che, a suo modo di vedere, devono essere riferiti «agli imitatori senza genio»⁹⁷³ di Wagner e alle fruste accuse di intellettualismo rivolte al compositore. Al contrario, «non avvi maggior nemico della scienza, della scolastica, della regola arida e pedante di quello lo sia il Wagner: con esso non si tratta già di porre la scienza contro l'arte, ma bensì un'arte nuova contro un'altra arte ch'egli, a torto o a ragione, crede inesorabilmente finita»⁹⁷⁴. Il *Lohengrin* è il più riuscito esempio di dramma musicale, di unità assoluta e completa tra musica e poesia, conseguita grazie alle leggende nazionali tedesche e non agli avvenimenti storici: «è impossibile non riconoscere che Wagner è un genio, il quale lascerà grandi tracce di sé, e che il *Lohengrin* è un capolavoro di poesia e di drammatica musicale»⁹⁷⁵.

La rappresentazione bolognese di quest'opera⁹⁷⁶ costituisce la svolta decisiva nell'evoluzione della critica wagneriana in Italia e si configura come il riflesso musicale dei nuovi equilibri internazionali che, a

⁹⁷¹ Ivi, p. 218-219.

⁹⁷² Cito da A. Ziino, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, cit., p. 23.

⁹⁷³ Ivi, p. 250.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 299.

⁹⁷⁵ Ivi, p. 249.

⁹⁷⁶ Sulla prima bolognese cfr. M. Giani, «*Lohengrin*» a Bologna il 1° novembre 1871, in P. Mioli (a cura di), *Sonata a tre, 1867-1871: Verdi, Wagner e Bologna*, Lucca, LIM, 2013, pp. 17-40. Per un quadro dell'influenza dell'opera wagneriana sulla vita teatrale della città cfr. dello stesso Giani *Wagner e Bologna*, in *Le stanze della musica: artisti e musicisti a Bologna*

seguito della guerra franco-prussiana e della sconfitta francese a Sedan, porteranno a un allontanamento dalla Francia e a un progressivo e speculare avvicinamento alla Germania, culminato, nel 1882, nella Triplice Alleanza. Come ha sottolineato Rostagno, «il wagnerismo italiano ottocentesco è un simbolo, uno schieramento, un prendere partito contro ogni forma di conservatorismo, sia quello politico delle destre liberali sia quello del papa sempre più ostile verso la nuova mentalità che traina l'Europa in senso realistico e pragmatico»⁹⁷⁷. In quanto tale, il fenomeno wagneriano venne abbracciato dai fautori di una nuova cultura filo-germanica e dagli ambienti della nascente sinistra italiana, come Bologna: infatti, la città ospitò il *Lohengrin* su iniziativa del sindaco nonché presidente del Teatro Comunale Camillo Casarini, coadiuvato dal direttore d'orchestra Angelo Mariani⁹⁷⁸. La rappresentazione ebbe un successo inaspettato, che crebbe a dismisura anche nelle recite successive, come attesta Alessandro Fano sul giornale milanese da lui diretto «Il Mondo Artistico»; anche Biaggi assisté alla rappresentazione, attestando l'ammirazione degli spettatori per il canto d'amore di Elsa e ancor più orgoglioso fu il regista tedesco dell'opera Ernst Frank. La voce di opposizione è rappresentata dal critico Iridio Licurgo, *alias* Giulio Ricordi, acerrimo nemico di Casa Lucca e quindi di Wagner. Nella sua recensione leggiamo:

All'atto secondo navighiamo in piena musica dell'avvenire: sparite le masse, vi subentra il dramma intimo; ma se questo fu efficacemente ideato dal poeta, non lo fu dal maestro: un abuso di modulazioni, di ritmi spezzati appena cominciati, di tremoli degli archi, di lamenti incessanti degli strumenti di legno, un cadenzare continuo delle voci, fanno del duetto fra Ortruda e Telramundo, di quella fra Elsa e Ortruda, una lunga sequela di noie, di oppressioni insopportabili, non un lampo solo di ispirazione, non dico di canto per non bestemmiare: dov'è, di grazia, il recitativo drammatico di cui Wagner si chiama IL PROFETA?... il RIFORMATORE?⁹⁷⁹

Oltre ai resoconti di coloro che assistettero alla prima del *Lohengrin*, nei giorni seguenti vennero dati alle stampe numerosi interventi diffamatori da parte dei nazionalisti, che chiamavano i fedeli di Wagner «germanisti e avveniristi»; anche gli europeisti si espressero a gran voce, diffamando i seguaci della tradizione italiana e chiamandoli «cabalettisti, pedanti e codini»⁹⁸⁰. Un articolo uscito su «Napoli musicale» nel 1872 dà voce alla scandalizzata meraviglia dei reazionari antiwagneriani per l'accoglienza bolognese

dal '500 al '900, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 162 e *passim*. Infine, si veda anche C. Santini e L. Trezzini, *La questione wagneriana*, in L. Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro comunale di Bologna. I*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (seconda edizione ampliata), pp. 101-158.

⁹⁷⁷ A. Rostagno, *Il Lohengrin al teatro Pagliano (1871), sintomo di una mentalità in rapido cambiamento*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, cit., pp. 531-555: 531. Cfr. anche Id., *Verdi e il wagnerismo nel Movimento Germanico italiano*, in I. Bonomi, F. Cella e L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 91-131.

⁹⁷⁸ Una puntuale ricostruzione degli eventi che portarono alla prima bolognese è in U. Jung, *op. cit.*, p. 57 e ss.

⁹⁷⁹ I. Licurgo, *Lohengrin di Riccardo Wagner al Teatro Comunale di Bologna*, «Gazzetta musicale di Milano», 45 (XXVI), 5 novembre 1871, pp. 373-377: 375.

⁹⁸⁰ G. Monaldi, *Le rappresentazioni celebri: Bellini, Bizet, Boito, Cherubini, Donizetti, Gounod, Mascagni, Mercadante, Meyerbeer, Mozart, Pacini, Paisiello, Ponchielli, Rossini, Spontini, Verdi, Wagner, ecc.*, Milano, Treves, 1910, p. 312.

dell'acerrimo nemico nazionale, autore di una «grande sinfonia umoristica in tre atti con accompagnamento di voci che soccombe miseramente di fronte alle glorie nazionali. [...] Date a Rossini, Bellini, Donizetti tre sole note, quei geni ti creano una melodia; datene trecento a Wagner, non sa trovarla. Per me la musica di Wagner è un caos musicale»⁹⁸¹.

Un mese dopo, il 9 dicembre, la stessa produzione del *Lohengrin* diretta da Mariani venne riproposta a Firenze al Pagliano, teatro di più recente costruzione e di maggior apertura rispetto alla storica Pergola. La recensione dell'opera venne scritta dal novelliere e critico Narciso Feliciano Pelosini, emblema dell'antiwagnerismo. Sebbene apprezzi alcuni momenti dell'opera, l'autore lascia trasparire nel suo articolo evidenti segni di biasimo per una musica definita «l'algebra nell'armonia»⁹⁸²: per esempio, «singolarissimo il preludio dell'atto terzo; a parer mio, più stravagante che bello»⁹⁸³; ancora, «l'inno nuziale è come chi dicesse un'oasi in un deserto; vo' dire un canto melodico, forse l'unico che si incontra in tutta l'opera del valente maestro»⁹⁸⁴. Pelosini conclude dicendo:

Queste le principali avvertenze c'ho fatto sul *Lohengrin*, seguitando il pensiero del compositore per gli avvolgimenti e fui per dire pe' laberinti dell'opera, da me udita soltanto una volta: e forse alcuna cosa mi sfuggì, benché gli tenessi dietro con la più scrupolosa attenzione. La quale opera a me par meglio accomodata a infonder meraviglia che piacere: e mentre darà sempre un altissimo concetto dell'ingegno e della scienza musicale del Wagner, non credo che potrà mai dilettere un pubblico, anco tedesco. Ci è troppo di mente: e quella furia di note, che per tre lunghi atti diluviano vorticosamente d'ogni parte, non solo è a scapito del sentimento; ma con le combinazioni, che si succedono astruse e continue, affatica soverchio e finisce con lo stancar l'uditore. [...] La chiamano musica dell'avvenire. Dico francamente che anco per questo capo non sentirei invidia pei posteri, se (quel che temo di molte cose odierne) questo modo di composizione attecchisse. [...] Da studiarsi però con gran profitto il Wagner, anco dai maestri italiani, purché nello scrivere si scompagnino affatto dal *principio direttivo* della sua scuola.⁹⁸⁵

Anche l'antiwagneriano Tacchinardi, veneratore dell'«olimpico» Rossini, criticò l'opera per la monotonia, il ritmo carente e la melodia «di un genere impacciato, senza contorni decisi che ti facciano distinguere una frase dall'altra»⁹⁸⁶. Ancor più austera la critica uscita su «La Fama»: «l'infelice esito del parto wagneriano a Firenze io lo reputo un beneficio per l'arte; imperocché avrà servito a dimostrare una volta di più appunto ai giovani Maestri, che colle combinazioni matematiche di suoni si fanno dei centoni più o meno dotti, ma non delle musiche melodiose ed accette»⁹⁸⁷.

⁹⁸¹ [s. a.] *Ancora del Lohengrin di Wagner*, «Napoli Musicale», 2 (V), 25 gennaio 1872, pp. 2-3: 2.

⁹⁸² N. F. Pelosini, *Il Lohengrin di Riccardo Wagner al teatro Pagliano in Firenze [1871]*, in Id., *Scritti letterari*, Firenze, Barbera, 1884, pp. 344-357: 350.

⁹⁸³ Ivi, p. 353.

⁹⁸⁴ Ivi, p. 354.

⁹⁸⁵ Ivi, pp. 354-356.

⁹⁸⁶ G. Tacchinardi, *Il Lohengrin al Teatro Pagliano*, «Sistro», 50 (XXVI), 9 dicembre 1871, p. 185-186.

⁹⁸⁷ Cito da U. Jung, *op. cit.*, p. 160.

Un'opinione complessivamente neutra venne espressa da Biaggi, che presenziò all'opera e ne diede un resoconto dettagliatissimo in un articolo del 10 dicembre, preceduto da sei rassegne con il titolo *Il Lohengrin al Pagliano*. Al di là della parte iniziale e del preludio del terzo atto, il critico rimarca negativamente l'assenza della melodia: «un po' di canto lirico e un po' di schiettezza e un po' d'espansione melodica [...] farebbero un gran bene, se ne persuada il signor Wagner»⁹⁸⁸). Nondimeno, Biaggi non percepisce il compositore tedesco come una minaccia per l'identità musicale italiana, giacché l'ascolto del *Lohengrin* l'ha convinto che quest'opera non solo non influenza negativamente il melodramma italiano, ma può anzi ispirarlo a elevare i propri intenti:

Se non c'inganniamo, la rappresentazione di venerdì sera lasciò tutti convinti, che nella musica del *Lohengrin* non v'ha nulla né di troppo complicato, né di oscuro, né di astruso, né di incomprensibile, e che, perciò, non può esser detta musica dell'avvenire in nessun modo e per nessuna ragione; lasciò inoltre convinti tutti che (posto da un lato il sistema melodrammatico che può essere e discusso e rifiutato) la musica del *Lohengrin* è per alcuni rispetti bellissima e degna per altri, d'essere tolta a modello; e in fine lasciò convinti tutti che è una musica sana, dal cui contatto con la nostra non ha a temere né perniciose influenze, né epidemie pestilenziali; bensì potrebbe ritrarne elevatezza d'intenti e nobiltà di procedimenti, pregi de' quali, per ora almeno, nella nostra musica non è al certo dovizia.⁹⁸⁹

L'accettazione dell'opera è però anche uno sminuimento della portata rivoluzionaria del *Wor-Ton-Drama*, in quanto la concezione del dramma musicale di Wagner ha dei precedenti nella storia della musica italiana:

tanto per ciò che si riferisce al concetto fondamentale del melodramma, quanto per ciò che si riferisce ai modi di svolgimento e di condotta, non v'ha nulla nel sistema del Wagner che possa dirsi nuovo: i criterii maestri e i principii direttivi, lo abbiám visto, sono inerenti all'essenza stessa del melodramma; e i modi di condotta e di svolgimento ebbero esempi, e non di rado fortunati, in tutti i tempi.⁹⁹⁰

La stessa riflessione verrà portata avanti anche dieci anni dopo dal marchese D'Arcais che, sebbene avesse moderato la sua ostilità nei confronti di Wagner dopo aver assistito al *Lohengrin* al teatro Apollo di Roma nel 1878, continuò a discuterne in chiave nazionalistica, sostenendo che le teorie wagneriane fossero sovrapponibili alle intenzioni della Camerata fiorentina:

con questo non intendiamo di affermare che i suoi criteri e le sue dottrine non abbiano recato alcun beneficio all'arte. Sarebbe ingiustizia. [...] Wagner facendosi autore della poesia e della musica delle sue opere, ha dato un esempio che merita d'essere imitato e, se non altro, ha insegnato ai musicisti, come sia loro necessaria una vasta cultura letteraria.⁹⁹¹

⁹⁸⁸ G. A. Biaggi, *Rassegna musicale. Il Lohengrin al Pagliano*, «La Nazione», 10 dic. 1871, p. 1 (Cito da D'Ovidio, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione»*, cit., p. 600).

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ G. A. Biaggi, *Di Riccardo Wagner e dell'opera "Lohengrin"*, «Nuova Antologia», 1 (XIX), 1871, pp. 5-40: 24.

⁹⁹¹ F. D'Arcais, *Riccardo Wagner, poeta, musicista, uomo politico*, cit. pp. 1-32: 22.

Non stupisce, dunque, che la più grave contraddizione di Wagner per D'Arcais fosse «l'aver egli dichiarato ripetutamente di voler fondare un teatro nazionale in Germania, invece di perseguire l'universalità insita nel linguaggio musicale»⁹⁹².

La città di Bologna continuò a rappresentare opere di Wagner negli anni successivi, anche in virtù del ruolo pionieristico di cui si poteva pregiare dopo il successo del *Lohengrin*, coronato dalla decisione del 1872 di conferire la cittadinanza onoraria a Wagner. Tuttavia, la prima del *Tannhäuser* ebbe un esito diverso: nel 1872, al di là dell'unanime giubilo per l'ouverture del *Tannhäuser*, l'opera cadde miseramente, a dispetto dello stupore del critico Fano, che contestò le accuse di intellettualismo notando che «il primo atto è tutto una serie di bellezze chiare, facili, comprensibili a qualunque pubblico per quanto mal disposto e iroso» e giungendo ad attribuire al settetto della seconda scena una forma italiana che «quasi quasi si potrebbe specificare Donizettiana»⁹⁹³. Secondo il cronista che presenziò all'opera per conto del periodico viennese «Fremden-Blatt», il partito avverso a Wagner

aveva scelto il *Tannhäuser* come obiettivo d'assalto ed era entrato in teatro ben organizzato. Tutta l'operazione fu guidata da un palco del lato sinistro, un gruppo si trovava sul lato sinistro della platea, la galleria sembrava occupata dalle anime elette degli antiwagneriani. Tra la galleria e le platea si svolgeva uno scambio palese di parole d'ordine. Sconcertata dall'applauso riscosso dall'Ouverture, l'opposizione non aveva osato muoversi. Soltanto quando per l'Ouverture venne clamorosamente richiesto il bis, si poté sentire il grido: Evviva Rossini! Che però fu presto messo a tacere dai fischi della gande maggioranza.⁹⁹⁴

In particolare, fu il racconto del protagonista al ritorno dal suo viaggio a Roma a scatenare fischi e urla tali da far invocare al corrispondente del «Monitore» l'intervento della polizia per «reprimere le sconce ed oscene escandescenze»⁹⁹⁵ della *claque* rossiniana; secondo il cronista viennese, il corteo funebre di Elisabetta fece aumentare il frastuono, causando una tumultuosa e affrettata calata del sipario, cui seguì «un più sinistro concerto, eseguito con le chiavi di casa, un fragore che non si sarebbe ritenuto possibile da un pubblico come si presentava all'inizio dell'opera. Se ancora tentavano di farsi sentire alcune deboli grida di applauso, queste si perdevano tuttavia presto nel caos. Questa fu la sorte e fine del *Tannhäuser a Bologna*»⁹⁹⁶. Di segno opposto l'interpretazione dell'anonimo cronista della «Gazzetta Musicale di Milano»,

⁹⁹² Ivi, p. 24.

⁹⁹³ A. Fano, *Tannhäuser di Riccardo Wagner al teatro Comunale di Bologna*, «Il Mondo artistico», 44-45 (VI), 16 novembre 1872, pp. 1-2.

⁹⁹⁴ Cito da U. Jung, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁹⁶ Ivi, p. 76.

secondo cui la giustizia era stata finalmente ristabilita dopo la svista del successo del *Lohengrin*⁹⁹⁷; un'analoga considerazione venne avanzata anche dal Balanzone che firma un articolo per «Napoli musicale». Se per la prima opera

si volle applaudire alla generosa iniziativa, mercè la quale l'Italia dava il raro esempio d'esser sempre madre feconda di libera discussione e spassionata protettrice dell'arte; nella seconda, al contrario, si intravide la pretesa di alcuni di voler dare al genio italiano lo smacco, proponendo Wagner quasi modello delle future nostre creazioni. Fu allora che l'orgoglio nazionale si è rivoltato ed il gusto paesano preso di fronte ha detto la sua, applaudendo quando da quello non si scosta e disapprovando quando è in aperta antinomia con esso; ed ecco appunto perché a fin di spettacolo da ogni parte si gridava: *Evviva Rossini!*⁹⁹⁸

Al di là dell'esito della prima, le successive rappresentazioni del *Tannhäuser* premiarono l'opera wagneriana, anche perché vi assistette il pubblico bolognese e non gli antiwagneriani appositamente venuti per fischiarla. Nel 1895, sul giornale romano «La Critica» leggiamo: «nessuna città italiana può vantare esecuzioni di musica wagneriana pari a quelle di cui Bologna onora da qualche anno la memoria del grande compositore tedesco. “Bononia docet” è proprio il caso di dirlo»⁹⁹⁹. Si consideri che la stima per l'autore della *Tetralogia* da parte dei bolognesi era tale che, nel 1913, la città decise di non festeggiare il centenario della nascita di Verdi, rendendo invece omaggio al suo beniamino tedesco.

Si tenga presente, tuttavia, che il successo bolognese delle opere wagneriane fu un caso isolato in Italia: come è già emerso, le critiche dei giornali milanesi e l'opinione degli spettatori scaligeri erano perlopiù avverse a Wagner e, con tutto il peso da loro esercitato, ostracizzarono il compositore tedesco almeno fino alla sua morte, riabilitandolo solo con la rappresentazione del *Lohengrin* alla Scala di Milano del 1888. Il capoluogo meneghino, del resto, era già stato descritto da Filippi nel 1870 come un luogo in cui «di musica e di teatri si parla molto oziosamente e si affetta uno sviscerato amore per la musica classica, ma tutto si riduce a romore di parole, anziché di note», aggiungendo che «Le due città che dovrebbero servire d'esempio a Milano per attività musicale, per copia di buoni studi, sono Firenze e Bologna»¹⁰⁰⁰. Tali rilievi sono stati supportati retrospettivamente dagli studi critici che, come ricorda Sala¹⁰⁰¹, hanno ricostruito la correlazione tra la ricezione positiva dell'opera wagneriana e la messa in scena di opere di Meyerbeer a Firenze e Bologna nel corso degli anni Sessanta, al contrario di quanto avvenne a Milano. Se

⁹⁹⁷ [s. a.] *La prima rappresentazione del Tannhäuser a Bologna*, «Gazzetta Musicale di Milano», 45 (XXVII), 10 novembre 1872, pp. 369-370.

⁹⁹⁸ Dottor Balanzone, *Tannhäuser a Bologna*, «Napoli Musicale», 22 (V), 24 novembre 1872, p. 1.

⁹⁹⁹ Cito da U. Jung, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁰⁰ Cito da E. Sala, *Il “cavaliere dell'oca” cacciato dalla scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in I. Bonomi, F. Cella e L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, cit., pp. 9-32: 14-15 (le citazioni sono tratte dall'articolo di Filippi uscito sulla «Perseveranza» il 16 giugno 1870).

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 16 e ss.

a quest'ordine di considerazioni si somma l'astio esercitato *in primis* dall'influente Casa Ricordi ma anche da Sonzogno, si capisce facilmente come la prima rappresentazione del *Lohengrin*, avvenuta il 20 marzo del 1873 sotto la direzione di Franco Faccio, fu un fiasco che crebbe progressivamente con il susseguirsi delle recite, spaccando in due il pubblico milanese: «molti, per amore di Wagner, si sono inimicati. Conosco non poche persone che hanno giurato di non mai più salutare i tale o il tal altro, perché applaudì o fischiò il *Lohengrin*. La terza rappresentazione fu una vera zuffa: in platea furono scambiate ingiurie, e per poco non si venne alle mani»¹⁰⁰². In particolare, fu la settima recita a scatenare il pandemonio e lo spettacolo venne sospeso: secondo Biaggi, si trattò dell'«opera di una minoranza intollerante», spinta da

Amore e tenerezza per l'arte nostra: - la paura che dal contatto della straniera l'arte nostra resti contaminata; - la paura che accettando il Wagner come un grande compositore (ed è tale) abbiano a parer meno grandi i nostri. E queste sono proprio paure e proprio fanciullaggini; e sono propositi non pure piccini e gretti, infesti e dannosi a quella medesima arte nostra che s'intende di proteggere.¹⁰⁰³

Il critico si dimostra ben più aperto alla musica dell'avvenire rispetto a due anni prima e comprende la necessità di confrontare e unire le due diverse arti nazionali: «la dottrina tecnica profondissima e il sentimento poetico elevato e squisito» che permea le opere di Wagner gioverebbero molto al melodramma italiano, che deve pur ricordarsi che «la melodiomania è biasimevole come l'eccesso contrario»¹⁰⁰⁴. Dello stesso avviso era anche il convertito D'Arcais, il quale mise in luce gli interessi economici che muovevano le rappresentazioni milanesi e il conseguente e consolidato astio del pubblico della Scala: «salvo il Verdi, protetto dall'alto sentimento patriottico dei milanesi, tutti gli altri maestri italiani o stranieri, quando mettono in scene le loro opere a Milano, sono costretti a lottare contro opposte correnti»¹⁰⁰⁵.

Naturalmente quest'ordine di considerazioni fu un'eccezione in un più ampio panorama ostile a Wagner: Salvatore Farina si esprime con una certa ristrettezza di vedute, bocciando il libretto del *Lohengrin* perché l'autore «incomincia la sua riforma dal riportarsi colla scelta dei suoi argomenti alle rappresentazioni delle corti del Medio Evo, ed alla mitologia che è l'infanzia del pensiero umano»¹⁰⁰⁶. Inoltre, il critico sfoderò un argomento a suo avviso decisivo contro la dissoluzione delle secolari convenzioni musicali italiane, paragonando cavatine, duetti e terzetti alla strofa, alla canzone e l'ode:

¹⁰⁰² Ipsilon, *Il Lohengrin di Wagner*, «Il Mondo artistico», 12 (VII), 31 marzo 1873, 12, pp. 1-2: 1.

¹⁰⁰³ Il testo, inizialmente edito nell'aprile del 1873 sulle pagine della «Nazione», venne ripubblicato sul «Mondo Artistico», da cui cito: G. A. Biaggi, *Riflessioni postume* sul Lohengrin, «Il Mondo Artistico», 13-14 (VII), 9 aprile 1873, pp. 1-2: 1.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ F. D'Arcais, *La "Tetralogia" del Wagner in Italia*, «Nuova Antologia», 39 (LXIX), 1883, pp. 537-545: 537.

¹⁰⁰⁶ S. Farina, *Il Lohengrin alla Scala*, «Gazzetta musicale di Milano», 49 (XXVIII), 23 marzo 1873, pp. 91-94: 92.

Le cavatine, i duetti, i terzetti, i pezzi concertati furono creduti mano mano conquiste della musica; altro non sono che forme riconosciute belle in cui si adagia la melodia. Sopprimerle è distruggere la fatica di secoli. [...] La cavatina, il terzetto, il duetto sono la strofa, la canzone, e l'ode della musica; poniamo che le cadenze, a cui da alcun tempo è moda far la guerra, siano le povere infelicissime rime; spingete oltre la bella crociata e non lascerete, in musica ed in poesia, altro che gli accenti — cioè la declamazione. Wagner ha fatto così per la musica; la poesia attende ancora il suo Wagner.¹⁰⁰⁷

Il giudizio finale è prevedibile e lapalissiano:

il colosso wagneriano quest'è appunto, per chi non si lascia illudere da ciò che ha sentito a dire o da ciò che ha visto nei sogni: un ingegno gagliardo, il quale vuole avere quello che gli manca, il genio, e mentre si sente le forze d'un Sansone conosce d'aver la benda sugli occhi e si strugge della propria impotenza. Ciò spiega molte cose, e fra le altre e più delle altre, la nervosa arroganza della sua indole dispettosa, il disprezzo supremo con cui affetta di parlare di tutta l'uva che non è matura. Si sa: solo è forte nello spregiare le fatture degli altri, colui che non si sente capace di fare altrettanto.¹⁰⁰⁸

Sulla stessa lunghezza d'onda era anche il giornale umoristico illustrato «Lo spirito folletto» di Sonzogno, che diede man forte a Ricordi pubblicando un articolo, firmato semplicemente R., in cui l'autore gioisce della fine delle repliche del *Lohengrin*. Se D'Arcais aveva messo a nudo lo sciovinismo dei milanesi, in questo caso l'articolista rivendica orgogliosamente il ruolo degli spettatori meneghini nel dubitare e, infine, condannare senza possibilità d'appello Wagner:

Dopo aver trangugiato [*sic*] per sei lunghe, eterne sere lo spettacolo della musica dell'avvenire alla Scala nella speranza di essere presenti al felice momento che sarebbe stata seppellita per sempre, fu un dolce conforto lo spettacolo di domenica quando quella speranza divenne realtà. [...] Wagner ha fatto la fine del suo eroe dell'oca. Arrivato alla Scala, ravvolto nel misticismo, voleva essere acclamato senza discussione. [...] Invece di prostrarci nel fango, gli abbiamo guardato in faccia, abbiamo ardito di chiedergli se il suo passaporto di genio era in regola... ed è per questo che cadde l'incanto, lo stregamento si scioglieva, Wagner, come Lohengrin, ha dovuto far fagotto.¹⁰⁰⁹

È interessante notare che, in un successivo paragrafo, l'articolista pone in diretto confronto Wagner e Verdi, contrapponendo il fiasco del primo al successo ottenuto negli stessi giorni dal secondo con le repliche di *Aida* al San Carlo di Napoli:

La stessa sera che qui cadeva il cavaliere dell'oca, al San Carlo di Napoli succedeva un'eruzione di applausi all'*Aida* di Verdi. A quanto scrivono non s'ebbe mai esempio di tanto entusiasmo. Un giornale avvenirista di Milano a questa notizia che forse gli fa rabbia, esclamò: qual differenza tra la Scala e il San Carlo. Che asino! (scusa se la mi è scappata) non vuoi che ci sia differenza tra un'opera bella ed un aborto?¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁸ Ivi, p. 93.

¹⁰⁰⁹ R., *Teatri*, «Lo spirito folletto», 618 (XIII), 3 aprile 1873, p. 107.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

Del resto, la Scala aveva deciso di allestire proprio un'opera di Verdi dopo le prime due disastrose repliche del *Lohengrin*, portando in scena il 22 marzo *Un ballo in maschera* per commemorare le Cinque Giornate di Milano. In quest'occasione, la «Gazzetta» di Casa Ricordi cantò vittoria, sottolineando che «Il vasto recinto della Scala echeggiò varie volte del grido: *Viva Verdi*. Era una protesta contro innovazioni pericolose: era una protesta in favore della conservazione della nostra tradizione musicale»¹⁰¹¹. In effetti, l'opera era stata in cartellone anche un mese prima e, sul periodico di Sonzogno «Lo Spirito folletto», il successo del *Ballo in maschera* era stato contrapposto alle prove del *Lohengrin*, di cui si vaticinava l'imminente sconfitta:

Era voce generale, poche sere or sono, nel teatro alla Scala, che al sentire la musica del *Ballo in maschera* si poteva respirare a pieni polmoni. Non lo si diceva per far rabbia ai pochi avveniristi che sono tra noi; era proprio l'espressione sincera d'un sentimento comune. [...] L'impresa corre il rischio d'aver fatto un affarone mettendo in scena quest'opera, mentre credeva che fosse un semplice mezzo per tirar avanti qualche sera. [...] Ma consoliamoci che quanto prima avremo un'altra rinfrescata ai polmoni: i giornali politici ci informano che sono incominciate le prove del *Lohengrin*. Il *Ballo in maschera* è un brutto tiro al profeta dell'avvenire.¹⁰¹²

Se tutto sommato il *Lohengrin*, insieme al *Tannhäuser* e al *Vascello fantasma*, vennero accolti quanto meno con interesse, la *Tetralogia* causò un notevole spaesamento nella critica italiana. D'Arcais lamentò la mancanza di teatralità de *L'anello del Nibelungo*, sostenendo che «la parola cantata è subordinata nel modo più assoluto al discorso orchestrale» e, pecca inemendabile, «è l'orchestra quasi esclusivamente incaricata di esprimere le passioni (se tali si possono chiamare quelle della “Tetralogia”) e gli affetti, di dar vita ai personaggi che stanno sulla scena, di rendere evidente ed intellegibile l'azione teatrale»¹⁰¹³. Quando la *Valchiria* andò in scena alla Scala nel 1891, venne accolta con assoluta freddezza, nonostante gli articoli preparatori pubblicati da Nappi sulla «Perseveranza» per chiarire il significato simbolico e la genesi del ciclo del *Ring*. Secondo i critici dell'epoca, vi furono diversi fattori strutturali che impedirono al pur esigente pubblico di godere pienamente dell'opera: la struttura architettonica di un teatro all'italiana, l'inadeguata preparazione dei cantanti, la mitologia nordica cui gli spettatori non erano avvezzi e, infine, la monotonia e la lentezza dell'azione, come si ricorderà dal giudizio di Arrigo Boito che la paragonava all'andamento di un lentissimo omnibus.

Enrico Panzacchi riconobbe l'importanza del momento storico e delle inevitabili trasformazioni che l'opera lirica stava vivendo grazie a Wagner: in particolare, il critico dimostrò di apprezzare l'armonia

¹⁰¹¹ [s. a] *Teatri*, «Gazzetta musicale di Milano», 45 (XXVIII), 23 marzo 1873, p. 100.

¹⁰¹² R., *Spettacoli*, «Lo spirito folletto», 613 (XIII), 27 febbraio 1873, p. 70.

¹⁰¹³ F. D'Arcais, *La “Tetralogia” del Wagner in Italia*, cit., p. 541.

wagneriana e l'espansione della melodia a opera degli strumenti: «in lei [l'orchestra] difatti si raccoglie la melodia cacciata dal palcoscenico, e vi circola sempre e vi si spande con una varietà, e potenza, che più d'una volta, toccano il meraviglioso»¹⁰¹⁴. Allo stesso tempo, Panzacchi si professò disorientato di fronte al *Crepuscolo degli Dei*, «senza paragone la più oscura, la più prolissa, la più faticante delle quattro opere»¹⁰¹⁵. Come numerosi altri critici, l'articlista si rivela essere un wagneriano moderato, fedele alla prima maniera di composizione di Wagner: infatti, nel recensire la *Tetralogia*, l'autore avverte l'impossibilità di reiterare soluzioni musicali tradizionali ma finisce per condannare comunque la melopea, biasimare «la monotonia divenuta inevitabile per la soppressione di quei potenti effetti di chiaroscuro, che solo s'ottengono con pezzi d'insieme, e per il grande abbassamento della voce umana»¹⁰¹⁶ e recriminare l'insostenibile lunghezza delle nuove opere di Wagner: «solo chi ha assistito a questa Trilogia [il *Ring*] o al *Tristano ed Isotta* può rendersi conto del senso profondo di stanchezza e di vuoto, che induce nell'animo e sui nervi quell'interminabile dialogare così parte a parte spiccato e successivo [...] Come si desidera il sollievo di un accordo vocale e il refrigerio magari di un unissono!»¹⁰¹⁷.

La più chiara voce che si leva dalla fazione opposta è quella dell'avvenirista Filippi, che considera la *Valchiria* un dramma musicale pieno di passioni e di vita ed elogia proprio il ruolo dell'orchestra:

il guaio serio per gli adoratori della musica vocale è che queste melodia hanno la loro sede, il massimo loro sviluppo e rigoglio, in orchestra. Sono poi sostenute da una sodezza armonica senza pari, e da una finezza di particolari i più eleganti se altri meriti non avesse, la musica di Wagner dovrebbe vivere per questo istromentale veramente prodigioso.¹⁰¹⁸

Un ammiratore entusiasta del ciclo nibelungico era Giosuè Carducci che, per sua stessa ammissione incompetente in ambito operistico, si professò di partito tedesco nelle questioni musicali, descrivendo le musiche wagneriane con acceso fervore: «*La cavalcata delle Valchirie*, un fantastico superiore a ogni concepimento tecnico, e insieme di un tecnicismo perfetto. Tutto questo, il gran meraviglioso. E poi il

¹⁰¹⁴ E. Panzacchi, *Riccardo Wagner. Ricordi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1883, p. 177.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 131.

¹⁰¹⁶ Ivi, p. 179.

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 176. Ma è interessante notare che, a differenza di questa recensione apparsa in Italia, l'opinione di Panzacchi è meno rigida quando assiste al *Ring* a Bayreuth nel 1876: «Ier sera, dopo le tre ore tutte di seguito del *Rheingold*, abbiamo avuto sei ore di *Walkure*, però tramezzate da due riposi di trenta minuti circa. Non so se in grazia di questi due riposi veramente provvidenziali, o della domestichezza che cominciamo a prendere con la musica, o infine per la potenza poetica di Wagner, che, malgrado tutti gli ostacoli, arriva sempre, poco o molto, a penetrare per la breccia nel sacrario delle umane commozioni, certo è che ier sera, scendendo dal "sacro colle" di Bayreuth eravamo tutti meno intronati e confusi. Camminavamo sentendoci più leggeri; ci comunicavamo con maggior chiarezza le nostre idee. Insomma, la musica ci aveva toccati colla sua corrente deliziosa» (Id., *Da Bayreuth e da Monaco*, ivi, p. 114-115).

¹⁰¹⁸ F. Filippi, *Secondo viaggio nelle regioni dell'avvenire del dottor Filippo Filippi*, in G. Marsillach Lleopardt, *Riccardo Wagner. Saggio biografico critico*, Milano, Dumolard, 1881, p. 266.

preludio dei *Maestri cantori di Norimberga*, tesoro musicale! Non parlo né meno del *Tannhäuser* ecc. [...] Già, io protesto che non capisco altra musica che quella del Wagner»¹⁰¹⁹. Questa passione si riversò anche sugli scritti carducciani: con un'operazione che lo accomuna al d'Annunzio autore del *Fuoco*, il poeta prende personaggi ed elementi dei drammi wagneriani decontestualizzandoli in ambienti mediterranei. Una prima contaminazione avviene nel 1884 nell'ode *Presso l'urna di Percy Bisshe Shelley*¹⁰²⁰, mentre quattro anni dopo, l'operazione si ripete nell'omaggio alla defunta imperatrice Elisabetta D'Austria nella lirica *Alle Valchirie*.

Oltre ai wagneriani di prima maniera vi furono anche i partigiani fedeli sino all'intransigenza: tra questi si annovera Dino Mantovani, autori di una serie di articoli scritti da Venezia per il giornale «Capitan Fracassa» in occasione della tournée wagneriana del 1883 diretta da Neumann. Lo scrittore, al contrario dei fautori della melodia italiana, parte dallo studio e dalle teorie propugnate da Wagner per passare, solo dopo, all'ascolto della *Tetralogia*:

è una forma d'arte assolutamente nuova e personale: conviene immettersi prima nel concetto, per poter poi assaporarne la forma. Cotesto concetto non penetra nelle menti italiana con la profondità e la nettezza con cui esso penetra nella menti tedesche, per natura e per tradizione disposte all'allegoria, all'astrazione alla fantasticheria, vergini di quella sensualità musicale che guida noi italiani al teatro, e informa spesso il nostro giudizio.¹⁰²¹

Come Filippi e Panzacchi, il critico apprezza la versatilità e la potenza dell'orchestra: «non c'è sfumatura di sentimento ch'essa non esprima, non c'è piega del soggetto ch'essa non renda, non c'è accorgimento nuovo di descrizione ch'essa non abbia»¹⁰²². Inoltre, Mantovani sostiene che la musica è ricca di «melodia vera» e di «minute eleganze», tanto da persuadersi che «la monotonia è tutta estrinseca e che esso interpreta meravigliosamente il dramma»¹⁰²³. Insomma, secondo lo scrittore «a Wagner basta di potersi mostrare: una volta rivelato, egli riporta da sé la vittoria che gli spetta pel diritto divino del genio»¹⁰²⁴: sulla scorta del tenore di queste affermazioni, Guarnieri Corazzol ha definito il wagnerismo dell'articolaista «sostanzialmente categorico e fideistico»¹⁰²⁵. In effetti, le affermazioni dell'autore mirano a difendere l'oggetto del suo culto dalle ricorrenti accuse degli antiwagneriani: per esempio, il compositore e critico Francesco Florimo, nel volumetto intitolato *Riccardo Wagner e i Wagneristi*, proclama a più riprese il suo

¹⁰¹⁹ La lettera del 14 marzo 1883 era diretta a Dafne Gargioli (cito da A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 48).

¹⁰²⁰ Sulla presenza di temi wagneriani in questa lirica cfr. E. Paratore, *Wagner nella letteratura italiana moderna*, in G. Manera e G. Pugliese (a cura di), *Wagner in Italia*, cit., pp. 56-57.

¹⁰²¹ L'articolo uscì sul «Capitan Fracassa» del 20 aprile 1883 con lo pseudonimo Sordello. Cito da A. Ziino, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, cit., p. 35.

¹⁰²² Ivi, p. 37.

¹⁰²³ Ivi, p. 36.

¹⁰²⁴ Cito da A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 71.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

amore per Rossini, opponendolo al compositore tedesco con una mentalità primo-ottocentesca secondo cui la musica non può compiutamente descrivere o imitare le passioni, ma semplicemente rappresentarle: «essa ha un potere grande per risvegliare in noi intensamente le passioni dell'animo, ma non ne ha nessuno per rappresentarle colla forma finita come fa l'arte poetica, e come fanno la pittura, e la statuaria»¹⁰²⁶. Non stupisce, dunque, che il sistema teorico wagneriano non sia di alcun valore agli occhi di Florimo e che le sue opere vengano criticate per le «intrigate e stentate combinazioni armoniche» ma, soprattutto, perché «è impossibile trovare una qualunque frase melodica»¹⁰²⁷.

Anche il filosofo napoletano Antonio Tari¹⁰²⁸, paladino del canto e quindi dell'italianità, osteggia Wagner per la tendenza intellettualistica della sua arte e per l'eccessivo tecnicismo che la caratterizza. In altre parole, «il contenuto esclusivamente *Mitico*, la forme eccessivamente *Orchestra*, l'effetto aristocraticamente *Accademico*, e non popolare»¹⁰²⁹ è ben diverso dalla genuina melodia italiana:

Rossini transita con singolare “Sans façons”, dalla brillante frivolezza delle forme melodiche, alla più accigliata serietà dei contenuti. [...] e l'imberbe Bellini, che altro volle ed asseguì nei suoi canti declamati, se non la verità di ciò, che direi quasi il nudo delle passioni, in questo precorrendo in Italia al Wagner, pur combattendo e vincendo senza la orchestra panoplia di costui? E che altro il Donizetti, il Mercadante, il Verdi; nei quali la battaglia contro le fiorettature svenevoli, le cadenze epilettiche, i rivolti ipertrofici, puoi dirla alfine venuta *Ad triarios*? Ma di sotto a tali innovazioni, accanto a questo drammatismo crescente, non manca mai la melodia, l'anima dell'anima musicale italiana.¹⁰³⁰

Nella sua incessante polemica contro gli avveniristi, Tari dichiara la loro imminente sconfitta, vaticinando con un'involuta prosa che l'Italia sarà la prima a ravvedersi grazie alle opere di Verdi, anche se nel suo scritto dedicato a Bellini individua nel «Bellinismo» e, in generale, nella «belliniana prosapia», la «vera invocata musica dell'avvenire»¹⁰³¹:

Per mio avviso, rientreremo, dunque, noi Italiani i primi in carreggiata; dove anche il tumulto servile, la «Jacquerie» contrappuntistica de' franco-germanici bagaglioni avveniristi, avesse per poco a forviare i criterii del nazionale musicare puro. Anzi, anzi. Non credo ingannarmi affermando, il restauro della normalità, che vagheggio, essere in via di prodursi appo noi. Il sacro alcione del rabbonacciarsi del conturbato elemento melico sulle nostre scene, reputo a più di un segno l'ecletico Verdi. Egli riformatore e non anarchico; egli evoluzionista ragionevole e non utopista fantastico...¹⁰³²

¹⁰²⁶ F. Florimo, *Riccardo Wagner e i Wagneristi*, Ancona, Morelli, 1883, pp. 60-61.

¹⁰²⁷ Ivi, p. 57.

¹⁰²⁸ Su cui cfr. F. Solitario, *Antonio Tari e la musica*, Milano, Prometheus, 2011.

¹⁰²⁹ A. Tari, *Avvenire e avveniristi*, in Id., *Saggi di estetica e di metafisica*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1911, p. 119.

¹⁰³⁰ Id., *Sull'essenza della musica*, ivi, pp. 78-79.

¹⁰³¹ Id. *Vincenzo Bellini*, ivi, p. 143.

¹⁰³² Ivi, p. 103.

Tali dicotomie giungono a un livello di semplicistico parossismo in uno scritto di Carlo Magnico intitolato *Rossini e Wagner o la musica italiana e la musica tedesca*: «la musica italiana è sentire, è melodia, è ispirazione, è spontaneità di genio; la tedesca è intendere, è armonia, è scienza, è riflessione di genio»; ancora, «Rossini è la felicità, è il regno, Wagner è il dolore, è la proscrizione. Rossini è lo scetticismo e l'ironia; Wagner è la fede ed il perdono»¹⁰³³.

L'opera di Luigi Torchi – *Riccardo Wagner. Studio critico* (1890) – segna un netto miglioramento nell'obiettività e nella scientificità dei giudizi sull'autore del *Ring*, soprattutto perché i drammi vengono considerati per il loro valore intrinseco e non in rapporto alla tradizione melodrammatica italiana. Nel tentativo di adeguare la critica musicale alle altre discipline storiche ed estetiche, Torchi si accosta allo studio dell'opera wagneriana con scrupolosità, analizzando la società, la psicologia e il clima della nazione in cui era nato Wagner, oltre a trattare i problemi di metodo che riguardano l'analisi musicologica e a screditare i giudizi affrettati, basati su pregiudizi nazionalistici da parte degli antiwagneriani che conoscevano a malapena l'oggetto dei loro dissacranti articoli. Tuttavia, le numerose intuizioni critiche dell'autore sono talvolta abbozzate, talvolta ingarbugliate in lunghi ragionamenti che impediscono di enucleare vividamente e con continuità il filo del discorso, motivo per cui l'opera non ha avuto alcun'influenza nell'immediato né sul lungo termine. Inoltre, come ha sostenuto Luigi Ronga, più che la musica wagneriana sono «la drammaturgia e la genesi delle opere a essere l'oggetto del discorso»¹⁰³⁴.

Nel penultimo decennio del secolo, la schiera dei wagneriani si consolida e si ingrandisce progressivamente: le esecuzioni della musica di Wagner si moltiplicano in tutta Italia e il pubblico dimostra un crescente interesse per la novità d'oltralpe. Fiorisce una letteratura divulgativa e pressoché esclusivamente apologetica: escono le prime guide e analisi delle opere (per esempio «*I maestri cantori di Norimberga di Riccardo Wagner. Guida attraverso il poema e la musica con la notazione musicale dei motivi tematici*», data alle stampe nel 1893 da Carlo Iachino ed Edoardo Nicoletto) e la neonata «*Rivista Musicale Italiana*» istituisce una rubrica fissa dedicata a Wagner. Nel 1911, poi, viene pubblicata la prima edizione del *Manuale wagneriano* di Gualtiero Petrucci, uno dei molti testi di esegesi dati alle stampe per un vasto pubblico con toni più o meno accattivanti e popolari.

In questo decennio, la letteratura italiana viene ampiamente influenzata dal wagnerismo dominante. Oltre alla posizione di d'Annunzio, su cui ci soffermeremo più avanti, una più moderata dimostrazione di apprezzamento per l'autore del *Ring* viene offerta negli stessi anni da Federico De Roberto nel suo saggio *Gerarchia delle arti*. Lo scrittore risponde al poeta francese Victor de Laprade, secondo cui i musicisti sono spesso ignoranti e incolti, additando in Wagner un musicista, filosofo e critico dotato di «tanta forza e

¹⁰³³ C. Magnico, *Rossini e Wagner, o la musica italiana e la musica tedesca*, Torino, Candeletti, 1877, pp. 15-16 e 39.

¹⁰³⁴ Cito dall'articolo *Per la critica wagneriana*, inizialmente edito ne «*La Rassegna Musicale*» nel 1928 e poi ripubblicato in L. Ronga, *Arte e gusto nella musica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 349-384: 358.

originalità d'ingegno da produrre una memorabile rivoluzione»¹⁰³⁵. Lo scrittore si rivela più assennato della maggioranza degli estensori di interventi critici su Wagner, descrivendo lucidamente il concetto di opera d'arte totale e le caratteristiche che le due arti sorelle musica e poesia assumono nelle sue composizioni:

Abbiamo perciò da una parte i motivi guida (*leit-motiv*) che rappresentano, annunziano e accompagnano ciascun personaggio; e dall'altra parte un libretto poetico liberato dalle esigenze del dramma, puramente letterario, inteso a "spogliare le azioni umane della loro forma convenzionale", per mostrare "la vita in ciò che essa ha di essenzialmente umano, di eternamente comprensibile".¹⁰³⁶

Negli stessi anni, molteplici suggestioni nordiche e «infiltrazioni nibelungiche»¹⁰³⁷ si diffondono nelle liriche *fin de siècle*, che si tratti della coppia Elena di Troia-Parsifal ne *L'eterna donna. Sinfonia in minore* di Mario Morasso¹⁰³⁸ o della riscrittura pascoliana dai toni dimessi e agresti del *Sigfrido* nel poemetto del 1897 *Le armi*¹⁰³⁹. Silvio Benco, che nel 1891 diventa critico teatrale per il giornale triestino «L'Indipendente», vive la passione per la musica wagneriana come una vera e propria fede, «qualcosa di simile alla religione, che si sente e non s'insegna»¹⁰⁴⁰, proponendo per primo la storica contrapposizione tra melodramma italiano e tedesco in una nuova veste, non manichea: «la differenza essenziale fra l'opera italiana e il dramma lirico di Wagner sta in questo: la prima è diletto esteriore; il secondo è convinzione intima»¹⁰⁴¹. I suoi articoli musicali pullulano di espressioni estatiche decadenti che individuano nell'ebbrezza della musica wagneriana la sua qualità più alta, come leggiamo nel testo della conferenza da lui tenuta nel 1905:

[La vittoria di Wagner] Si iniziò per ragioni psichiche immediate, indipendenti da tutta la teoria talvolta un po' gonfia che Wagner stesso creò per giustificarsi di aver scritto capolavori secondo la sua anima di artista; si iniziò, diciamo, precisamente da quello che la critica nazionalistica italiana rimproverava a Wagner di non saper suscitare: dall'ebbrezza. Egli vinse per l'estensione sfrenata del sentimento, per le concupiscenze anelanti della sua anima di voluttà, per la forza di trascinare nel vortice lirico da lui aperto, agognando dar mille voci alla sua nostalgia d'una vita d'amore e di dolore intensa e molteplice come un'orgia.¹⁰⁴²

¹⁰³⁵ F. De Roberto, *Wagner e la gerarchia delle arti*, in Id., *L'arte*, Torino, Fratelli Bocca, 1901. Si cita da F. De Roberto, *L'arte*, [s. l.], Librorium Editions, 2023, p. 124.

¹⁰³⁶ Ivi, pp. 128-129.

¹⁰³⁷ Uso un'espressione di Pieri, tratta da M. Pieri, *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, Parma, La Pilotta, 1979, p. 102.

¹⁰³⁸ Cfr. M. Morasso, *Sinfonie luminose*, Genova, Reale Istituto Sordo-Muti, 1893 (la lirica è stata edita nell'antologia G. Viazzi (a cura di), *Dal simbolismo al déco*, Torino, Einaudi, 1981, v. I, pp. 25-26).

¹⁰³⁹ G. Pascoli, *Le armi*, in Id., *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1997, pp. 383-403.

¹⁰⁴⁰ S. Benco, *Wagner e il pubblico*, in Id., *Scritti musicali di Silvio Benco*, a cura di G. Glori e I. Gallo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 17.

¹⁰⁴¹ Id., *Per la Walchiria*, ivi, p. 11 (l'articolo era uscito il 20 dicembre 1983 su «L'Indipendente»).

¹⁰⁴² S. Benco, *Musica e nostalgia*, ivi, p. 130.

Naturalmente, resta un piccolo drappello di *laudatores temporis acti*: per esempio, nel 1897 Vincenzo Di Marmorito sfoga il suo rancore contro Wagner nel suo *Del concetto e dell'attuazione del melodramma di Riccardo Wagner*, rivangando argomenti triti e ritriti quali l'assenza di melodia mascherata dal concetto di melodia infinita; Carlo Giuliozzi pubblica, nel 1911, *Riccardo Wagner. La sua opera e la sua utopia*, in cui dichiara che il Wagner teorico e filosofo schiacciano il Wagner musicista, giungendo ad affermare che il *leitmotiv* è impoetico e meccanico:

attribuendo invece alla musica un carattere determinato e fisso, con il mezzo dei *leit-motive* cioè di personificazioni di suoni, corrispondenti a cose materiali, a sentimenti, Wagner ha tolto alla musica l'elemento poetico, cioè il bello, in modo da ridurla ad un semplice movimento meccanico. La pretesa fusione della musica con la poesia, certamente avviene per tal modo, ma è una fusione convenzionalmente materiale e meccanica, non idealmente poetica. Soltanto nell'aria, cioè nella melodia cantata di lungo periodo, avviene la fusione ideale dell'elemento poetico della parola con quello della musica. L'indeterminato poetico si fonde allora all'indeterminato musicale.¹⁰⁴³

Un caso particolarmente significativo è rappresentato dall'articolo *L'errore di Wagner*, pubblicato nel 1896 da Arnaldo Bonaventura che, come già D'Arcais e altri critici, rifiuta l'aspetto dottrinario di Wagner ma ne ammira sinceramente la musica. Dello stesso avviso sono anche il musicologo Giulio Fara, secondo cui «l'ingegno del tecnico soffocò troppo spesso l'impeto dell'artista»¹⁰⁴⁴, e Giovanni Nascimbeni, il quale sostiene apertamente che «il trionfo della musica del Wagner è derivato appunto, per quanto ciò sembri strano, dal fiasco enorme che ha subito il suo principio»¹⁰⁴⁵. Non dissimili le conclusioni cui giunge Fausto Torrefranca, che non nasconde la sua ammirazione per l'arte di Wagner ma ne critica fermamente le idee estetiche: «non esiste un problema dell'unione della poesia e della musica; non esiste un problema del drama musicale vecchio o nuovo»; ancora, «Il vero problema, dunque, il solo che abbia valore estetico che risponda ad una realtà spirituale, non è quello del melodramma ma è quello dell'affinità fra le varie arti»¹⁰⁴⁶.

Resta indubbio, infine, che una delle interpretazioni più significative del wagnerismo sia stata offerta dalla letteratura decadente e, segnatamente da d'Annunzio¹⁰⁴⁷, il cui rapporto con Wagner, simile a quello di Boito, alterna momenti di amore e odio, come si evince sia dalla produzione narrativa che dai passi critici che ci proponiamo di esaminare. Inizialmente il redattore per la cronaca mondana della rivista

¹⁰⁴³ C. Giuliozzi, *Riccardo Wagner e la sua utopia*, Milano, Treves, 1910, p. 246.

¹⁰⁴⁴ G. Fara, *Genio e ingegno musicale - Wagner e Verdi*, «La Cronaca Musicale», XVI, 1912, p. 216.

¹⁰⁴⁵ G. Nascimbeni, *Il trionfo della Sinfonia*, «Marzocco», 3 (IX), 17 gennaio 1904, p. 4.

¹⁰⁴⁶ F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910, p. 318 e p. 347.

¹⁰⁴⁷ Su d'Annunzio e Wagner si vedano A. Calza, *Wagner e d'Annunzio*, «Harmonia», 1-2 (II), 1914, pp. 18-23; G. Donati Petteni, *D'Annunzio e Wagner*, Firenze, Le Monnier, 1923; R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 21-23.

romana si dimostra quasi incurante del musicista più discusso dell'epoca, menzionandone solo di sfuggita l'inusitata cultura letteraria¹⁰⁴⁸. Quando prende pubblicamente posizione nel 1887, d'Annunzio è decisamente schierato con gli antiwagneriani:

io sono, in arte, partigiano della tradizione e delle forme stabilite, delle forme ch'io chiamerei fisse. Nel caso speciale della musica, io, per esempio, sto per l'antica *opera seria* italiana e per l'antica *burletta* contro il cosiddetto dramma musicale moderno che è troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito. O meglio: io credo completamente esaurita e morta, come forma d'arte, l'opera lirica. Preferirei piuttosto un ritorno all'antico che questa pazza ed illogica innovazione per cui Riccardo Wagner ha invano profusi con abbondanza mirabile tanti tesori d'ispirazione di sapienza.¹⁰⁴⁹

Lo scrittore, all'epoca quattordicenne, esprime il suo gusto, «piuttosto prewagneriano che consapevolmente “mediterraneo”»¹⁰⁵⁰, esaltando le forme melodrammatiche italiane antiche. Cinque anni dopo, nel romanzo *L'innocente* riscontriamo un notevole uso di tecniche motiviche e un reiterato impiego di motivi conduttori (Guarnieri Corazzol ha identificato il «tema del segno sul collo», il «tema delle mani», il «tema della riconciliazione», il «tema del perdono»¹⁰⁵¹), quasi a sancire la coordinazione tra gusto musicale e i cardini dell'estetica simbolista quali il paesaggio come stato d'animo, la sinestesia, la comunanze delle arti e il potere evocativo del suono di una parola. La forma «motivico-ripetitiva»¹⁰⁵², com'è noto, si canonizza come fondamento narrativo nel *Trionfo della morte*¹⁰⁵³, prima traduzione letteraria del linguaggio musicale wagneriano scritta in concomitanza con la conversione a Wagner operata dal *Tristano e Isotta*. L'innamoramento per Wagner era nato in d'Annunzio in virtù dei giudizi entusiasti sul compositore da parte dei suoi numi tutelari francesi, quali Baudelaire e Bourget, ma anche per l'indottrinazione avvenuta a Napoli da parte dei due amici Angelo Conti e Nicolò van Westerhout: quest'ultimo, in particolare, aveva istituito un circolo wagneriano in cui suonava al pianoforte le melodie più celebri dell'operista tedesco. L'invasamento di d'Annunzio per *Tristan und Isolde* è stato descritto vividamente dal critico e giornalista napoletano Saverio Procida:

Tra i più assidui ospiti della casa van Westerhout era Gabriele d'Annunzio, che teneva per ore e ore il van Westerhout al piano. Credo che avremo letto, in meno di un anno, almeno dieci volte il *Tristano*

¹⁰⁴⁸ Nell'articolo uscito sulla «Tribuna» del 28 giugno 1886 leggiamo: «Io non sosterrò che i maestri moderni debbono avere tanta cultura letteraria da poter comporre senza l'aiuto d'un poeta il libretto e non pretenderò che, come Riccardo Wagner e come Arrigo Boito, facendo ricerche pazienti di ritmi nuovi e di rime rare, producono una duplice opera d'arte». (G. d'Annunzio, *Un poeta mèlico: Carmelo Errico*, in Id., *Roma senza lupa. Cronache mondane 1884-1888*, a cura di A. Baldini e P. P. Trompeo, Milano, Editoriale Domus, 1948, pp. 83-87: 83).

¹⁰⁴⁹ G. d'Annunzio, *A proposito della «Giuditta»*, in Id., *Pagine disperse, Cronache mondane - letteratura - arte*, a cura di A. Castelli, Roma, B. Lux, 1913, pp. 304-309: 304.

¹⁰⁵⁰ A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 10.

¹⁰⁵¹ Ivi, pp. 13-15.

¹⁰⁵² Ivi, p. 16.

¹⁰⁵³ Una rassegna dei temi conduttori in questo romanzo è in G. Donati-Petteni, *op. cit.*, pp. 47-58 e in E. Paratore, *Il «Trionfo della morte»*, «Lettere italiane», 41 (XXXIII), 1981, pp. 409-428.

e Isotta. Gabriele scriveva, in quel tempo, il *Trionfo della morte*. Tristano ne occupava lo spirito con una morbosa ossessione. Voleva udire e riudire il preludio assillante e pigliava appunti e quasi si attaccava con gli occhi alla pagina che inizia con la tortura del filtro. [...] Da quelle audizioni intense e suscitatrici di fantasmi venne alla luce il brano ormai celebre.¹⁰⁵⁴

Il riferimento è, naturalmente, alle ultime pagine del *Trionfo della morte*, in cui il suicidio di Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio si sovrappone alla morte di Tristano e Isotta. Allo stesso tempo, anche i pezzi usciti per la «Tribuna», il «Mattino» e la «Domenica del Don Marzio» esplicitano l'idea che soggiace al romanzo uscito nel 1894: un romanzo che, auspicabilmente come quelli a venire, è scritto da un uomo che si propone di «gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima profonda»¹⁰⁵⁵. Parallelamente, l'adesione al wagnerismo si traduce in un durissimo attacco di d'Annunzio contro l'opera verista e il suo iniziatore Mascagni nel pamphlet del 1892 *Il capobanda*, il cui testo uscì anche su «Il Mattino» del 2 settembre 1892. In effetti, un commento a dir poco livoroso su *L'amico Fritz* e il suo autore era già stato vergato da d'Annunzio in una lettera diretta a Barbara Leoni, dopo aver assistito all'opera data al San Carlo di Napoli il 2 dicembre 1891:

Iersera fui alla prima rappresentazione dell'*Amico Fritz*. Con una propaganda quasi feroce, credo che ebbi una parte non lieve nella caduta di quella grossolana opera. Ci furono urli e sibili e risa, come in una arena diurna, alla rappresentazione di un dramma ignobile. Nei giornali, naturalmente, vedrai falsata la cronaca, l'arte moderna è religiosa: vuole adoratori umili e pazienti. Io sono lieto di questo castigo inflitto a un artiere bestiale dallo stesso bestiale pubblico che lo levò agli astri alcuni mesi fa. Non ebbi nessuna emozione, mai.¹⁰⁵⁶

L'articolo di d'Annunzio si scaglia violentemente contro Mascagni, definito capobanda in virtù di un nesso cromatico tra un paio di scarpe rosse «alla Mascagni» e gli abiti dello stesso colore indossati dai suonatori della banda pugliese: «Un amico, tornato di Livorno qualche settimana fa, mi raccontò di aver veduto esposto nelle vetrine dei calzolai certe scarpe di cuoio rosso fiammante denominate in un cartellino «scarpe alla Mascagni»; e mi assicurò che l'autore dell'*Amico Fritz* si piaceva di andar vagando fra i delicati oleandri d'una sua villa marittima tutto vestito di rosso come un bandista di San Severo»¹⁰⁵⁷. Il maestro viene declassato a mero suonatore di banda e fustigato dallo scrittore perché è interessato solo agli affari e non all'arte, così come, del resto, anche gli editori e il pubblico:

L'autore della *Cavalleria rusticana*, dell'*Amico Fritz*, dei *Rantzau*, e di non so quante altre opere ed operette inedite, non si occupa che di affari, non può occuparsi che di affari. Egli è sempre stato fuori dell'arte, e ci vorrà rimanere. A questo sol patto il suo Barnum [Sonzogno] l'ha assoldato. Io non so

¹⁰⁵⁴ S. Procida, *Ricordi intimi su Arturo Colautti*, «La Lettura», febbraio 1915, p. 141.

¹⁰⁵⁵ G. d'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892 – La prosa*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 549 (l'articolo uscì su «Il Mattino» del 28-29 dicembre 1892).

¹⁰⁵⁶ Cfr. G. Gelati, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno, Belforte, 1992, pp. 9-10.

¹⁰⁵⁷ Ivi, p. 15.

esprimere né pure il rammarico che dà a un appassionato d'arte lo spettacolo d'un ingegno che si degrada, d'una forza che si perde: così mirabilmente mi sembra adatto questo giovine al mestiere da lui esercitato, che in verità io lo stimo incapace d'una attività più alta. Io non penso ch'egli non potrebbe fare cosa diversa da quella che fa, da quella che gli chiedono l'Editore e il Pubblico: i due tiranni che ora lo accarezzano così teneramente, in lui riconoscendo l'uno la facoltà di produrre in fretta e in copia roba commerciale, l'altro la facoltà di dar forma sensibile a quelle vaghe aspirazioni e a quelle vaghe effervescenze ch'io chiamerei stomacali, evaporanti per lo più dopo il pranzo nel tepore dei teatri dalla stupidità dilatata.¹⁰⁵⁸

Di ben altro tenore è, a quest'altezza cronologica, il giudizio su Wagner: tra il luglio e l'agosto del 1893, d'Annunzio recensisce il pamphlet *Der Fall Wagner* di Nietzsche, letto nella traduzione francese di Daniel Halévy e Robert Dreyfus, per i lettori della «Tribuna». Ignaro del tormentato rapporto che legava il filosofo al compositore, d'Annunzio risponde alla profusione di commenti livorosi di Nietzsche difendendo a spada tratta il suo beniamino e la *Gesamtkunstwerk* che lui stesso cerca incessantemente di imitare, rigettando la polemica contro l'artista decadente e imbastendo un'apologia dell'autore del *Ring* e della sua abilità di narrare musicalmente la sua epoca. Se la prima parte de *Il caso Wagner* è essenzialmente dedicata alla presentazione del filosofo tedesco al pubblico italiano, nei due articoli successivi d'Annunzio difende la modernità di Wagner e ne elogia le musica, «in gran parte bellissima», al di là del sistema filosofico e drammaturgico. In particolare, le composizioni wagneriane hanno il pregio di catturare lo spirito dell'epoca:

Lo sviluppo straordinario della musica del nostro tempo è promosso da certe speciali condizioni dello spirito pubblico e corrisponde a certe esigenze, a certe abitudini, a certi sentimenti particolari. [...] Riccardo Wagner non soltanto ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui, ma, interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessa la parte più occulta della nostra vita intima. Ciascuno di noi, come Tristano nell'udire l'antica melodia modulata dal pastore, deve alla virtù misteriosa della grande musica la rivelazione diretta d'un'angoscia nella quale ha creduto di sorprendere l'essenza vera della sua propria anima e il segreto terribile del Destino.¹⁰⁵⁹

Tuttavia, dopo il *Trionfo della morte* il giudizio di d'Annunzio su Wagner muta nuovamente di segno: nel 1897, il Vate confida a Romain Rolland la sua totale insofferenza per Wagner e si familiarizza, grazie all'interesse per il melodramma delle origini condiviso con lo scrittore francese, con l'opera settecentesca, da cui derivano le pagine sull'*Arianna* di Benedetto Marcello nel *Fuoco*. Il nazionalismo musicale che aveva caratterizzato lo scrittore nella sua adolescenza divampa nuovamente grazie alla consapevolezza della natura mediterranea del melodramma e il *Fuoco*, seppur di impostazione wagneriana, è permeato dalla

¹⁰⁵⁸ Ivi, pp. 16-17.

¹⁰⁵⁹ Gli articoli uscirono il 23 luglio e il 3 e il 9 agosto 1893; si cita da G. d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 75-76.

costante ricerca ed espressione dei valori latini, dal tentativo di scrivere la versione italiana di un dramma wagneriano:

– L’opera di Riccardo Wagner – egli rispose – è fondata su lo spirito germanico, è d’essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d’una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l’anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltiti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poiché — secondo la sua stessa parola — all’artefice è dato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancora informe e di gioirne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l’avvento d’un’arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l’ardore de’ suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l’immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio d’essere un latino; e — perdonatemi, o sognante Lady Myrta, perdonatemi, o delicato Hoditz — riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso.¹⁰⁶⁰

Il romanzo è costellato da molteplici contrapposizioni: il teatro di Bayreuth viene raffrontato con il progetto di un teatro nazionale sul Gianicolo,¹⁰⁶¹ simile al Teatro di Festa da erigere ad Albano e al tempio dell’arte chiamato “Rotonda” che d’Annunzio voleva costruire nello Stato Libero di Fiume; i passi del *Parsifal* e del *Ring* sono opposti a rievocazioni di musiche e musicisti italiani quali Monteverdi, Palestrina e i suonati di Casa Bardi; infine, la bara di Wagner viene portata in spalla da Stelio Effrena, che subentra al deceduto compositore segnando l’inizio di una nuova era all’insegna del genio latino.

In questa direzione si muovono anche alcune composizioni poetiche risalenti ai primi anni del Novecento: la canzone *Per la morte di Giuseppe Verdi, in cui si evoca il carattere popolare della musica verdiana*, e l’*Ode a Bellini* per il centenario della nascita, dove il poeta elogia «la melodia che vince ogni parola»¹⁰⁶² sulla scia del Bellinismo militante di Antonio Tari di cui abbiamo già discusso. In questi anni hanno inizio le collaborazioni con i musicisti italiani: nel 1904 d’Annunzio riduce *La figlia di Iorio* per Pizzetti, che scrive le musiche di scena per *La Nave*; se Puccini e Giordano desistettero da qualsiasi progetto in comune col Vate dopo lunghe e infruttuose trattative¹⁰⁶³, nel 1911 venne rappresentato il *Martyre de Saint Sebastien* a Parigi su musiche di Debussy, mentre nel 1912 d’Annunzio si rivolse a Sonzogno per far musicare un suo libretto. Che sia stato l’editore o lo stesso d’Annunzio a rivolgersi al già vituperato Mascagni per creare un dramma musicale latino basato sulla vicenda storica di Niccolò III d’Este non è dato sapere; ciò che

¹⁰⁶⁰ G. d’Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1977, p. 86

¹⁰⁶¹ «— Bayreuth! — interruppe il principe Hoditz. — No; il Gianicolo, — gridò Stelio Effrena uscendo all’improvviso dal suo silenzio vertiginoso — un colle romano. Non il legno e il mattone dell’Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo» (*Ibidem*).

¹⁰⁶² Id., *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1955, l. II (*Elettra*), p. 204.

¹⁰⁶³ Su cui si veda G. Gelati, *op. cit.*, pp. 31-34.

è certo è che il libretto de la *Parisina* esercitò una profonda impressione su Mascagni, che acconsentì immediatamente a musicare il dramma dannunziano:

Quello che io trovai in Parisina fu la trasparente semplicità delle parole. Mi pareva di trovarmi davanti non già ad un poeta che avesse curvato il suo stile e la sua vena per scrivere il libretto, ma davanti alla ispirazione di un temperamento nuovo, libero di ogni gravame. Di qui l'entusiasmo immediato. Anche davanti agli ostacoli che credevo di avere incontrati.¹⁰⁶⁴

In seguito a una proficua collaborazione tra poeta e compositore, ricostruita da Emilia Mascagni nel suo diario dell'epoca poi edito nel 1936 con il titolo *S'inginocchi la più piccina*¹⁰⁶⁵, l'opera venne rappresentata il 15 dicembre 1913 alla Scala: il successo fu unanime, così come le lamentele per l'insostenibile lunghezza del melodramma, dovuta all'inamovibile volontà di d'Annunzio di preservare il più possibile intatte la coerenza e la coesione del testo originale. Tra le numerose recensioni dell'opera, la più significativa è forse quella che Puccini rilasciò nel corso di un'intervista per il «Secolo» in cui dichiarava: «Mascagni si è rovinato per essere troppo ossequiente a d'Annunzio. Nella *Parisina* vi sono però cose bellissime, ma anche la musica bella, quando si perde, diventa... come dire? Sul teatro non ci vogliono parole, ma fatti. Il padrone deve essere il musicista»¹⁰⁶⁶.

Se il Vate non presenziò a nessuna rappresentazione della *Parisina*, continuò invece a essere un attento ascoltatore e studioso di Wagner. Pizzetti ha lasciato una testimonianza dell'assoluta chiusura nei confronti di Wagner da parte di d'Annunzio nel primo decennio del XX secolo, in particolare di una sera in cui i due artisti studiarono la *Valchiria*:

E quando, terminato ch'io ebbi di sonare, noi ci mettemmo a discorrere dell'opera appena letta, furono due voci che manifestarono avvicinandosi gli stessi pensieri gli stessi giudizi. Ed Ella parlava della vanità, della impotenza drammatica dei motivi conduttori, e mi pareva dicesse le parole che io avrei detto se avessi trattato della stessa cosa, ed io citavo i tratti dell'opera dove il discorso musicale è vana retorica, ed Ella, assentendo, confortava il mio giudizio suggerendomi dimostrazioni sempre più chiare e profonde.¹⁰⁶⁷

Il poeta rigettò, così, definitivamente il suo amore per Wagner, sebbene la poetica dannunziana continuò a essere influenzata dall'operista tedesco nei suoi tentativi di contrapporre alle barbare composizioni wagneriane un dramma alcionio che esaltasse le innate qualità mediterranee del melodramma.

¹⁰⁶⁴ Cito l'articolo *Come è nata Parisina*, uscito su «La Lettura» del gennaio 1914, da G. Gelati, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁶⁵ Una dettagliatissima ricostruzione è anche in G. Gelati, *op. cit.*, pp. 35- 90.

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 93.

¹⁰⁶⁷ I. Pizzetti, *Musicisti contemporanei*, Milano, Treves, 1914, p. IX (cito dalla dedica *A Gabriele d'Annunzio*).

Da questa limitata rassegna si evince la longeva dicotomia della letteratura wagneriana, «l'ostinato delle due parti avverse, soggetto e controsggetto in fuga perpetua»¹⁰⁶⁸. Gli articoli esaminati fanno trapelare un interesse musicologico generalmente moderato: non vengono quasi mai discussi in profondità i grandi concetti wagneriani di *leitmotiv* o opera d'arte totale; al contrario, le continue intromissioni ideologiche profilano perfettamente la fisionomia della polemica letteraria su Wagner. Due fazioni si fronteggiano: i brillanti antiwagneriani quali Boito, Farina e Dossi; gli europeisti come il d'Annunzio del *Trionfo della morte*, Benco, Thovez. Oltre al neutrale Panzacchi, anche Italo Svevo si sottrae agli schieramenti e, immune alle polemiche nazionalistiche, racconta della prima triestina della *Valchiria* in *Senilità*, tratteggiando Amelia – la spettatrice incolta di musica – come l'unica in grado di assaporare la veridicità dell'opera wagneriana e di rapportarla alla sua vicenda sentimentale, screditando la longeva teoria secondo cui la musica tedesca è intellettualistica, bizzarra e incomprensibile alle orecchie italiane:

Ella aveva avuto torto asserendo di non comprendere quella musica. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti. La vedeva correre giù per la china guidata dall'ineguale conformazione del suolo. Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose. Un accordo di colori e di suoni in cui giaceva l'epico destino di Sieglinda, ma anche, per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto.¹⁰⁶⁹

Come si evince dalla novella di Pirandello *Musica vecchia*, scritta nel 1910, la contrapposizione tra wagneriani, rappresentati dal violoncellista Hans Begler che invoca la sua amata Milla con il tema di Isotta dal *Tristano*, e antiwagneriani, simboleggiati dal maestro Icilio Saporini che ritorna in patria per udire per l'ultima volta le melodie belliniane, continua e si estende anche al primo decennio del secolo e oltre, intrecciandosi con le questioni che riguardano la Giovane scuola.

2.7 Tra Otto e Novecento: la Giovane Scuola e la generazione dell'Ottanta

Com'è stato notato da diversi studiosi¹⁰⁷⁰, non è semplice individuare una cesura nel passaggio dal *coté* scapigliato a quello verista nel naturale processo evolutivo del melodramma italiano. In particolare, Portinari ha evidenziato come già in un'opera di metà secolo – *Marco Visconti*, di Domenico Bolognese ed Errico Petrella (1854) – emergevano le prime avvisaglie di verismo, inteso come «colore e occasione coloristica» e «bozzetto di genere»¹⁰⁷¹. In generale, oltre alle rappresentazioni realistiche di *couleur* locale che

¹⁰⁶⁸ A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 43.

¹⁰⁶⁹ I. Svevo, *Senilità*, Milano, Dall'Oglio, 1938, pp. 144.145.

¹⁰⁷⁰ G. Mariani, *op. cit.*, p. 287; F. Portinari, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁷¹ Ivi, pp. 118-119.

iniziano a punteggiare i melodrammi del secondo Ottocento, alcuni tratti scapigliati quali la desublimazione, il recupero del quotidiano, il realismo piccolo-borghese, una certa tensione sensuale e la critica nei confronti della società passano senza soluzione di continuità nelle opere veriste attraverso espedienti quali l'abbassamento lessicale, la presenza di termini gergali, l'utilizzo di materiale impoetico e, naturalmente, le ambientazioni, le vicende rustiche e le classi sociali dei personaggi che agiscono sulla scena. Queste innovazioni sono calate in un genere altamente codificato, ben inteso: rimane lo schema contrappositivo tra il bene e il male, così come persistono alcune caratteristiche fondanti del teatro musicale. In effetti, proprio la presenza di soggetti storici e del linguaggio aulico, che non scompare mai del tutto, ha portato alcuni studiosi a interrogarsi sull'effettiva convergenza tra la poetica verista dei testi letterari e quella che permea le opere della Giovane Scuola¹⁰⁷². L'industria operistica puntava a proporre un prodotto commerciale di moda e di sicuro successo, motivo per cui, attenendosi a una prassi ben collaudata, attinse dal serbatoio della letteratura e dal teatro di parola coevi: con le parole di Portinari, «il melodramma riprende e ripete la sua funzione divulgativa di prodotti originariamente aristocratici e si appresta a volgarizzare anche il verismo»¹⁰⁷³, a dispetto della sostanziale aporia che si viene a creare tra l'operazione desublimante verista e la prosaizzazione operata dai librettisti che, però, continuavano a muoversi all'interno di inscindibili vincoli poetici e formali, *in primis* la versificazione. Nondimeno, l'iniziativa riesce nel suo intento di uscire dall'*impasse* post-wagneriana che attanagliava il teatro musicale italiano e l'opera verista ha successo, sebbene non come prodotto di rottura ma come rinnovamento di facciata:

L'opera verista è scritta e pensata per piacere a tutti; punta sull'immagine, sull'intreccio, sulla conferma delle attese; ubbidisce alla legge della domanda e dell'offerta; è principio di realtà (non di piacere), valore di scambio; si accosta all'artificio dello straniamento (al primitivismo, alla satira, al pensiero negativo), ma lo recupera a un disegno ultimo di omogeneizzazione. In breve, non è un'antiopera.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷² In particolare, Voss nega la parentela del verismo operistico con quello letterario: E. Voss, *Il verismo nell'opera*, in P. Ostali e N. Ostali (a cura di), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55. Si vedano anche L. Baldacci, *Il libretto di Cavalleria rusticana*, ivi, pp. 41-46; G. Ugolini, *Umberto Giordano e il problema dell'opera verista*, in M. Morini (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968, pp. 19-88; R. Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, raccolti da C. Orselli, Firenze, Olschki, 1976; C. Parmentola, *La Giovane Scuola*, in A. Basso (diretta da), *Storia dell'opera. I/2*, Torino, UTET, 1977, pp. 499-587; S. Scardovi, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma «plebeo» nel verismo musicale italiano*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

¹⁰⁷³ F. Portinari, *op. cit.*, p. 240. Anche Luigi Baldacci, parlando di Mascagni, l'ha definito come «un interprete eccezionale di quella grossa industria dell'opera che, amministrata da Sonzogno e da Ricordi, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, si proponeva di non perdere mai di vista il colpo di teatro trasferendo gli spettatori da un continente all'altro, dalla leggenda alla storia, dall'antichità ai giorni nostri» (L. Baldacci, *op. cit.*, p. 43).

¹⁰⁷⁴ A. Guarnieri Corazzol, *Opera verista e verismo letterario*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* cit., pp. 71-94: 91. Sulla stessa linea Michele Girardi che, analizzando i *Pagliacci*, ha scritto: «È utopico ritenere che sia possibile cogliere il vero in una struttura musicale che non solo era soggetta al retaggio del passato e ai vincoli della tradizione, ma che di questi faceva un preciso impiego, mirante a mantenere in vita l'impalcatura che aveva reso il Melodramma la più redditizia delle arti rappresentative». (M. Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori*.

La critica musicale considera convenzionalmente la rappresentazione di *Cavalleria Rusticana*, avvenuta il 17 maggio 1890 al Teatro Costanzi di Roma, l'inizio del verismo musicale. L'autore, Pietro Mascagni, è uno degli esponenti della Giovane Scuola, cui appartengono compositori che operano dagli anni Novanta dell'Ottocento sino agli anni Venti e Trenta del Novecento: è il caso di Umberto Giordano, che compone dal 1892 (l'anno in cui fu composta *Mala vita*, la prima opera) fino al 1926 (l'anno de' *Il re*, l'ultimo lavoro teatrale del compositore); lo stesso dicasi per Giacomo Puccini (*Le Villi*, 1884 - *Turandot*, lasciata incompiuta alla morte nel 1924 e rappresentata nel 1926); né molto più ampio è l'arco di tempo che abbraccia l'opera dello stesso Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890 - *Nerone*, 1935). Tra le opere più note del verismo musicale ricordiamo *Pagliacci* (1892) e *Zazà* (1900) di Ruggero Leoncavallo, *Tosca* (1887) di Giacomo Puccini su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, *Adriana Lecouvreur* (1902) di Francesco Cilea e Arturo Colautti: melodrammi in cui la presenza di cantanti e attori, considerati ruoli di basso prestigio sociale, consente di declinare in una nuova forma il consueto gioco degli specchi che è il teatro nel teatro. Non mancano, inoltre, due opere rusticane ambientate in villaggi siciliani su libretti scritti da Capuana: *Malìa* (1893), su versi riadattati da una precedente commedia in prosa e musicati da Francesco Paolo Frontini, e *Il filtro* (1911), su musiche di Paul Hastings Allen.

Si tenga in considerazione che, oltre al filone di soggetti veristici più tradizionalmente intesi (rusticani o urbani), nell'opera a cavallo tra Otto e Novecento, che si tratti di vicende borghesi o aristocratiche, storiche o contemporanee, vi è una comunanza d'intenti a livello musicale: Ugolini ha sottolineato la rinuncia ai pezzi d'insieme, l'abolizione delle agilità belcantistiche e «l'utilizzazione delle strutture armoniche e degli impasti timbrico-orchestrali come coefficienti idonei a confermare l'esuberante violenza dei contrasti o la tenerezza sentimentale delle linee vocali»¹⁰⁷⁵. Anche Guarnieri Corazzol ha indicato numerosi tratti ricorrenti: la marcata caratterizzazione musicale in senso sociale e geografico, l'insistere delle linee vocali nella zona del passaggio all'ambito acuto¹⁰⁷⁶, la presenza di parti parlate o gridate, l'inserzione di pezzi chiusi caratteristici, l'irregolarità metrica, l'amplificazione del ruolo dell'orchestra, che assume il ruolo del narratore¹⁰⁷⁷. Inoltre, dal punto di vista drammaturgico, la studiosa ha individuato una precisa struttura: la «scansione di preludio – azione drammatica (sempre un conflitto

Alcuni modelli di Pagliacci nel teatro musicale Fin de siècle, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, cit., pp. 61-70: 62).

¹⁰⁷⁵ G. Ugolini, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁷⁶ Ugolini parla di «pianificazione vocalistica strutturalmente caratterizzata dall'uso sistematico del timbro caldo della tessitura vocale di centro e dal frequente svettare del canto fino al livello del registro acuto; artificio nel quale si esibisce tutto il compiacimento della drammaturgia musicale verista per le esplosioni amoroso-passionali» (ivi, p. 24).

¹⁰⁷⁷ Ivi, p. 78; Ead., *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, cit.

passionale) – intermezzo sinfonico – scioglimento dell'azione con catarsi vocale non intonata – perorazione tematica dell'orchestra»¹⁰⁷⁸.

L'opera di fine secolo, dunque, è permeata di un gusto verista che si applica a diversi filoni tematici: dramma della malavita, dramma storico in costume (penso per esempio ai *Medici* di Leoncavallo ambientati nella Firenze quattrocentesca), commedia borghese. Si tenga presente, tuttavia, che alcuni degli stilemi veristi individuati da Ugolini e Guarnieri Corazzol si riscontrano anche negli esiti più sperimentali del melodramma *fin de siècle* che intraprendono la direzione di una «rinnovata scapigliatura gotica e visionaria»¹⁰⁷⁹, improntata a un gusto fantastico e connotata da elementi soprannaturali: penso in particolare a *Elda* (1880), di Catalani su versi di d'Ormeville; a certi libretti di Fontana quali *Le Villi* (1884) ed *Edgar* (1889) per Puccini o *Asrael* (1888) per Franchetti; al *Guglielmo Ratcliff* (1895) di Mascagni su libretto di Maffei, una *Literaturoper* tratta dal dramma *William Ratcliff* di Heine in cui fantasticherie, spettri e demonismo si innestano su un impianto verista; a *Océana* (1903) di Antonio Smareglia, su soggetto mitico-fiabesco di Silvio Benco. Inoltre, Fiamma Nicolodi ha individuato un filone neogotico complementare a quello fantastico¹⁰⁸⁰: vi appartengono opere antinaturalistiche e fortemente simbolistiche quali *Il vassallo di Szizeth* (1889) di Smareglia su libretto di Illica e Pozza, *Loreley* (1890) su versi di Zanardini e d'Ormeville musicati da Catalani e la criticata *Falena* (1897) di Smareglia e Benco. Altri melodrammi che si possono definire decadenti e simbolisti, seppur non neogotici, sono *Ero e Leandro* (1896) e *Paolo e Francesca* (1907) di Luigi Mancinelli, su versi rispettivamente di Tobia Gorrio e Arturo Colautti.

Se almeno fino a metà Ottocento la melodia e i sentimenti, cioè i tratti fondanti dell'opera italiana, erano stati declinati all'interno di soggetti realistici¹⁰⁸¹, a partire dagli anni Sessanta l'elemento fantastico, associato nell'estetica dell'opera ai melodrammi oltramontani o in generale non italiani, emerge vividamente, anche in ragione della parallela apertura in campo letterario ai temi romantici e, a fine secolo, allo spiritismo (si pensi a *Malombra* di Fogazzaro e *Spiritismo?* di Capuana). Nei primi decenni del

¹⁰⁷⁸ A. Guarnieri Corazzol, *Opera verista e verismo letterario*, cit., pp. 73-74.

¹⁰⁷⁹ Ead., *Mito mediterraneo e mito nordico*, cit., p. 141. Si veda, della stessa, *Il fantastico nell'opera di fine secolo*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 167-193.

¹⁰⁸⁰ F. Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in D. Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 271-291.

¹⁰⁸¹ L'equivalenza tra realismo e italianità dell'opera italiana si evince anche da alcuni rilievi critici recenti, per esempio quello di Lorenzo Bianconi, che individua come tratto qualificante «il prevalente realismo dei soggetti drammatici (l'opera italiana non inclina al fantastico, al fiabesco, al guerresco, al satirico)». (L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 47). L'assenza di un filone fantastico è, del resto, applicabile anche alla letteratura italiana, come ha sottolineato Calvino nell'escludere testi italiani dalla sua antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento*: «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente "minore"» (I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Racconti fantastici dell'Ottocento*, I, Milano, Mondadori, 1983, p. 13).

Novecento, poi, non mancano esemplari di «tragico moderno wagnermediterraneo»¹⁰⁸², definizione con cui Guarnieri Corazzol descrive melodrammi su soggetto mitico mediterraneo influenzati dalla poetica wagneriana o, in altre parole, i tentativi di inventare un fantastico mediterraneo nel processo di internazionalizzazione post-unitaria della musica e della letteratura italiana su sollecitazione della drammaturgia oltremontana, tra competizione ed emulazione del modello wagneriano: l'incompiuto *Nerone* di Boito, *Parisina* (1913) di Mascagni e d'Annunzio, che scrisse anche i versi per la *Fedra* (1915) di Pizzetti.

La critica musicale coeva non mancò di riciclare la questione dell'italianità dell'opera nel commentare l'inizio di una nuova stagione musicale, aderendo all'orientamento critico di inizio Ottocento ma sostituendo la ricerca del bello ideale, obiettivo primario di Carpani e dei neoclassicisti, con le ragioni della nazionalità. Piccardi ha giustamente affermato:

pur costretta a misurarsi con un'accelerazione dell'evoluzione estetica, con un rapido e radicale volgere di maniere nell'arco di un solo secolo, la musica italiana obbediva in ogni momento al richiamo al principio fondamentale della spontaneità melodica, l'unico ritenuto valido alla legittimazione delle varie fasi attraverso le quali si compiva il suo corso storico. L'avvento del verismo negli anni 90 non solo non fece eccezione, ma in questo senso segnò di questo principio l'esaltazione massima, tanto più prorompente quanto più cronologicamente succeduta a un periodo di incerta soggezione ai modelli stranieri.¹⁰⁸³

Se già D'Arcais aveva elogiato le qualità nazionali della *Cavalleria rusticana* («Il successo entusiastico della *Cavalleria rusticana* è dovuto in primo luogo al carattere di essa prettamente italiano»¹⁰⁸⁴), Amintore Galli, in occasione della prima scaligera dell'opera di Mascagni, si profuse in un ben più enfatico elogio, che connetteva il capolavoro verista ai nomi illustri del passato musicale italiano:

Il Mascagni ha creato un sì felice lavoro ed ha ottenuto l'inaudito successo che tutti sanno, senza negare la sua eletta natura di musicista essenzialmente italiano. Egli si eleva gloriosamente nel cielo dell'arte, cinto dalla incantevole aureola del melodista. Per lui l'arte italiana spiega di nuovo il suo volo nel mondo degli affetti, dopo le torture inflittele dai polfonisti evirati; è Walther innanzi ai Beckmesser dell'età nostra! Il trionfo di Mascagni è il trionfo della musa popolare nazionale, la glorificazione del sentimento tradotto in immagini e colori sonori, le cui tradizioni muovono da Pergolesi e giungono a Bellini; i due più grandi poeti della passione. Come questi sommi, il giovane Mascagni celebra l'immortalità dell'arte patria, schietta e sincera, fluente dall'anima commossa e che alza l'occhio al sole della vita colle spalle volte alle ombre iperboree. L'opera verista così inizia in Italia il suo regno.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸² Ivi, p. 165.

¹⁰⁸³ C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, cit., p. 43.

¹⁰⁸⁴ L'articolo *La musica italiana e la Cavalleria rusticana* del M. Mascagni uscì su «Nuova Antologia» del giugno 1890; cito da P. Ostali e N. Ostali (a cura di), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, cit., p. 131).

¹⁰⁸⁵ A. Galli, *Cavalleria Rusticana*, «Il Teatro illustrato e la musica popolare», 121 (XI), gennaio 1891, pp. 7-9.

Lo stesso dicasi per la recensione di un altro lavoro di Mascagni su versi di Nicola Daspuro, *L'Amico Fritz*, rappresentato al Teatro Dal Verme nel 1892:

Ciò che poi in Mascagni piace è quella sua schietta italianità di forme. Forse, alle volte, vi ha in lui qualche cosa della gentile eleganza della scuola francese, ma sono tratti accidentali, fugaci che non ledono l'essenza del lavoro. Il sistema si svolge le cantilene su un accompagnamento figurato, il modo di concepirle a frasi e a periodi ben definiti, coi loro naturali ritorni di immagini musicali, il predominio del canto spianato, il modo di trattare il recitativo dandogli sì spesso inflessioni spiccatamente melodiche, l'impiego delle varie forme di assolo lirico, del duetto con l'altro, ossia colla unione armonica delle voci, l'orchestrazione mai soverchiante il personaggio drammatico, l'opportuno uso del recitativo simultaneo alla pittura strumentale dell'ambiente e di un determinato momento dell'azione, tutto ciò appartiene all'opera quale si costituì nella fusione artistica delle due grandi scuole musicali del secolo XVII: la veneziana e la napoletana.¹⁰⁸⁶

L'opera viene confrontata e riconnessa alla storia del melodramma italiano, secondo un orientamento critico che da un lato si volge al passato e dall'altro guarda al futuro, nell'attesa speranzosa di un rinnovamento dopo la stagnante stagione post-unitaria e i drammi wagneriani:

Ora se si guarda alla vita musicale italiana da qualche anno in qua, io credo si possa invece arguire che si prepari all'arte nostra una rifioritura, promettitrice per l'avvenire di una nuova e sana giovinezza. [...] è certo che dalle villi, e dall'Elgar in poi, noi abbiamo in Italia una schiera che ogni giorno diventa più numerosa, di giovani compositori che affrontano serenamente le gloriose e belle battaglie dell'arte.¹⁰⁸⁷

Particolarmente eclatanti i commenti critici che seguirono l'opera *Iris*, ambientata in Giappone, giacché si rivelano essere una compiaciuta constatazione dell'italianità dell'opera, nonostante l'evidente apertura sul fronte di un esotismo di respiro europeo. Questo emerge chiaramente dalla rassegna dei «più rimarchevoli brani critici»¹⁰⁸⁸ riportati dalla «Gazzetta musicale di Milano» il 1° dicembre 1898: a un semplice commento dell'opera da parte dei cronisti stranieri (i berlinesi delle riviste «Neue Preussische Zeitung», «Berliner», «Beilage Zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung», «Volks-Zeitung», «Berliner Lokal-Anzeiger»; il viennese de «Neue Musikalische Presse», il parigino de «Le Monde Artiste», il brussellese «Le Guide Musical» e il londinese «The Musical Standard»), corrisponde un marcato e ricorrente riferimento all'italianità di *Iris* da parte dei giornalisti nostrani. Per esempio, l'articolaista del «Corriere della Sera» aveva sostenuto che «[Mascagni] ha scritto con quella spontaneità e quella facilità

¹⁰⁸⁶ Id., *L'amico Fritz del maestro P. Mascagni al teatro Dal Verme di Milano*, ivi, 134 (XII), febbraio 1892, p. 31.

¹⁰⁸⁷ C. Arner, *Un risveglio?*, «Il Mondo artistico», 39 (XXVI), 15 settembre 1892, pp. 1-2.

¹⁰⁸⁸ [S. A.], *Iris, libretto di Luigi Illica, musica di Pietro Mascagni*, «Gazzetta musicale di Milano», 48 (LIII), 1° dicembre 1898, pp. 687-695: 687.

melodica prettamente italiana che sono sue qualità innegabili, ed ha scritto mettendo in mostra, anzi prodigando, il suo talento eccezionale»¹⁰⁸⁹; nella recensione de «Il Messaggero» leggiamo:

La tempra geniale del maestro, rivelatasi inaspettatamente in *Cavalleria rusticana*, che ha percorso e percorre tutto il mondo, confermata nell'*Amico Fritz*, un poema di gioconda vita campestre, impallidita nei *Ranteau* e nelle altre opere minori, rifiorisce attraverso le bellezze del nuovo spartito colla limpida vena della melodia italiana, colle svariate combinazioni armoniche, coll'originalità dei suoi motivi.¹⁰⁹⁰

Sulla stessa linea anche il «Corriere di Napoli» e il giornale fiorentino «Fanfulla», che sottolineano la perfetta unione tra melodia italiana e armonia e orchestrazione: secondo il primo articolo, firmato Guido, «il lavoro è giudicato una potente affermazione dell'ingegno di Mascagni e una manifestazione della grande musica italiana, che fa suoi ed assimila i progressi dello strumentale e della polifonia moderna»¹⁰⁹¹; per il secondo, «Italiana la musica dell'*Iris*? Italianissima dico io: e poco importa che ella scenda dal palcoscenico o salga in onde armoniose dall'orchestra. Belli, chiari, efficaci sono i ritmi: elegantissimi, appassionati, limpidi come diamanti gli spunti, i motivi, le frasi, le melodie»¹⁰⁹². Come sostiene Piccardi, il carattere italiano ormai trascende il semplice dato stilistico e diventa «una sorta di principio spirituale, come un ragion d'essere, come un movente, una forza più che una disposizione morfologica»¹⁰⁹³. Lo stesso dicasi per la *Bohème* di Puccini che, agli occhi di Gino Monaldi, ebbe il principale pregio di non farsi influenzare dalle maniere francesi (sia quelle del romanzo che quelle operistiche) e di comporre alla maniera italiana:

Dinanzi a queste «Scene» rispecchianti fedelmente un pezzo di vita vera e vissuta, fuori interamente dei nostri costumi e della nostra sensibilità teatrale, il Puccini urtava inevitabilmente contro l'influenza francese, influenza seduttrice e pericolosa che dal libro e dal romanzo è passata man mano sul teatro, sorprendendo il nostro spirito e concitando la nostra fantasia assalita, suo malgrado, dalle febbri di una carnalità morbosa ognora più acuta ed invadente. Bisognava dunque passar vicino, rasentare anzi la doppia influenza del libro e del teatro francese senza rimanerne in alcun modo contaminati: bisognava insomma intendere e tradurre la ragione e lo spirito dell'argomento essenzialmente francese senza sacrificare a quello il sentimento peculiare dell'artista che doveva essere e rimanere sinceramente italiano.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁸⁹ Ivi, p. 688.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁹¹ Ivi, p. 691.

¹⁰⁹² Ivi, p. 689.

¹⁰⁹³ C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, cit., p. 45.

¹⁰⁹⁴ Cito il pezzo, uscito sul «Popolo Romano», dalla rassegna di articoli [s. a.] *La Bohème, quattro quadri di G. Giacosa e L. Illica, musica di G. Puccini*, «Gazzetta musicale di Milano», 10 (LI), 5 marzo 1896, pp. 169-178: 175.

Naturalmente, il verismo operistico venne anche fortemente criticato: in particolare, vi furono due distinti tipologie di oppositori. I primi sono gli ostinati wagneriani che criticano l'operazione commerciale che soggiace all'opera verista, opponendovi gli ideali artistici che animano il ciclo nibelungico. Il critico letterario e poeta Enrico Thovez, per esempio, osteggia l'opera verista non per le vicende brutali ma per l'operazione che mercifica l'opera in musica per piacere alle masse, in un intervento che sembra la prosecuzione del *Capobanda* di d'Annunzio, che, del resto, viene citato:

V'erano dei giovani baldi che si sentivano del sangue nelle vene e che non potevano restarsene a queste imitazioni; e un frutto quasi proprio lo diede l'arte italiana: la classica terra del brigantaggio si agitò un giorno tutta in solluchero innanzi alle coltellate messe in musica. *Habemus pontificem*, gridarono i vecchi organetti della critica, che proclamavano Berlioz un pazzo e Wagner un impotente, quella sera in cui *la grande romana bestialità agglomerata in platea* [*Cavalleria Rusticana*], come la chiamò con felicità Gabriele D'Annunzio, consacrò la giovane scuola italiana. Ora sì che l'Italia farebbe di nuovo lezione al mondo. Ritornerebbero i tempi gloriosi dell'esportazione, ritornerebbe la melodia, il sentimento, il cuore. E avvertirono gentilmente Giuseppe Verdi, che se volesse morire, era libero.

Da quel punto l'arte fu fatta di colpi di coltello e di violinate, di camorra e di cicalecci, di bestemmie e di perorazioni. Sotto la pioggia del successo i genii sbocciarono come funghi per le felici terre del paese dove fiorisce il luogo comune. Sfilarono i duelli, e le feste a mare, e i natali di sangue, e le pasque di vendetta, tutto il brigantaggio letterario che dieci anni innanzi aveva appestato la novellistica italiana. E l'esempio fu contagioso. Tutti i capi banda smessi, tutti i dilettanti di trombone colpiti dall'inguaribile libidine della creazione, tutti i compositori di mazurche, assaliti dalla frenesia della gloria, si credettero genii, chiamati a illuminare il mondo; e inalberarono cappelli a cencio, e scriminature apollinee, e si atteggiarono in pose orfiche, e scrissero libretti, e sbottonarono teorie.¹⁰⁹⁵

In una sua accorata lettera del 1890, Thovez vede come due facce contrapposte della stessa medaglia l'immediato successo della *Cavalleria rusticana*, artisticamente carente, e l'incomprensione del pubblico per i magistrali lavori del suo paladino, Wagner:

Ci ho gusto, non per l'autore, ma pel Sonzogno, per la musica, e per questa *bestialissima* gente a cui non par vero di specchiarsi nella volgarità. Non l'ho sentita, sai? Ma io ci ho il fiuto fino, se ti ricordi, e come può essere roba degna un'opera che incontra un successo *immediato, entusiastico, popolare*. O Wagner! È un illudersi credere che egli possa guadagnarsi il pubblico; il pubblico lo subirà, non potrà gustarlo mai, ed esploderà in entusiasmo dinanzi alla prima corona di canzoni napoletane infilate l'una sull'altra.¹⁰⁹⁶

La seconda categoria di critici antiveristi è rappresentata da coloro che non oppongono alla nuova tendenza musicale l'opera d'arte totale, ma la musica italiana del passato, operando un sistematico dissodamento del repertorio settecentesco in nome di sentimenti patriottici e nazionalistici. Per esempio,

¹⁰⁹⁵ E. Thovez, *La leggenda del Wagner*, cit., pp. 117-118.

¹⁰⁹⁶ Cito la lettera del 29 settembre 1890, diretta ad Andrea Torasso, da E. Thovez, *Diario e lettere inedite (1887-1891)*, a cura di A. Torasso, Milano, Garzanti, 1939, pp. 102-103.

Alberto Gentili, recensendo due concerti torinesi con musiche di Monteverdi, Palestrina e Pergolesi scrive nel 1914: «io vorrei che tutti concordi innalzassimo la bandiera del nazionalismo musicale; vorrei che in questo senso si giungesse magari all'esagerazione, meglio sempre che l'esagerazione opposta. [...] Le sale di concerto divengano focolai per l'italianità»¹⁰⁹⁷.

Le riviste su cui spesso trovano spazio recriminazioni di questo tenore sono «La Voce» e «Il Marzocco», cui collaborano musicologi ma anche musicisti¹⁰⁹⁸: una novità nel panorama critico novecentesco è, infatti, la presenza di quello che Nicolodi chiama il «compositore-critico»¹⁰⁹⁹, rappresentato da nomi quali, tra gli altri, Pizzetti, Casella, Malipiero, Gui, Castelnuovo-Tedesco e più avanti Dallapiccola e Gavazzeni. Nel 1911 esce proprio sulla rivista iconoclasta di Prezzeroli un lungo, sprezzante articolo¹¹⁰⁰ di Pizzetti contro Puccini, criticato come rappresentante della degenerazione melodrammatica in senso borghese e del conseguente impoverimento compositivo e artistico: «La musica di Giacomo Puccini non è una musica che come quella dei più grandi compositori d'ogni tempo possa dare agli uomini la coscienza di un qualsiasi sentimento universale ed eterno, e agli uomini possa rivelare il mistero della loro anima»¹¹⁰¹. In tre dettagliati articoli, il rappresentante della generazione dell'Ottanta esamina sistematicamente tutte le opere pucciniane composte fino ad allora (dalle *Villi* del 1884 alla *Fanciulla del West* del 1910): a salvarsi sono, solo in parte, *Manon Lescaut* e la *Bohème*, mentre tutti gli altri melodrammi vengono descritti con giudizi a dir poco *tranchants* (per esempio, la *Tosca* è «vanamente enfatica, vanamente urlante»¹¹⁰²). Tuttavia, la *vis* polemica pizzettiana investe anche gli altri esponenti del verismo musicale: «con le opere di Mascagni, di Leoncavallo, di Puccini, non nacque, no davvero una nuova arte veristica, né un'arte espressiva della più profonda vita spirituale del popolo italiano: ma la piccola arte borghese, sinceramente borghese, che ci voleva per il pubblico dei teatri italiani che in un certo senso l'aveva ispirata»¹¹⁰³. Solo tredici anni più tardi, alla morte di Puccini, la tardiva resipiscenza spinse l'autore della *Fedra* a smussare la sua posizione precedente e a riconoscere il valore umano dei melodrammi pucciniani: «L'arte di Puccini non ha l'universalità e la potenza di quella di Verdi, né la grandiosità di quella di Wagner: d'accordo. Ma se essa ci ha dato. E continuerà a darci, la felicità di sentirci amare e soffrire, cioè di farci vivere [...] non è già tale da meritare la nostra gratitudine e il nostro affetto?»¹¹⁰⁴.

¹⁰⁹⁷ A. Gentili, *Nazionalismo musicale*, «La Riforma musicale», 15 (II), 12 aprile 1914 (Cito da C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, cit., p. 52).

¹⁰⁹⁸ Su questo cfr. F. Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Milano, Saggiatore, 2018, pp. 29-50 (capitolo *Al tempo della Voce*).

¹⁰⁹⁹ Ead., *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, cit., pp. 31-53: 32.

¹¹⁰⁰ I. Pizzetti, *Giacomo Puccini*, «La Voce», 5 (III), 1911, pp. 497-499; 6 (III), pp. 502-503 e 7 (III), pp. 508-509. Poi ristampato in Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 61-106 (con una postilla datata 18 ottobre 1913).

¹¹⁰¹ Ivi, p. 89.

¹¹⁰² Ivi, p. 91.

¹¹⁰³ Ivi, p. 74.

¹¹⁰⁴ Cito da F. Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, cit., p. 50.

Se Pizzetti osteggiava Puccini ma non l'intero genere operistico, diverso è il caso di Fausto Torrefranca¹¹⁰⁵, che fu il primo docente universitario di Storia della musica ed Estetica musicale a Roma: maestro del ritorno all'antico e del nazionalismo in ambito musicologico, il critico e musicologo si impegnò per istituire una cultura musicale in Italia fondata su principi scientifici. Ai suoi occhi, la musica strumentale settecentesca venne ingiustamente schiacciata dal melodramma: il teatro musicale per Torrefranca era, dunque, una deviazione dal tronco nobile della musica italiana e la restaurazione da compiersi doveva guardare alla tradizione strumentale del Seicento e Settecento e, segnatamente, a Palestrina. Le virulente rimostranze del critico nei confronti dell'opera coeva vennero edite nel *pamphlet* del 1912 *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*: sin dalla *Ragione del libro*, Torrefranca esplicita che l'Opera non può essere, perché non è mai stata, «l'ideale della cultura musicale nazionale»¹¹⁰⁶, a fronte dei capolavori strumentali del XVIII secolo. Inoltre, l'autore svaluta fortemente il compositore di melodrammi: «l'operista, in fondo, ci si rivela, specialmente oggi, come un musicista mancato, come un artista incompiuto, come uno scadente prodotto fisiologico della cultura italiana»¹¹⁰⁷. A partire da questi assunti, il critico si concentra su Puccini che è, ai suoi occhi, l'emblema della decadenza, della «cinica commercialità» e della «trionfante voga internazionale»¹¹⁰⁸ dell'opera primo-novecentesca, rovinata dalla miseria intellettuale e spirituale di quanti producono nuovi melodrammi esclusivamente a fini di lucro. La principale critica all'autore della *Bohème* consiste nella perdita dell'identità culturale italiana a favore dei condizionamenti operistici esteri, indispensabili per il successo commerciale:

Leit-motiv e chanson à boire; strumentale brillante e accordi impressionistici danno alla sua musica l'aria «evoluta e cosciente» che si conviene a un prodotto che aspira ad essere internazionale; e di una internazionalità rigattiera e assortita, che è certo la più proficua dal punto di vista commerciale. Il Puccini, quindi, rappresenta, meglio che altri musicisti, il progressivo snazionalizzarsi della lirica teatrale italiana.¹¹⁰⁹

Inoltre, la Giovane Scuola viene attaccata nei suoi tratti costitutivi, segnatamente l'uso spregiudicato della vocalità:

¹¹⁰⁵ Su Torrefranca cfr. G. Ferraro e A. Pugliese (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del Convegno internazionale di Studi. Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1993; M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, cit.; E. Oliva, *L'arte wagneriana negli scritti di Fausto Torrefranca*, in S. Klauk, L. Aversano e R. Kleinertz (a cura di), *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven / Musica e musicologia all'epoca del fascismo. Prospettive italo-tedesche*, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 35-44; G. Fronzi, *Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento*, «Aisthesis», X, 2017, pp. 99-111.

¹¹⁰⁶ F. Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, p. X.

¹¹⁰⁷ Ivi, p. 10.

¹¹⁰⁸ Ivi, p. VII.

¹¹⁰⁹ Ivi, p. 15.

Ma «d'urlo all'italiana», «d'urlo giovane scuola» si espande invece per tutta un'aria - donde la sua innaturalità - e rappresenta una volontà precisa del musicista: quella di mettersi in tasca gli spettatori! Ed ecco perché l'aria dell'urlo è una delle *italianeries* che all'estero rendono più quattrini ai teatri e più dispregio, da parte degli artisti e del pubblico colto, alla nostra volgarissima musica da bazar cosmopolitico.¹¹¹⁰

La conclusione è fulminante: «Il Puccini è una figura che manca dunque di universalità, perché difetta di musicalità, perché non è musicista, non fa dell'arte. È sempre stato, intimamente, un artista mancato; e tanto più profondamente quanto più vivamente ha cercato e raggiunto il successo pratico»¹¹¹¹.

Il pamphlet di Torre Franca divenne il *livre de chevet* della generazione dell'Ottanta, di cui il critico fu insieme uno dei più rilevanti esponenti critici insieme a Giannotto Bastianelli¹¹¹². Nonostante alcuni dissapori tra i due¹¹¹³, *La crisi musicale europea*, data alle stampe dal critico toscano nel 1912, è continuamente attraversata da spinte antipopolari non dissimili all'elitarismo di Torre Franca: «il socialismo è tutt'altro che suscettibile di dare un senso tragico-religioso alla vita. Che vuole, in fondo, il popolo se non divenire uguale alla borghesia, arrivare al benessere borghese?»¹¹¹⁴. Anche se i toni di Bastianelli sono meno accesi rispetto a quelli del collega, anche l'autore de *La crisi musicale europea* rigetta il romanticismo e il decadentismo, individuando un problema insolubile nella musica novecentesca, spaccata tra il «*pro* estetico» nell'arricchimento dell'armonia e del contrappunto e il «*contra* morale» nell'edonismo e nell'«ostinato ed esclusivo piacere d'impressione»¹¹¹⁵. Il critico rigetta il sinfonismo di Wagner e si propone di far riscoprire l'apollineo Mozart; inoltre, individua nel pianoforte la via d'uscita all'aporia da lui teorizzata: «Quando sento certe deliziose combinazioni di suoni (sebbene un po' leziose) di quello squisito pianista che è Debussy, penso che il pianoforte è tutt'altro che morto, ma a chi ne sappia scoprire i profondi e sottili segreti, offra ben ricche messi di bellezze musicali»¹¹¹⁶.

Nel 1914, Bastianelli diresse, insieme a Pizzetti, una rivista sperimentale chiamata «Dissonanza» e pubblicata dalla «Libreria della Voce»: si tratta della prima rivista italiana incentrata interamente sulle

¹¹¹⁰ Ivi, p. 73.

¹¹¹¹ Ivi, p. 81.

¹¹¹² Su Bastianelli cfr. F. Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, cit.; M. Omodeo Donadoni, *Giannotto Bastianelli: un uomo orale*, «Belfagor», 4 (XXXIV), 31 luglio 1979, pp. 447-454; S. Castelli et al. (a cura di), *Arco teso: la musica a Firenze al tempo dei "Canti Orfici"*, [Vicchio], LoGisma, 2024, pp. 127-136.

¹¹¹³ Mi riferisco in particolare ad alcune critiche sollevate da Bastianelli sul pamphlet di Torre Franca che diedero adito a una livorosa polemica tra i due sulle pagine della «Voce» (cfr. M. De Angelis, *Note sul melodramma, la musica pura e l'Europa in Giannotto Bastianelli*, in F. Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80". Atti del convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 261-277). Oltre a ciò, Bastianelli scrisse un'appendice, ne *La crisi musicale europea*, intitolata *La questione dei limiti espressivi o differenzialità espressive delle arti e la risoluzione che ne ha data il Torre Franca nella "Vita musicale dello Spirito"* (su cui si veda G. Fronzi, *Fausto A. Torre Franca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento*, cit., p. 108 e ss.).

¹¹¹⁴ G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi, 1976 (1912), p. 171.

¹¹¹⁵ Ivi, p. 4.

¹¹¹⁶ Id., *Il pianoforte in Italia*, «La Voce», 28 (I), 24 giugno 1909, p. 114.

musiche strumentali dei più promettenti compositori italiani. Nondimeno, il progetto fallì per l'incomprensione tra i due direttori dopo il terzo numero del periodico.

Guarnieri Corazzol ha giustamente sostenuto che la temperie del dibattito operistico di inizio Novecento si configura nuovamente come una dicotomica opposizione tra passatisti e avveniristi, tra integrati e apocalittici: i primi sono gli operisti che continuano a inseguire una popolarità immediata, mentre i secondi sono i compositori facenti parte dell'emergente generazione dell'Ottanta che militano per un rinnovamento che, però, è basato sul passato¹¹¹⁷. In altre parole, si assiste al «contrasto tra veterani romantici e moderni riesumatori dell'antico, tra ottocentisti germanofili e sei-settecentisti germanofobi»¹¹¹⁸, mentre un nuovo orientamento neoclassico si impossessa della critica coeva, imponendole di rifiutare totalmente il melodramma romantico. L'inversione di rotta messa in atto da parte dell'avanguardia storica musicale venne spesso definita "Rinnovamento" o "Nuovo Risorgimento", secondo la definizione coniata da Giannotto Bastianelli; più nota la definizione coniata da Massimo Mila relativa ai critici e teorici che operarono questo mutamento, vale a dire la "Generazione dell'Ottanta"¹¹¹⁹. Come è già stato rilevato in merito a Torre Franca, i principi fondanti di quest'orientamento critico sono di natura nazionalistica e mirano all'espressione dei tratti melodrammatici tipicamente mediterranei ma, soprattutto, alla restaurazione della coscienza musicale nazionale, complice anche l'avvicinarsi della Prima guerra mondiale. Vigolo scriverà di questa temperie culturale, retrospettivamente, nel 1961:

C'è poi un momento in cui, sotto la spinta di avvenimenti esterni che fanno precipitare la situazione – e intendiamo particolarmente la prima guerra mondiale del '14 – l'influsso wagneriano viene avvertito come un pericolo, una invasione musicale che ha percorso e preparato l'invasione militare. Si sospetta che dietro la fucina di Sigfrido ci siano le acciaierie Krupp e che la spada Nothung sia stata temprata con lo stesso acciaio dei cannoni e della grossa Berta che tirava su Parigi.¹¹²⁰

In questi anni, gli interventi oscillano tra il gretto sciovinismo di Raffaello De Rensis, che osteggia con livore i «tedeschi, compulsatori imperterriti e sofisticatori di documenti, [che] presumono strappare all'Italia il primato»¹¹²¹, e il riconoscimento del Wagner musicista da parte di Giannotto Bastianelli, che, però, ne rifiuta inderogabilmente il sistema filosofico e teorico¹¹²². I wagneriani pentiti si registrano anche nell'ambiente letterario e si raccolgono sovente sulle pagine della «Voce»: un caso emblematico è quello

¹¹¹⁷ Cfr. G. Pestelli, *Il mito di Domenico Scarlatti nella cultura italiana del Novecento*, «Quaderni della Rassegna musicale», 3, 1965, pp. 101-123; F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118.

¹¹¹⁸ A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 104.

¹¹¹⁹ Cfr. M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993 (1946), pp. 419-424; cfr. anche S. Sablich, *Dalla "generazione dell'80" a oggi*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, VI, Teatro, musica, tradizione dei classici*, cit., pp. 411-437.

¹¹²⁰ G. Vigolo, *Guerra e pace con Wagner*, «La rassegna musicale», 3 (XXXI), 1961, pp. 182-190: 184.

¹¹²¹ R. De Rensis, *Rivendicazioni musicali*, Roma, Musica, [1917], p. 9.

¹¹²² Cfr. G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, cit.

di Papini, che inizialmente si professa un wagneriano militante, «avvenirista» e infastidito dalla musica di Verdi al punto di farsi arrestare per i fischi e le ingiurie rivolte al compositore nazionale e ai suoi sostenitori in occasione di un concerto:

Io e i miei amici, che s'era «avveniristi», in tutte le arti e in tutte le scienze e s'era imparato ad amare Wagner attraverso le pagine di Baudelaire, si decise di andare a quel concerto. [...] A noi poco piaceva la musica di Verdi, che ci sembrava una perpetua trombonata rettorica ma tuttavia si ascoltò, rassegnati, il tonitruante pezzo tenorile, che si concluse con un do di petto che non finiva mai e con un formidabile tumulto di gridi e di battimani.

Finalmente l'orchestra attaccò una sinfonia: quella, mi pare, del *Tannhäuser*. E noi quattro in estasi, felici di sentir finalmente quella nuova e magica musica. Ma quando l'orchestra si tacque assai scarsi furono gli applausi e si udirono invece, giù in platea, fischi e proteste. Noi si raddoppiò il batter delle mani e si seguì ad applaudire come forsennati finché non riapparve la braccata figura del Tamagno che incominciò a scaricare le sue note con la bocca spalancata come quella d'un cannone. Ma noi s'era pensato a far vendetta del nostro prediletto e appena il tenore chiuse le sonore fauci si cominciò a fischiare come quattro macchine a vapore, imitati da qualche altro giovane del loggione. La gente ci guardava con accigliato stupore: credevano che si fosse ammattiti. I verdiani fanatici della platea si voltarono in su, dalla parte dove s'era noi, vociando insulti: noi ci si spenzolò dal parapetto per rispondere con insulti più coloriti e contumeliosi.¹¹²³

Tuttavia, nel 1913 Wagner è, agli occhi del direttore della «Voce», non solo in contraddizione con l'identità nazionale, ma un fatto ormai commerciale: «oggi, dopo meno di mezzo secolo, Wagner riempie i teatri e le tasche degli impresari»¹¹²⁴. L'antiwagnerismo prebellico, giunto al culmine con la rappresentazione di *Parsifal* il 1° gennaio 1914 a Bologna, ricalca i motivi del dibattito ottocentesco che abbiamo già discusso, sebbene la situazione si sia ormai capovolta: i wagneriani sono gli antichi, mentre i fautori di un'opera latina e mediterranea rappresentano i moderni, i nuovi avveniristi. I primi riciclano gli argomenti a sostegno del loro beniamino, i secondi si oppongono ciecamente: «come nobili decaduti, i wagneriani militanti prebellici si sostengono alla passata *grandeur* ostentando disprezzo per la nuova cultura vocante dei *parvenus*»¹¹²⁵. Ma vi è chi, saggiamente, dichiara l'inutilità della discussione: Massimo Bontempelli, la voce solitaria che, nel 1913, disdegna la *querelle* su base sciovinistica: «Discutere oggi di Wagner e di Verdi, o peggio ancora porli a confronto, è, a secondo degli umori, comico o malinconico. Oggi che non *crediamo* più in Wagner, lo godiamo assai meglio. Abbiamo gettato la formula e riceviamo sereni la poesia; abbiamo sotterrato il cadavere del suo dramma, e ne accogliamo commossi lo spirito»¹¹²⁶. Ma la matura lungimiranza di Bontempelli resterà ineguagliata almeno fino al primo dopoguerra, quando la contesa tra latini e barbari tedeschi avrà avuto fine sul campo di battaglia come sulle pagine dei giornali.

¹¹²³ G. Papini, *I «Martiri» di Wagner*, in Id., *Passato remoto 1885-1914*, Firenze, L'Arco, 1948, pp. 90-91.

¹¹²⁴ Id., *L'esperienza futurista (1913-1914)*, Firenze, Vallecchi, p. 47.

¹¹²⁵ A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., p. 142.

¹¹²⁶ M. Bontempelli, *Verità e pregiudizi*, in Id., *Passione incompinta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, p. 159 (L'articolo venne inizialmente pubblicato sul «Corriere della Sera» il 22 maggio 1913).

Conclusioni

La disamina dei testi critici sul melodramma vergati dai letterati italiani, nel lasso di tempo che va dal 1698 al 1914, ha inequivocabilmente messo in luce la problematicità del rapporto tra poesia e musica, tra parola e suono e, soprattutto, tra librettista e operista. Sebbene gli eterogenei scritti di cui si è discusso non riguardino solo ed esclusivamente i rapporti di potere tra le due arti, si può tuttavia affermare che la mai sopita diatriba sulla preminenza del compositore rispetto al poeta abbia informato e fatto da sfondo ai diversi snodi della discussione letteraria. Se, come sostiene Mariano, «il rapporto creativo tra “parola” e “suono” nasce con l’epifania stessa del melodramma, a Firenze; la storia dell’opera in musica non altro è che la vicenda di questo creativo rapporto»¹¹²⁷, è altrettanto vero che la questione dell’opera è il riflesso di quella stessa relazione. A partire dall’età dell’Arcadia, momento storico in cui i letterati si rivoltarono contro la nuova e mostruosa forma spettacolare che spodestava la tragedia, fino ai primi quindici anni del Novecento, quando l’avanguardia musicale rigettò il teatro verista anche per le tematiche rustiche ritenute volgari e popolari nel senso deteriore del termine, la *querelle* ha scaldato gli animi degli scrittori italiani, che si esprimessero in trattati, liriche, articoli di giornale o che lanciassero strali dai testi prefatori che si leggono nei libretti settecenteschi o negli stessi versi musicati e poi intonati.

È particolarmente degno di attenzione il fatto che il dibattito del XVIII secolo differisca notevolmente da quello del XIX, proprio in ragione delle complicate dinamiche tra le due figure autoriali: se nel Settecento, il secolo di poeti cesarei quali Zeno e Metastasio, la discussione si snoda tra l’iniziale rifiuto e la successiva accettazione del melodramma, nell’Ottocento i punti nevralgici sono invece scanditi dal succedersi degli operisti, che hanno finalmente trovato la loro voce all’interno di un rinnovato sistema produttivo che mette al centro la loro autorialità. Inoltre, l’evoluzione del gusto estetico è legata a doppio filo al susseguirsi delle temperie culturali e letterarie: l’iniziale rigetto dell’opera si verifica nell’età dell’Arcadia, l’accettazione durante l’illuminismo, la discussione sulle novità rossiniane nel corso della *querelle* classico-romantica, il dibattito sull’italianità dell’opera in concomitanza con l’epopea risorgimentale, alla discussione su Verdi e Wagner fanno da sfondo il romanticismo e il decadentismo e, infine, le critiche al verismo vengono formulate con il formarsi delle avanguardie.

Al di là del vivo interesse nell’esaminare le opinioni degli scrittori italiani sull’opera lirica, la scelta di adottare una prospettiva letteraria è stata dovuta alla sostanziale estraneità dei musicisti al dibattito, almeno fino agli ultimi anni dell’Ottocento: ciò non significa che manchino in assoluto giudizi validi da un punto di vista musicologico, ma non è esagerato dire che le analisi dei melodrammi iniziano a essere condotte sulla base di principi scientifici solo a partire da questa data. Prima di questo momento, le disamine sono un riflesso delle preferenze personali degli autori, delle loro posture critico-estetiche ma

¹¹²⁷ E. Mariano, *op. cit.*, p. 183.

anche di prese di posizione nazionalistiche se non sciovinistiche che, com'è stato dimostrato, si innestano nel tessuto della discussione a partire dall'ufficializzazione della dicotomia tra melodia e armonia e tra Italia e Germania formulata da Giuseppe Carpani. A partire dalla stampa delle *Rossiniane* inizia una guerra di posizione tra passatisti e avveniristi, tradizionalisti e progressisti, nazionalisti ed europeisti che spacca la critica italiana in due fazioni, impegnate a perpetuare le loro argomentazioni e ad arroccarsi sulle loro posizioni quasi a prescindere dal succedersi degli operisti di cui discorrono:

Se sostituiamo Paisiello e Cimarosa con Rossini e Bellini, avremo la polemica per la musica italiana contro i romantici tedeschi, se aggiungiamo Verdi avremo la polemica contro Wagner, se li sostituiamo con i veristi avremo la polemica contro Strauss e Debussy, se li sostituiamo con la cosiddetta «arte solare» avremo la polemica contro la dodecafonia. Gli argomenti sono sempre quelli: vocalità contro strumentalismo, chiarezza contro nebbie, ispirazione contro erudizione, cuore contro cervello. Solo dopo la fine dell'ultima guerra la polemica è caduta, o meglio, è decaduta nel campo della musica leggera, dove il nemico tedesco è diventato il nemico anglo-americano, ma dove quei vetusti argomenti vengono di tanto in tanto risfoderati, come i vecchi pistoloni e tromboni ad avancarica che i contadini andavano a trarre di sotto lo strame, per combattere ancora la guerra di sempre.¹¹²⁸

Sebbene si sia cercato di rendere giustizia alla longeva capillarità della controversia, alla copiosità delle fonti letterarie rinvenute, nonché alla messe di contributi scientifici finora editi su questo argomento, questo lavoro rappresenta solo il punto di partenza per la redazione di una storia del dibattito letterario sul melodramma in Italia. In particolare, lo scopo che mi sono prefissata all'inizio di questo lavoro era seguire il *fil rouge* delle questioni ricorrenti del dibattito attraverso gli autori, gli scritti, le correnti letterarie, le epoche storiche e i secoli, offrendo una prospettiva più ampia di una disputa che è stata troppo spesso sminuzzata e segmentata, a discapito dell'evidente continuità delle argomentazioni che innervano i diversi snodi critici. Che si discutesse dell'opera barocca, neoclassica, romantica o decadente, infatti, una costante è emersa vividamente: l'accusa di decadenza, l'esigenza di riforma, la continua tensione al raggiungimento di una perfezione utopistica data dal perfetto equilibrio tra musica e poesia, tra voce e orchestra. Questa aporia dà linfa vitale tanto alla ricerca artistica quanto alla sua discussione in sede letteraria, all'interno di un vero e proprio filone le cui diramazioni meritano di essere ancora indagate e approfondite, estendendo ulteriormente i limiti cronologici, le tipologie di testi considerate e, infine, le nazionalità degli intervenuti al dibattito.

¹¹²⁸ P. Rattalino, *op. cit.*, p. 265.

I miei ringraziamenti più sinceri vanno al professor Roberto Deidier, che mi ha seguito con costanza e attenzione nel corso del triennio dottorale: nonostante le nostre strade si siano incrociate in modo inaspettato e a fronte di un progetto di tesi inizialmente diverso, questo lavoro è la testimonianza della bontà del percorso che ho svolto sotto la sua sapiente guida. Ringrazio tutti i docenti dell'Università di Palermo, le mie colleghe e i miei colleghi dell'ateneo palermitano nonché tutti coloro che ho incontrato ai convegni, dottorali e non, per l'accrescimento della mia esperienza personale e professionale. Ringrazio anche il professor Franco Arato e le professoresse Elisabetta Selmi e Silvia Tatti per avermi aiutato a definire il percorso di ricerca all'inizio del triennio dottorale. Devo, inoltre, pagare un enorme tributo al personale della Biblioteche dell'Università di Palermo, che mi ha sempre sostenuto e aiutato nella mia ricerca bibliografica: Massimo, Pietro, Fabio R., Emiliano, Giovanna, Giusy, Fabio B., Bartolomeo e Simone. Infine, un ringraziamento speciale va alle persone che più di tutte mi hanno formato e sostenuto negli anni, indipendentemente da cosa facessi: i miei nonni Maria Barbali e Giorgio Cimador, mia mamma Cinzia e la mia migliore amica Maria Luisa.

Bibliografia

Il Settecento – fonti primarie:

[s. a.] *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Parigi, Duchesne et Lambert, 1756.

[s. a.] *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785.

V. Alfieri, *Vita, rime e satire*, a cura di G. Ferrero e M. Rettori, Torino, UTET, 1978.

F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763.

Id., *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963.

Id., *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, a cura di A. Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989.

Id., *Saggio sopra l'opera in musica*, ed. commentata di Silvia Tatti, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018, disponibile al link: http://http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/algarotti_saggio-sopra-l-opera-in-musica_1764/.

J. Andrés, *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura dell'abate D. Giovanni Andres*, Parma, Stamperia Reale, 1782-1799.

G. Baretti, *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue scritta da Giuseppe Baretti*, Napoli, Cristarelli, 1840.

A. Bertola de' Giorgi, *Osservazioni sopra Metastasio*, a cura di G. P. Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2001.

S. Bettinelli, *Opere edite ed inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801.

M. Borsa, *Opere di Matteo Borsa segretario dell'accademia reale di Mantova*, Verona, Giuliani, 1800.

G. F. Busenello, *Delle bore ociose di Gio. Francesco Busenello. Parte prima...*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.

R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno editrice, 1994.

G. Carducci, *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Firenze, Barbera, 1868.

G. R. Carli, *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli...*, Milano, Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1784-87.

Id., *Osservazioni sulla musica antica e moderna e Intorno alla difficoltà di ben tradurre*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2004.

G. C. Cordara, *Discorso in Morte dell'Insigne Poeta Pietro Metastasio...*, Roma, Salvioni, 1783.

G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni...*, Roma, Chracas, 1698.

Id. *Comentarj di Giovanni Mario de' Crescimbeni [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia...*, Roma, Antonio de Rossi, 1702.

Id., *La Bellezza della Volgar Poesia di Gio. Mario Crescimbeni [...] Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo dello stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi ...*, Roma, De Rossi, 1712.

E. de Arteaga, *Difetti del Sig. abate Metastasio: dissertazione del signor Stefano Arteaga madridense*, in P. Metastasio, *Opere del sig. abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, t. XIV, pp. III-XIV.

Id., *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente di Stefano Arteaga madridense*, Bologna, Carlo Trenti, 1783-86.

C. Denina, *Vicende della letteratura di Carlo Denina*, II, Venezia, Palese, 1788.

C. Ettorri, *Il buon gusto ne' componimenti rettorici. Opera di Camillo Ettorri [...] nella quale con alcune certe considerazioni si mostra in che consista il vero buon gusto ne' suddetti componimenti ...*, Bologna, Eredi del Sarti, 1696.

A. Dacier, *La Poétique d'Aristote traduit en François. Avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692.

D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Sommaville, 1657.

M. de Bellegarde, *Réflexions sur l'élegance et la politesse du stile*, Trevoux, N. Iustet, 1697.

A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione...*, Roma, Barbiellini, 1774.

A. C. Ewald, *The Spectator. Selected essays with an introduction and notes by Alex Charles Ewald [...]*, London, F. Warne, 1888.

A. Fabroni, *Elogj d'alcuni illustri italiani*, Pisa, Jacopo Grazioli, 1784.

F. Franceschi, *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, Lucca, Marescandoli, [s. d. ma 1786].

C. Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, ed. critica a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956.

Id., *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.

G. Gravina, *Di Vincenzo Gravina giureconsulto della Ragion Poetica libri due*, Roma, Gonzaga, 1708.

Id., *Di Vincenzo Gravina della tragedia libro uno...*, Napoli, Nicolò Naso, 1715.

Id., *Di Vincenzo Gravina giureconsulto tragedie cinque, premesso il suo Libro della Tragedia*, Bettinelli, Venezia, 1740.

Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973.

S. Maffei, *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama non più stampato...*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1730.

Id., *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955.

Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.

[E. Manfredi] *Dafni. Favola boschereccia per musica da rappresentarsi nel teatro Malvezzi l'anno MDCXCVI* [...], Bologna, Eredi del Sarti, 1696.

P. J. Martello, *Della Poetica sermoni di Pier Jacopo Martello*..., Bologna, Costantino Pisarri, 1713.

Id., *Seguito del teatro italiano di Pier Jacopo Martello, parte prima*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

Id., *Seguito del teatro italiano di Pier Jacopo Martello, parte ultima*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

Id., *Il «Femia sentenziato» con postille e lettera apologetica inedite e la vita scritta da lui stesso*, a cura di P. Viani, dispensa C della *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX*, Bologna, Romagnoli, 1869.

Id., *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Aedes Muratoriana, 1955.

Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963.

Id., *Che bei pazzzi!*, a cura di M. Pieri, Venezia – Santiago de Compostela, Lineadacqua, 2017.

Id., *Della tragedia antica e moderna*, ed. commentata di Valentina Gallo, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018.

V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche di Vincenzo Martinelli*, Londra, Giovanni Nourse, 1758.

S. Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*..., Napoli, Stamperia Simoniana, 1766.

M. A. Mazzone, *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scoto, 1569,

P. Metastasio, *Poesie*, Parigi, presso la vedova Quillau, 1755.

Id., *Opere del sig. abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1783-85.

Id., *Lettere del signor abate Pietro Metastasio precedute da due ragionamenti in lode del medesimo*..., Nizza, Società Tipografica, 1786-87.

Id., *Lettere a Ranieri Calzabigi*, a cura di A. Ferrando, Genova, Genova University Press, 2024.

F. Milizia, *Del teatro*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1773.

G. A. Moreschi, *Ragionamento di G. A. Moreschi in lode di Pietro Metastasio...*, in P. Metastasio, *Lettere del signor abate Pietro Metastasio precedute da due ragionamenti in lode del medesimo...*, Nizza, Società Tipografica, 1786-87, t. I, pp. III-LXIV.

L. A. Muratori, *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da Lodovic' Antonio Muratori...*, Milano, Giuseppe Antonio Malatesta, 1700.

Id. *Opere*, a cura di F. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Id., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972.

Id., *Carteggio con Gian Gioseffo Orsi (Edizione nazionale del Carteggio di L. A. Muratori)*, a cura di A. Cottignoli, Firenze, Olschki, 1984.

G. Ortes, *Riflessioni sopra i drammi per musica...*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1757,

Id., *Testi teatrali per musica*, a cura di G. Polin, Venezia, Fondazione Cini, 2015.

A. Planelli, *Dell'opera in musica*, ed. commentata di F. Arato, Sorbonne Université – Labex Obvil, 2018, disponibile al link: https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/historiographie-theatre/planelli_opera-in-musica_1772.

F. S. Quadrio, *Della storia, e della ragione di ogni poesia. Del volume terzo parte seconda di Francesco Saverio Quadrio della compagnia di Gesù, Dove i Libri Secondo e Terzo, trattanti della Drammatica, sono compresi...*, Milano, Francesco Agnelli 1744.

J.-P. Rameau, *Traité de l'harmonie Réduite à ses Principes naturels, avec des règles de composition & d'accompagnement*, Paris, Imprimerie de J. B. C. Ballard, 1722.

P. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote par P. Rapin*, Paris, François Muguet, 1673.

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

Id., *Essai sur l'origine des langues*, ed. critica a cura di C. Porset, Paris, Nizet, 1969.

Saint-Évremond, *Oeuvres meslées de Mr. de Saint-Evremond, publiées sur les Manuscrits de l'auteur*, Londra, Jacob Tonson, 1709.

Id., *Opere slegate. Tradotte in toscano da Lorenzo Magalotti, precedute da un carteggio tra Magalotti e Saint-Évremond*, a cura di L. Nardi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

P. Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni libri III del dottor D. Pietro Napoli-Signorelli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777.

A. Pepoli, *Meleagro, tragedia per musica in tre atti del Conte Alessandro Pepoli, preceduta da una Lettera del Medesimo sul Melodramma detto Serio*, Venezia, Stamperia Curti, 1790.

J. F. von Retzer, *Compendio della vita del celebre poeta Pietro Metastasio, poeta cesareo...*, Roma, Cannetti, 1783.

G. Strozzi, *La Delia, ossia La Sera sposa del Sole*, Venezia, appresso Gio. Pietro Pinelli, 1639.

A. G. Taruffi, *Elogio accademico del chiarissimo poeta Cesareo Pietro Metastasio...*, in P. Metastasio, *Lettere del signor abate Pietro Metastasio precedute da due ragionamenti in lode del medesimo...*, Nizza, Società Tipografica, 1786-87, t. I, pp. LXX-CXIII.

M. Torcia, *A short account of the life and writings of Metastasio; by an Italian gentleman «The Court-miscellany or Gentleman and Lady's New Magazine, for the year 1768»*, novembre 1768, pp. 569-572.

Id., *Elogio di Metastasio poeta cesareo*, Napoli, Terres, 1771;

P. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

A. Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, istorico e poeta cesareo*, Venezia, Sansoni, 1785

Il Settecento – bibliografia critica:

M. G. Accorsi, *Pastori e teatro: Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999.

B. Alfonzetti, *L'identità italiana fra teatro e giornale*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Il «Giornale dei letterati» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno (Padova, Venezia, Verona 17-19 novembre 2010)*, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 301-309.

Ead., *Voci del tragico nel viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-242.

G. Anceschi, *Alla ricerca di un'araba fenice. Divagazioni su librettisti e musicisti 'italiani' del Settecento*, in G. Anceschi e W. Spaggiari (a cura di), *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena: atti del convegno, Scandiano, 15-16 maggio 2009*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 157-199.

E. Apih, *Rinnovamento e illuminismo nel 700 italiano. La formazione di Gian Rinaldo Carli*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 1973.

Cfr. F. Arato, *Lettori iberici di Metastasio: Eximeno, Andrés, Arteaga*, in L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 111-124.

M. Ariani, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977.

Id., *L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, «Quaderni di teatro», 11 (III), 1981, pp. 233-258, poi riedito col titolo *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in G. Guccini (a cura di), in *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-148.

N. Badolato, «Un allegro capriccio della drammatica fantasia»: *dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera di secondo Seicento*, in F. Finocchiaro, P. Gozza e S. Lombardi Vallauri (a cura di), *Il discorso musicale. La musica e i suoi generi testuali nella storia*, Torino, Accademia University Press, 2023, pp. 96-106

A. Bellina, *I drammi per musica di Goldoni, Questioni di ecdotica*, «Problemi di critica goldoniana», XIV, 2009, pp. 63-74.

Ead., *Cinque argomenti nel Saggio sull'opera*, in M. Pastore Stocchi e G. Pizzamiglio (a cura di), *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 57-74.

A. Bellina e C. Caruso, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Vol. VI: Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 239-312.

L. Biancini, *Dalla Didone alla Didona. Il 'travestimento' romanesco della Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, in F. Onorati (a cura di), *Metastasio da Roma all'Europa. Tricentenario metastasiano. Incontro di studi 21 ottobre 1998*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 137-161.

Ead., *La Didona der Metastazio: Metastasio e il teatro popolare romano*, in F. P. Russo (a cura di) *Metastasio nell'Ottocento. Atti del Convegno (Roma, 21 settembre 1998)*, Aracne, Roma, 2003, pp. 137-172.

L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Id., *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991.

W. Binni, *Il Settecento letterario. 1968*, Firenze, Il Ponte, 2016.

A. Boeri, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, Lo Casto, 1900.

I. Bonomi *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 117-142.

Ead., «Prima la musica, poi le parole». *Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700*, in Ead. e E. Buroni (a cura di), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 47-74.

M. Bucciarelli, *Italian opera and European theatre, 1680-1720. Plots, performers, dramaturgies*, Turnhout, Brepols, 2000.

A. Bussotti, *La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione*, in M. Campanelli *et al.* (a cura di), *Canoni d'Arcadia: il custodiato di Crescimbeni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 283-298.

G. A. Camerino, *Gusto letterario e teatrale da Gravina a Metastasio*, in Id., *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 1-28.

C. Cappelletti, *La "prova d'opera" dalla commedia al libretto*, «Quaderni di Lingue e Letterature» (Università di Verona), XXXIII, 2008, pp. 47-61.

S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la sua riforma del teatro: Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986.

C. Carminati, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)*, in M. Campanelli *et al.* (a cura di), *Canoni d'Arcadia: il custodiato di Crescimbeni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 145-162.

C. Caruso, *Paolo Rolli e la poesia per musica nel Settecento italiano*, in G. Sciommeri (a cura di), *«Dolcissima fassi la musica e la favella». Paolo Rolli poeta per musica europeo*, Roma, Neoclassica, 2018, pp. 13-38.

I. Cavallini, *«Musica sentimentale» e «teatro della commozione»: la poetica del melodramma nelle "Osservazioni sulla musica" di Gianrinaldo Carli*, «Recercare», II, 1990, pp. 5-34.

A. Chegai, *Le parole-chiave della critica settecentesca sull'opera: fra luoghi comuni e progetti di riforma*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica, III, Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 65-87.

Id., *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera tra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998.

Id., *L'Italia in Europa: il Settecento operistico*, in A. Chegai *et al.* (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 307-360.

A. Chiarelli e A. Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004.

- G. Cicali, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021.
- B. Cortázar, *La satira operistica nel libretto del secondo ottocento. «L'arte di far libretti» e «Il poeta perseguitato» di Antonio Ghislanzoni*, «Note su Note», 9-10, 2002, pp. 135-185.
- A. Cottignoli, «*Antichi» e «moderni» in Arcadia*, in M. Saccenti (a cura di), *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988, vol. II, pp. 53-69.
- Id., *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 2004.
- B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954.
- F. Croce, *Pier Jacopo Martello*, «Rassegna della letteratura italiana», 1-2 (LVII), 1953, pp. 137-147.
- X. De Courville, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz, 1943-1945.
- F. Decroisette, *Goldoni et le metamelodramma La bella verità*, in Ead. (a cura di), *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Hoby*, Paris, Université de Paris VIII et Outre-monts, 1995.
- A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.
- F. Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in S. Durante e P. Petrobelli (a cura di), *Nuovissimi studi corelliani, Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 123-148.
- Id., *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1987-88, 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 231-291.
- F. Degrada, *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia*, in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Firenze, La nuova Italia, 1979, vol. I, pp. 27-39.
- A. Di Benedetto, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994.
- R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-410.

Id., *Poetiche e polemiche*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1987-88, 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, pp. 3-71.

M. Di Gesù, *Letteratura, identità, nazione agli albori della modernità. Primi sondaggi nel XVIII secolo: Pietro Calepio*, in R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella (a cura di), *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Lecce, Pensa, 2008, pp. 561-569.

A. Di Ricco, *Il libro in satira: Pier Jacopo Martello e la rappresentazione del mondo dell'editoria*, in L. Braida e S. Tatti (a cura di), *Il libro: editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, p. 109-120.

Ead., *La satira italiana del Settecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma, Carocci, 2015, pp. 201-204.

G. Di Staso, *Un «giureconsulto» un «impostore» e una polemica settecentesca sul teatro*, «Annali della facoltà di lettere e filosofia», XXXIII, Bari, Adriatica, 1990, pp. 1-27.

A. Dolfi, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», 1 (XLVII), 1973, p. 382.

S. Durante, *Vizi e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-425.

M. Emanuele, *Opere e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001.

P. Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1987-88, 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, pp. 163-233.

Cfr. M. Ferrari Bravo (a cura di), *Giammaria Ortes nella Venezia del Settecento, Atti del convegno di studi. Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 24-25 giugno 2014*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2015.

S. Ferrone e T. Megale, *Il teatro*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Vol. VI: Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 821-875

G. Ferroni, *L'opera in commedia. Un'immagine del melodramma nella Venezia del '700*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma del '700*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 63-78.

Id., *Voci metastasiane*, Firenze, Le lettere, 2022.

G. Ferroni e E. Selmi (a cura di), *Metastasio e la Francia*, Padova, Padova University Press, 2024.

A. Foffano, *Una polemica letteraria nel Settecento*, in Id., *Ricerche letterarie*, Livorno, R. Giusti, 1897, pp. 313-332.

G. Folena, «*Prima le parole, poi la musica*»: *Scipione Maffei poeta per musica e La Fida Ninfa*, in F. Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 205-233.

Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

Id., *Goldoni librettista comico*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 21-30; poi in G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 307-324.

C. Frati, *Pietro Metastasio e L. A. Muratori*, Bologna, Fava e Garagnani, 1893.

R. S. Freeman, *Opera without drama. Currents of change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor, UMI, 1981 (1967).

E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento Europeo*, Torino, EDT, 1986.

Id., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001 (1964).

M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica del Settecento*, Bari, Laterza, 1975 (1946).

P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de Calzabigi: il 'caso Metastasio'*, «Nuova rivista musicale italiana», 4 (XIV), 1980, pp. 497-538.

Id., *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma, Atti del Seminario di Studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padova, Liviana Editrice, 1985, pp. 89-103.

Id., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

C. Gallico, P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma», in L. Ronga e R. Bacchelli (a cura di), *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 225-232.

F. A. Gallo, *L'estetica dell'opera buffa nel saggio sulla «Musica imitativa teatrale» di Matteo Borsa*, «La Rassegna musicale», 1 (XXXII), 1962, pp. 56-65.

F. Gatta, *Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica, III. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 89-133.

R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952.

R. Gigliucci, *La parola intonata. Scrivere per il teatro in musica da Orfeo a Suor Angelica (1607-1918)*, Roma, Carocci, 2023.

R. Giovagnoli, *Il Metastasio e il Metastatismo*, in Id., *Meditazioni di un brontolone*, Roma, Tipografia della Tribuna, 1887, pp. 419-50.

D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

H. Haskell (a cura di), *The Attentive Listener: three centuries of music criticism*, London, Faber and Faber, 1995.

S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «Rassegna della letteratura italiana», 1-2 (LXXVIII), 1974, pp. 64-94.

V. Kapp, *Muratori e l'idea della repubblica letteraria d'Italia*, «Romanische Forschungen», 2 (CXIV), 2002, pp. 191-205.

A. Lanzola, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)*, Roma, Vecchiarelli, 2013.

S. La Via, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in A. Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, vol. I, pp. 319-526.

G. Lavezzi, *La scuola di gentilezza di Pietro Metastasio*, in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica dal Settecento al Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 1-32.

C. Levi, *La critica metastasiana in Italia (saggio bibliografico)*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1908.

F. Licciardi, *«L'Ifigenia in Tauri» di Gianrinaldo Carli, una tragedia melodrammatica*, «Quaderni istriani», 5-6, 1994, pp. 63-69.

S. Locatelli, *La 'riforma' del teatro nel primo Settecento attraverso il «Giornale»*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Il «Giornale dei letterati» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno (Padova, Venezia, Verona 17-19 novembre 2010)*, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 309-324.

I. Lowens, *St. Evremond, Dryden, and the Theory of Opera*, «Criticism», I, 1959, 3, pp. 226-248.

P. Luciani *«Tutta la vita è mar»*. *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016.

A. Luppi, *Musica, poesia e critica nell'estetica di Francesco Saverio Quadrio*, in S. Martinotti (a cura di), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre. II*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 81-110.

I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di P. J. Martello: poesia e spettacolo*, in Ead., *Un bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 9-51.

G. F. Malipiero, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

G. Mangini, *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, 1987, pp. 114-144.

M. T. Marcialis, *Il melodramma o le trasgressioni della tragedia*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padova, Liviana Editrice, 1985, pp. 225-246.

F. Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, in «Muratoriana», XVI, 1989, pp. 19-124.

Id., (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi, Livorno, 14-15 dicembre 1987*, Firenze, Olschki, 1989.

L. Mattei, *La comicità musicale nei metamelodrammi tra Sette e Ottocento*, in F. Cotticelli e P. Maione, *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Napoli, Turchini, 2012, pp. 257-276.

E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (1994).

R. Mellace, *Quadrio musicografo tra critica ed erudizione*, in C. Berra (a cura di), *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, Ponte in Valtellina, Edizioni della Biblioteca Comunale Libero della Briotta, 2010, pp. 469-489.

S. Miceli, *Introduzione*, in B. Marcello, *Il teatro alla moda*, Roma, Castelveccchi, 1993, p. 5-21.

M. Montanile, *Il Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*, in R. Giulio (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico: Atti del Convegno di Studi, Università di Salerno, 15-16 novembre 2012*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 313-326.

Ead., *Le evocazioni musicali della parola nella elaborazione poetica di Saverio Mattei*, «Sinestesiconline», 41 (XIII), 2024, pp. 1-4.

L. Och, *Il progetto per una «Istoria della musica» negli appunti di Scipione Maffei*, «Il flauto dolce», 12, 1985, pp. 18-21.

G. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, pp. 1-39.

F. Piperno, *Su le sponde del Tebro: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, in A. Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, vol. II, pp. 793-877.

Id., *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in A. Rostagno e S. Tatti (a cura di), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma dal Seicento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 137-159.

Id., *Lessico musicale e 'metamusicalità' nei libretti goldoniani*, «Problemi di critica goldoniana. Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi», Ravenna, Longo, 2009, t. II, pp. 79-112.

N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997.

G. Polin, *Note sul processo creativo del Saggio sopra l'opera in musica di Francesco Algarotti: una testimonianza di cultura europea*, in I. Yordanova e F. Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Vienna, Hollitzer, 2019, pp. 453-470.

Id., *Francesco Algarotti nei manoscritti 1257 A e 1257 B della biblioteca comunale di Treviso. Frammenti, abbozzi e citazioni di argomento teatrale-musicale*, «Studi Goldoniani», 8 (XVI), 2019, pp. 89-119.

S. Quasimodo, «La Dirindona, il Ciro sconosciuto, l'Error cinese...». *Metastasio e la parodia tardo settecentesca*, in A. A. Campo et al. (a cura di), «*Piove non sulla favola bella*». *La parodia fra letteratura e spettacolo*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2025, pp. 271-284.

P. Quazzolo, *Una satira impietosa sul mondo del melodramma: «L'impresario delle Smirne» di Carlo Goldoni*, in F. Castellano et al. (a cura di), *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pag. non numerate. Disponibile al link: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/12_02_cappelletti_quazzolo.pdf (consultato il 22 ottobre 2025).

A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968.

M. Rebaudengo, *Lecture alfieriane per un «mostruoso spettacolo»: Tasso, G. B. Andreini, Milton e l'«Abele»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 1996, pp. 78-110.

S. Romagnoli, *Introduzione*, in P. Calepio, *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, IX-XX.

Id., *Metastasio*, in W. Binini (diretta da), *Classici italiani nella storia della critica*, Vol. 2, da Vico a D'Annunzio, Firenze, La nuova Italia, 1964, pp. 45-88.

E. Sala Di Felice, *L'età dell'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1978.

Ead., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983.

Ead., *I Dialoghi d'Amore: conversazioni di fine secolo*, in I. Crotti e R. Ricorda (a cura di), *Saverio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo. Atti del convegno, Venezia 5-6 febbraio 1997*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165-191.

Ead., *Sogno e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008.

L. Sannia Nowé, *Una voce sul melodramma nelle discussioni del primo Settecento (S. Maffei)*, in E. Sala Di Felice e L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma, Atti del Seminario di Studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padova, Liviana Editrice, 1985, pp. 247-270.

Ead., *Introduzione. Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. XI-XLVI.

F. Savoia (a cura di), *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova, Costa & Nolan, 1988.

E. Selmi, *Introduzione*, in P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento, 1998, pp. I-LXXIII.

A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Hildesheim, Georg Olms, 1969.

G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», 1 (XXXV), 2006, pp. 129-192.

M. Sterpos, *L'Abele di Alfieri: una tramelologia e una poetica del "genere mostruoso"*, «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XXII, 2021, pp. 387-415.

Ead., *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014.

R. Strohm, *Dramma per musica: Italian opera seria of the Eighteen century*, New Haven, Yale University Press, 1997.

V. G. A. Tavazzi, *Parodie tragiche e libretti metateatrali nella prima metà del Settecento*, «Studi goldoniani», 4 (XII), 2015, pp. 87-102.

S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

Ead., *Le Memorie per servire alla vita di Metastasio di Saverio Mattei e la storiografia teatrale del suo tempo*, in M. Montanile e R. Ricco (a cura di), *Saverio Mattei: tradizione e invenzione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 33-48.

Ead., *Note sul lessico critico di Metastasio: passione / ragione*, «Studi (e testi) italiani», 39, 2017, poi in B. Alfonzetti e C. Princiotta (a cura di), *Studi per Biancamaria Frabotta*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 263-274.

A. Trampus, *Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli*, «Archeografo Triestino», LI, 1991, pp. 275-295.

L. Tufano, *Introduzione*, in S. Urbani (a cura di), *Drammi comici per musica. III: 1754-1755*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 9-125.

Id., *Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno*, in L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi, *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 71-90.

R. Tufano, *Michele Torcia. Cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, Jovene, 2000.

Id., *Michele Torcia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2019, disponibile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-torcia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-torcia_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 22 ottobre 2025).

F. Vazzoler, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in B. Gallo (a cura di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 115-143.

- M. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 1978-1981, Firenze, Olschki, vol. I, pp. 271-294.
- C. Viola, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in E. Elli e G. Langella (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 63-89.
- Id., *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Fiorini, 2001.
- P. Weiss, *Carlo Goldoni, Librettist: The Early Years*, Tesi di Dottorato, Columbia University, 1970.
- Idem., *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, «Studi goldoniani», III, 1973, pp. 7-40.
- Id., *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation*, «The Musical Quarterly», 3 (LXVI), 1980, pp. 378-403.
- Id., *Teorie drammatiche e «infranciosamento»: motivi della «riforma» melodrammatica nel primo Settecento*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, p. 273-296.
- P. Weiss, *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*, «Journal of Musicology», 4 (I), 1982, pp. 385-394.
- Id., *L'opera italiana nel '700*, a cura di R. Mellace, Roma, Astrolabio, 2013.
- R. Zanetti, *La musica italiana nel Settecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1978.
- G. Zanlonghi, *La riforma della tragedia nel Settecento: l'identità italiana a teatro*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 1 (XIII), 2007, pp. 18-39.
- E. Zucchi, «*All'illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna*». *Società, letteratura e politica nelle dediche del teatro di Pier Jacopo Martello*, in N. Bonazzi, A. Campana e S. Scioli (a cura di), *Natura, società e politica nella letteratura bolognese del Settecento*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 17-38.

L'Ottocento – fonti primarie:

[s. a.] *Il libretto alla moda, commedia per musica...*, Napoli, [s. ed.], 1808.

[s. a.] *I Romanticisti. Melodramma semi-eroico-tragicomico degli astronomi X. Y. Z. ...*, Milano, Stamperia Tamburini, 1819.

[s. a.] *Chefs-d'oeuvre du répertoire des mélodrames du théâtre français joués à différentes théâtres*, Dabo, Paris, 1824-1825.

[s. a.] *Verdi*, «The Illustrated London News», 213 (VIII), 30 maggio 1846, p. 357.

[s. a.] *Notizie teatrali*, «L'Italia musicale», 27 (I), 5 gennaio 1848, p. 213.

[s. a.], *Parte musicale*, «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 13 (VII), 5 aprile 1848, p. 102.

[s. a.], *Cronaca teatrale*, «Pallade», 457, 29 gennaio 1849, p. 4.

[s. a.] *Teatri*, «Il pirata. Giornale politico, teatrale, letterario e di varietà», 136 (XIII), 17 maggio 1848, p. 550.

[s. a.] *Piagnoni e arrabbiati*, «L'Arte», 84 (III), 22 ottobre 1853, pp. 333-334.

[s. a.] *Del maestro Verdi, e dell'Italia Musicale, a proposito della Traviata, rappresentata a Firenze*, «L'Italia musicale», 82 (VI), 14 ottobre 1854, pp. 325-326.

[s. a.] *L'Anti-Verdismo*, «Gazzetta musicale di Napoli», 45 (III), 4 novembre 1854, pp. 353-354.

[s. a.] *Maria d'Agamonte. Dramma lirico in quattro atti...*, Portoferraio, Pio Simi, 1856.

[s. a.] *Carteggi della Gazzetta musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», 12 (XIX), 24 marzo 1861, pp. 48-49.

[s. a.] *Ancora del Lohengrin di Wagner*, «Napoli Musicale», 2 (V), 25 gennaio 1872, pp. 2-3

[s. a.] *La prima rappresentazione del Tannhäuser a Bologna*, «Gazzetta Musicale di Milano», 45 (XXVII), 10 novembre 1872, pp. 369-370.

[s. a.] *Teatri*, «Gazzetta musicale di Milano», 45 (XXVIII), 23 marzo 1873, p. 100.

[s. a.] *La Bobème, quattro quadri di G. Giacosa e L. Illica, musica di G. Puccini*, «Gazzetta musicale di Milano», 10 (LI), 5 marzo 1896, pp. 169-178.

[s. a.] *Iris, libretto di Luigi Illica, musica di Pietro Mascagni*, «Gazzetta musicale di Milano», 48 (LIII), 1° dicembre 1898, pp. 687-695.

[s. a.] *Chefs-d'oeuvre du répertoire des mélodrames du théâtre français joués à différentes théâtres*, Dabo, Paris, 1824-1825.

C. Arner, *Un risveglio?*, «Il Mondo artistico», 39 (XXVI), 15 settembre 1892, pp. 1-2.

A. Basevi, *L'Italia e la musica*, «Gazzetta musicale di Firenze», 20 (III), 20 ottobre 1855, 20, pp. 77-78.

Id., *Decadenza o Risorgimento?*, «Gazzetta musicale di Firenze», 26 (III), 11 dicembre 1855, pp. 101-102.

Id., *Le riforme*, «L'Armonia. Organo della riforma musicale in Italia», 1 (I), 1° gennaio 1856, pp. 1-2.

Id., *Il poeta, il maestro ed il cantante*, «L'Armonia», 11 (I), 11 marzo 1856, 11, pp. 41-42.

Id., *Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana*, «L'Armonia», 6 (I), 4 febbraio 1856, pp. 22-23.

Id., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859.

Dott. Balanzone, *Tannhäuser a Bologna*, «Napoli Musicale», 22 (V), 24 novembre 1872, p. 1.

G. Battaglia, *I compositori originali ed i compositori imitatori*, «Gazzetta Musicale di Milano», 50 (IV), 4 dicembre 1845, p. 209.

V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, Milano, Mondadori, 1943.

B. Bermani, *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 8 (V), 22 febbraio 1846, (supplemento), pp. I-VIII.

G. A. Biaggi, *Della musica melodrammatica in Italia. I*, «L'Italia musicale», 1 (I), 7 luglio 1847, pp. 3-4.

Id., *Di Riccardo Wagner e dell'opera "Lobengrin"*, «Nuova Antologia», 1 (XIX), 1872, pp. 5-40.

C. Blasis, *Studi sulle arti imitatrici di Carlo Blasis*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1844.

A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942.

Id., *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito...*, Milano, Bernardoni, 1868.

Id., *Opere letterarie*, a cura di A. I. Villa, Milano, Otto/Novecento, 2003 (1996).

Id., *Il primo Mefistofele*, a cura di E. d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013.

R. Boucheron, *Dei canti popolari per gl'italiani rigenerati*, «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 15 (VII), 19 aprile 1848, p. 109.

E. Branca, *Felice romani e i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici e aneddotici raccolti da sua moglie Emilia Branca*, Milano, Sonzogno, 1882.

P. Brighenti, *Della musica rossiniana e del suo autore, Discorso dell'avvocato Pietro Brighenti...*, Bologna, Emidio dall'Olmo, 1830.

A. C., *Il coro*, «L'Italia libera. Giornale artistico-letterario», 37, 15 marzo 1848, pp. 293-294.

I. C., *Inni popolari*, «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 14 (VII), 12 aprile 1848, p. 109.

G. Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e opere del celebre maestro Giuseppe Haydn di Giuseppe Carpani dedicate al R. conservatorio di musica di Milano*, Milano, da Candido Buccinelli Stampatore-Cartaro, 1812;

Id., *Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale di Giuseppe Carpani in risposta al libro Della imitazione pittorica del Cav. Andrea Majer*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824.

Id., *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824.

G. A. Carraroli, *Mazzini e la musica patriottica: saggi critici*, Roma, Agostiniana, 1888.

L. F. Casamorata, "Macbeth". *Melodramma di F. Piave musicato da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 15 (VI), 11 aprile 1847, pp. 227-251.

N. E. Cattaneo, *Frusta musicale ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica di D. Nicolò Eustachio Cattaneo*, Milano, Pirola, 1836.

G. Cesari e A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo*, Milano, Stucchi Ceretti & C., 1913.

P. Cominazzi, *Appendice*, «La Fama del 1858», 104 (XVII), 30 dicembre 1858, p. 413.

Id., *Appendice*, «La Fama del 1862», 46 (XXVII), 18 novembre 1862, pp. 181-182.

Id., *Teatri e Spettacoli*, «La Fama del 1866», 10, 6 marzo 1866, pp. 37-38.

G. d'Annunzio, *Roma senza lupa. Cronache mondane 1884-1888*, a cura di A. Baldini e P. P. Trompeo, Milano, Editoriale Domus, 1948.

Id., *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 75-76.

F. D'Arcais, *I Vespri Siciliani*, «L'Opinione», 255, 17 settembre 1855, pp. 1-3.

Id., *Teatro Gerbino. L'Italiana in Algeri*, «L'Opinione», 225, 17 agosto 1857, pp. 1-2.

Id., *Bibliografia musicale. Le vere e sole cagioni dell'arte musicale in Italia*, «L'Opinione», 203, 26 luglio 1858, pp. 1-2 e 210, 2 agosto 1858, pp. 1-2.

Id., *Saggio di musica dell'avvenire [...]*, «L'Opinione», 282, 13 ottobre 1862, pp. 1-2.

Id., *Giacomo Meyerbeer*, «L'Opinione», 130, 10 maggio 1864, pp. 1-2.

Id., *L'industria musicale in Italia*, «Nuova Antologia», 9 (XLV), 1° maggio 1879, pp. 133-48.

Id., *Riccardo Wagner, poeta, musicista, uomo politico*, «Nuova Antologia», 38 (LXVIII), 1883, pp. 1-32.

Id., *La "Tetralogia" del Wagner in Italia*, «Nuova Antologia», 39 (LXIX), 1883, pp. 537-545.

Id., *Un maestro di musica italiano - Amilcare Ponchielli*, «Nuova Antologia», 3 (LXXXIV), 1° febbraio 1886, pp. 459-474.

Id., *La prima e l'ultima opera di Verdi*, «Nuova Antologia», XCI, 16 febbraio 1887, 4, pp. 609-624.

Id., *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XCVII, 1° febbraio 1888, 3, pp. 540-549.

C. de Ferrer, *Rossini et Bellini. Rêponse à un écrit publié à Palerme, Revue, réimprimée à Bologne et traduite en français par le Chevalier de Ferrer*, Paris, [casa editrice non indicata], 1836.

M. de Staël, *De l'Allemagne par M.me de Staël, nouvelle édition...*, Paris, Charpentier, 1890,

L. Di Breme, *Grand Commentaire sur un petit article, par un Vivant remarquable sans le savoir; ou Réflexions et notices générales et particulières à propos d'un article qui le concerne dans la "Biographie des Vivants"*, Genève - Paris, Paschoud, 1817.

La Direzione, *Una lettera di Riccardo Wagner*, «L'Armonia», 15 (I), 8 aprile 1856, p. 57.

C. Dossi, *Gocce d'inchiostro*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1979.

Id., *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010 (1964).

A. Fano, *Tannhäuser di Riccardo Wagner al teatro Comunale di Bologna*, «Il Mondo artistico», 44-45 (VI), 16 novembre 1872, pp. 1-2.

S. Farina, *Il Lohengrin alla Scala*, «Gazzetta musicale di Milano», 49 (XXVIII), 23 marzo 1873, pp. 91-94.

F. Filippi, «*Un ballo in maschera*», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 12 (XVII), 20 marzo 1859, 12, pp. 91-94; 15 (XVII), 10 aprile 1859, pp. 115-117; 24 aprile 1859, 17 (XVII), pp. 131-135; 18 (XVII), 1° maggio 1859, pp. 139-141, 19 (XVII), 8 maggio 1859, pp. 147-150.

Id. *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Brigola, 1876.

F. Florimo, *Riccardo Wagner e i Wagneristi*, Ancona, Morelli, 1883.

U. Foscolo, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1933-1994.

H. Franceschini, *Osservazioni sopra la musica di Giovacchino Rossini*, «Nuova Antologia», XVI, aprile 1822, pp. 128-140.

A. Galli, *Cavalleria Rusticana*, «Il Teatro illustrato e la musica popolare», 121 (XI), gennaio 1891, pp. 7-9.

Id., *L'amico Fritz del maestro P. Mascagni al teatro Dal Verme di Milano*, «Il Teatro illustrato e la musica popolare», 134 (XII), febbraio 1892, p. 31.

R. Gandolfi, *Utilità e danno dell'influsso straniero sulla musica italiana*, «La Musica», 21, 4 agosto 1884, pp. 1-2.

A. Ghislanzoni, *Scandali ed abusi teatrali*, «L'Italia musicale», 83 (X), 16 ottobre 1858, pp. 329-330.

F. Giorgiotti, *Lettera al signor Eleuterio Pantologo intorno alle sue ricerche filosofico-critiche sulla musica del secolo XIX*, Firenze, [s. ed.], 1828.

[F. Gnecco] *La prova di un'opera seria. Melodramma giocoso per musica...*, Milano, Giacomo Pirola, 1805.

E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, a cura di M. Fumagalli, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

Ipsilon, *Il Lohengrin di Wagner*, «Il Mondo artistico», 12 (VII), 31 marzo 1873, 12, pp. 1-2.

A. Lanari, *Memoria dell'impresario Alessandro Lanari ai Signori Componenti la Nobile Accademia dell'Imperiale e Real Teatro dell'Immobil...*, Firenze, Tipografia Bonducciana, 1831.

- M. Leoni, *Opinioni intorno la musica di Giovacchino Rossini di Pesaro*, «Antologia», X, ottobre 1821, pp. 40-58.
- G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987.
- Id., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003.
- Id., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.
- P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle del dottore Pietro Lichtenthal*, Milano, Giovanni Pirrotta, 1831.
- Id., *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milano, Fontana, 1836.
- I. Licurgo, *Lohengrin di Riccardo Wagner al Teatro Comunale di Bologna*, «Gazzetta musicale di Milano», XXVI, 5 novembre 1871, 45, pp. 373-377.
- C. Lorenzini, *Il don Sebastiano, opera in musica del M. Gaetano Donizetti*, «Lo Scaramuccia», 18 (I), 30 dicembre 1853, pp. 1-2.
- Id., *Un'occhiata indietro*, «Lo Scaramuccia - giornale omnibus», 9 (I), 29 novembre 1853, p. 1.
- Id., *Ancora della Traviata del maestro Verdi*, «Lo Scaramuccia - giornale omnibus», 95 (I), 26 settembre 1854, p. 1.
- Id., *I destini della musica*, «L'Italia musicale», 93 (VI), 22 novembre 1854, pp. 370-371.
- Id., *I verdisti e gli antiverdisti*, «Lo Scaramuccia - giornale omnibus», 14 (II), 19 dicembre 1854, pp. 2-3.
- Id., *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 21 (VII), 10 marzo 1855, pp. 78-79.
- Id., *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 89 (VII), 7 novembre 1855, 89, pp. 353-354.
- Id., *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», 93 (IX), 21 novembre 1857, 93, pp. 369-370.
- Id., *Le mie impressioni. I*, «L'Italia musicale», 101 (X), 18 dicembre 1858, pp. 402-403.

Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 153, 13 dicembre 1859, p. 1.

Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 29, 29 gennaio 1860, pp. 1-2.

Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 74, 14 marzo 1860, pp. 1-3.

Id., *Appendice settimanale*, «La Nazione», 82, 22 marzo 1860, pp. 1-2.

C. Magnico, *Rossini e Wagner, o la musica italiana e la musica tedesca*, Torino, Candeletti, 1877.

A. Majer, *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano*, Padova, Minerva, 1821.

A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, vol. I.

N. Marselli, *La ragione della musica moderna per N. Marselli*, Napoli, Detken, 1859.

G. Marsillach Lleopardt, *Riccardo Wagner. Saggio biografico critico*, Milano, Dumolard, 1881.

G. Mazzatinti, F. e G. Manis, *Lettere di G. Rossini*, Firenze, Barbera, 1902.

G. Mazzini, *Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento*, a cura di M. De Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

Id., *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Nuova serie*, Imola, Galeati, 1906-1961.

A. Mazzucato, *Nabucodonosor, Dramma Lirico di T. Solera, musica del maestro Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 11 (I), 13 marzo 1842, p. 43.

Id., *Critica melodrammatica. Nabucodonosor, dramma lirico di T. Solera, musica del Maestro G. Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 1842, 12, 20 marzo 1842, pp. 45-47.

Id., *La Traviata*, «Gazzetta musicale di Milano», 42 (XIV), 19 ottobre 1856, 42, pp. 329-331; 48, 30 novembre 1856, pp. 377-378; 52, 28 dicembre 1856, p. 412.

Id., *Wagner e la melodia*, «Gazzetta musicale di Milano», 11 (XXVI), 12 marzo 1871, pp. 91-93.

M. Medici e M. Conati (a cura di) *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978.

E. Montégut, *Il genio di Rossini*, «Gazzetta musicale di Milano», 20 (XXI), 30 agosto 1866, pp. 154-156, e 21 (XXI), 13 settembre 1866, pp. 163-164.

P., *Della musica militare*, «Gazzetta musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», 7 (VIII), 17 febbraio 1850, pp. 25-26.

G. U. Pagani-Cesa, *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G. U. Pagani-Cesa*, Firenze, Magheri, 1825.

G. Paisiello, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, «Il Conciliatore, foglio scientifico-letterario», 42, 24 gennaio 1819, pp. 165-168 e 43, 28 gennaio 1819, pp. 169-172.

E. Pantologo, *La musica italiana nel secolo XIX. Ricerche filosofico-critiche di Eleuterio Pantologo*, Firenze, Coen e Comp., 1823, p. 64.

E. Panzacchi, *Riccardo Wagner. Ricordi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1883.

Id., *Nel mondo della musica. Impressioni e ricordi*, Firenze, Sansoni, 1895.

N. F. Pelosini, *Scritti letterari*, Firenze, Barbera, 1884.

C. Pepoli, *Prose e poesie di Carlo Pepoli con prefazione di Cesare Albacini. Prose*, Bologna, Zanichelli, 1880.

G. Perotti, *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli accademico filarmonico di Bologna...*, Venezia, Picotti, 1811.

E. Picchi, *I "Lombardi" e il "Rigoletto"*, «Gazzetta musicale di Firenze», 4 (I), 7 luglio 1853, pp. 13-14.

G. Pindemonte, *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese con un discorso sul teatro italiano*, Milano, Tipografia di Francesco Sonzogno, 1805.

R., *Teatri*, «Lo spirito folletto», 618 (XIII), 3 aprile 1873, p. 107.

Id., R., *Spettacoli*, «Lo spirito folletto», 613 (XIII), 27 febbraio 1873, 613.

G. B. Rinuccini, *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica del secolo XIX. Ragionamento scientifico-storico di Giovanni Battista Rinuccini*, Lucca, Guidotti, 1843.

C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1826*, Bologna, Nobili, 1827.

Id., *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1830*, Bologna, Nobili, 1831.

Id., *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1831*, Bologna, Nobili, 1831.

C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica compilati da Carlo Ritorni*, Milano, Pirola, 1841.

L. Romanelli, *Melodrammi del professor Luigi Romanelli dedicati alle alunne emerite dell'I. R. Collegio...*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1832-33.

G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia...*, Milano, Borroni e Scotti, 1855.

Id., *Dello stato attuale del teatro in Italia. I*, «L'Italia musicale», 32 (IX), 22 aprile 1857, 32, pp. 125-126.

Id., *Dello stato attuale della musica in Italia. VI*, «L'Italia musicale», 60 (IX), 29 luglio 1857, p. 237.

Id., *Dello stato attuale del teatro in Italia. IX*, «L'Italia musicale», 74 (IX), 16 settembre 1857, p. 293.

Id., *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874.

M. Santucci, *Sulla melodia sull'armonia e sul metro. Dissertazioni di Marco Santucci*, Lucca, Bertini, 1828.

G. Scalvini, *Foscolo, Manzoni, Goethe. Scritti editi ed inediti*, Torino, Einaudi, 1948, p. 105.

Stendhal, *Vie de Rossini par M. de Stendhal*, Paris, Auguste Boulland, 1824.

N. Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti. Opuscolo di Niccola Tacchinardi artista toscano*, Firenze, Berni, 1833.

G. Tacchinardi, *Il Lohengrin al Teatro Pagliano*, «Sistro», XXVI, 9 dicembre 1871, 50, p. 185-186.

E. Thovez, *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921.

Id., *Diario e lettere inedite (1887-1891)*, a cura di A. Torasso, Milano, Garzanti, 1939.

N. Tommaseo, *Studii filosofici di N. Tommaseo*, Venezia, Gondoliere, 1840.

Id., *Bellezza e civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1857.

P. Valussi, *La musica considerata quale strumento di EDUCAZIONE SOCIALE*, «Gazzetta musicale di Milano», 25 (XII), 18 giugno 1854, pp. 193-194.

C. Vigna, *Sui giudizi intorno alle produzioni musicali*, «Gazzetta musicale di Milano», 33 (X), 15 agosto 1852, pp. 145-146.

E. Visconti, *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Muterle, Roma-Bari, Laterza, 1939.

G. Visconti Venosta, *Ricordi di Gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1906 (1904).

C. Vitali, *Critica melodrammatica. Giovanna d'Arco, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 9 (IX), 2 marzo 1845, pp. 37-39.

G. Vitali, *Critica melodrammatica. I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 9 (II), 26 febbraio 1843, pp. 35-36.

L'Ottocento – bibliografia critica:

La recezione di Rossini ieri e oggi: convegno organizzato con la collaborazione della Accademia nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Gioacchino Rossini, Società italiana di musicologia: Roma, 18-20 febbraio 1993, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994.

M. G. Accorsi, *Il melodramma melodrammatico*, «Sigma», 1 (XIII), 1980, pp. 109-127.

A. Addamiano, *La figura e il ruolo di A. B. nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze*, in A. Addamiano e J. Sarno, *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. Musica vocale: opere teatrali manoscritte e a stampa*, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, pp. IX- LVI.

A. Alberti (a cura di), *Verdi intimo: Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Milano, Mondadori, 1931.

L. Alberti, *«I progressi attuali [1872] del dramma musicale». Note sulla Disposizione scenica per l'opera «Aida» compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 125-155.

B. M. Antolini, *L'editoria musicale in Italia dal Settecento al Novecento: fonti e bibliografia*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», 3, 1989, pp. 33-55.

Ead., *La stampa periodica dell'Ottocento come fonte per la ricerca musicologica: il «Répertoire International de la Presse Musicale»*, «Rivista italiana di musicologia», 2 (XXVI), 1991, pp. 347-385.

B. M. Antolini, *Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860-70*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi: convegno organizzato con la collaborazione della Accademia nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Gioacchino Rossini, Società italiana di musicologia: Roma, 18-20 febbraio 1993*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 121-148.

Ead., *Jacopo Ferretti critico musicale*, in A. Bini e F. Onorati (a cura di), *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996*, Milano, Skira, 1999, pp. 255-294.

W. Ashbrook e G. Guccini, *«Mefistofele» di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998.

N. Bachleitner, *La censura austriaca 1751-1848*, «Römische Historische Mitteilungen», 60, 2018, pp. 279-299.

S. Baia Curiani, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Saggiatore, Milano, 2011.

L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Torino, Utet, 1992.

F. Ballardini, *Mazzini*, Filosofia della musica, in F. Ballardini e F. R. D'Ettorre, *Mazzini pensatore, umanista, musicista, amatore, Trento-Riva del Garda, aprile-ottobre 2005*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 49-69.

M. A. Balsano, «*Le Haydine*» di Carpani ovvero *Lettere per la salvezza della musica*, «Nuova Rivista Musica Italiana», XII, 1978, pp. 317-341.

M. Beghelli, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in J.-J. Nattiez (diretta da), *Enciclopedia della musica, IV: Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-92.

M. Beghelli e N. Gallino (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Torino, Utet, 1995.

A. Bellina, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Firenze, Olschki, 1984.

G. Berchet, *Opere*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912.

V. Bernardoni, *Le "tinte" del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», 1 (V), 1988, pp. 43-68.

G. Bevilacqua (a cura di), *Parole e musica: l'esperienza wagneriana*, Firenze, Olschki, 1986.

A. Bini e J. Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997.

J. Black, *The Italian Romantic Opera Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, «De musica», XV, 2011, pag. non numerate. Disponibile al link: <https://doi.org/10.13130/2465-0137/1075> (consultato il 22 ottobre 2025).

D. Bombara, *Compositori mancati, contraffatti, posseduti. Inganni e trappole dell'arte musicale fra Ottocento e Novecento*, in L. Battistini et al., *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, Roma, Adi editore, 2018, pag. non numerate. Disponibile al link: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/5%20Bombara_ADI_2016.pdf (consultato il 22 ottobre 2025).

A. Bonaccorsi (a cura di), *Gioacchino Rossini*, Olschki, Firenze, 1968.

A. Bonaventura, *Una lettera di Giuseppe Verdi finora non pubblicata (Milano 21 aprile 1848)*, Firenze, Gonnelli, 1948.

I. Bonomi, *Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento*, in M. Prada e G. Sergio, *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 327-340.

I. Bonomi, S. De Stefanis Ciccone, A. Masini, *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003.

J. Budden, *Un problema d'identità (l'opera italiana negli anni 1870-1890)*, in Id., *Le opere di Verdi. 3: Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1985, pp. 279-309.

A. Buompastore, *Il teatro musicale di primo Ottocento nelle considerazioni critiche del nobile dilettante di musica Cesare di Castelbarco*, «Rivista italiana di Musicologia», 1 (XLII), 2007, pp. 105-136.

E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013.

A. Cametti, *Il Guglielmo Tell e le sue prime rappresentazioni in Italia*, «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 580-592.

F. Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, «Italian Studies», 2 (LXIX), 2014, pp. 231-245.

M. Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica (a cura di), *Verdi 2001, Atti del convegno internazionale, Proceedings of the international conference, Parma – New York – New Haven (24 gennaio – 1° febbraio 2001)*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 109-121.

Id., *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in A. Rigolli (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi: atti del convegno, Parma 5 e 6 novembre 2004*, Torino, EDT, 2005, pp. 63-85.

Id., *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della Musica, 2011, pp. 13-30.

Id., *Verdi in prima pagina. Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014.

G. Carnazzi, *Da Rovani ai perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, LED, 1992.

G. Carugno, *Opera lirica e diritto d'autore nella prima metà del XIX secolo*, «Rivista di diritto delle arti e dello spettacolo», 2 (I), 2017, pp. 49-57.

C. Caruso, *Melodia italiana e armonia tedesca. La Zelmira di Andrea Leone Tottola e Gioacchino Rossini (Napoli 1822)*, in A. Landolfi, e G. Mochi, *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma, Artemide, 2013, pp. 183-192.

F. Castellani, *Gli scritti filosofici di Giovita Scalvini*, «Giornale critico della filosofia italiana», XV, 1934, pp. 345-357, e XVI, 1935, pp. 38-49; 250-259; 397-406.

F. Cella, *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna Serie storia del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, t. I, pp. 217-234.

F. Cento, *“Chi per la patria muor / alma sì rea non ha”. Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, Bologna, InEdition, 2009.

A. Chegai, *La cabaletta dei castrati attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», 3 (X), 2003, pp. 221-268.

P. Ciarlantini, *Una testimonianza sul teatro musicale degli inizi dell'Ottocento: il saggio «Dell'opera in musica» di Nicola Tacchinardi*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XIX, 1989, pp. 63-135.

Ead., *Andrea Maier e il suo Discorso sulla musica italiana (1821)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXXVI, 1996, pp. 67-129.

A. Cicatiello, *La censura borbonica dei libretti di Verdi: alcuni casi di revisione*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 155-173.

L. Cicconi, *Teatri*, «Il Mondo illustrato, Giornale Universale», 19 febbraio 1848, 7, pp. 111-112.

J. Commons, *Un contributo a uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del 1° convegno internazionale di studi donizettiani: 22-28 settembre 1975*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983, pp. 65-102.

M. Conati, *Observations on the Early Reviews of Verdi's Ernani*, «Bollettino dell'Istituto nazionale di Studi verdiani», 10, 1989, pp. 211-279.

Id., *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in R. Pozzi (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 89-100.

Id., *Quasi un mistero: il silenzio italiano sui Grand-opéra di Meyerbeer*, «Nuova Rivista musicale italiana», 2 (XXXIII), 1999, 157-170 e 4 (XXXIII), pp. 535-547.

R. Costa, *Un critico musicale cagliaritano del secondo Ottocento: Francesco Flores D'Arcais*, in M. Quaquero, *Musiche e musicisti in Sardegna. 3. Cappelle, teatri e istituzioni musicali tra Sette e Ottocento*, Sassari, Delfino, 2005, pp. 467-476.

E. d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia, Grenzi, 2016

A. D'Ovidio, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» negli anni di Firenze Capitale d'Italia*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*.

Atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze capitale, Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 583-606.

G. de Filippi, *Sulla estetica musicale. Pensieri del dottor Giuseppe de Filippi (letti nelle adunanze dei giorni 17 dicembre 1846 e 7 gennaio 1847)*, «Giornale dell'Imperiale Regio Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti e biblioteca italiana compilata da varj dotti nazionali e stranieri», 46-47 (XVI), 1847, pp. 19-50.

V. de Leo, *Esperienze di cronaca teatrale: il Collodi dell'«Italia musicale»*, «Italiano LinguaDue», 1 (XV), 2023, pp. 787-828.

M. Dellaborra, «*Sia grande l'Italia, sia libera ed una*»: il contributo di Saverio Mercadante alla 'causa' risorgimentale, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I., Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 121-138.

F. Della Seta, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di "dramma musicale"*, in M. T. Turaro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi, atti del Convegno internazionale (Venezia, 11-13 settembre 1996)*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176.

Id., *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, «Musica/Realtà», 1990, 32, pp. 135-158.

Id., *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1993.

C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg, Werk und Wirkung, 1971, (Id., *La concezione wagneriana del dramma musicale*, trad. it. di M.C. Donnini Macciò, Fiesole, Discanto, 1983).

E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

A. De Angelis, *Il critico Filippo Filippi e il wagnerismo*, «Musica d'oggi», XV, febbraio 1933, pp. 63-68.

M. De Angelis, *Presenza di Rossini a Firenze e in Toscana durante l'epoca granducale*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1-2 (XVII), 1977, pp. 37-60.

Id., *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*, Firenze, Giunta Regionale Toscana – La nuova Italia, 1982.

Id., *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.

B. De Mario, *Ombre, misteri, premonizioni. Per una (ri)lettura dell'Attila di Giuseppe Verdi*, in T. Sucato (a cura di), *Comporre Attila. Riverberi di un mito nell'Italia risorgimentale*, Milano, Principato, 2019, pp. 25-37.

F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio (1853-1860)*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1938.

Id., *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1952, p. 5

A. Della Corte, *Le critiche musicali di Filippo Filippi*, «Rivista musicale italiana», LVI, 1954, pp. 45-60 e 141-159.

F. Della Peruta, M. Bendetti, C. Sillitti (a cura di), *Suona la tromba. Verdi e la musica del Risorgimento*, Genova, Comitato delle Celebrazioni Verdiane, 2001.

F. Della Seta, *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, «Musica/Realtà», 32, 1990, pp. 135-158.

Id., *Alberto Mazzucato e gli esordi della critica verdiana*, in Id., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 191-202.

R. Di Benedetto, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta musicologica», XXI, 1982, pp. 421-443.

Id., *Il concetto di «musica tedesca» nella critica musicale del secondo Ottocento*, «Analecta musicologica», XXVIII, 1988, pp. 3-21.

V. Di Martino, *Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi*, in *La letteratura italiana e le arti*, cit., pag. non numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Di%20Martino.%20Riscrivere%20il%20Mefistofele.pdf> (consultato il 22 ottobre 2025).

E. Duse e A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979.

U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

A. Einstein, *Music in the Romantic Era*, London-New York, W. W. Norton & Co., 1947 (Id., *La musica del periodo romantico*, trad. it. di A. Bartalini, Firenze, 1952).

P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja. Il padrino del bel canto*, trad. it. di D. Fassio, Torino, EDT, 2015.

P. Fabbri, *Le memorie teatrali di Paolo Ritorni «rossiniste de 1815»*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXI, 1981, 1-3, pp. 85-128.

P. Fabbri, *Bellini e Rossini a paragone*, in I. Alm, A. McLamore, C. Reardon (a cura di), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1996.

G. Farinelli (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, Milano, IPL, 1984.

P. Faustini, *La cucina dello spettacolo. Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Ferrara, 2007.

S. Ferrone e T. Megale, *Il teatro dell'età romantica*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1998, VII: *Il primo Ottocento*, pp. 1029-1091.

S. Ferrone e F. Simoncini, *Il teatro*, in E. Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1999, VIII: *Tra l'Otto e il Novecento*, pp. 911-966.

S. Fortin, *Persistenze settecentesche. Giovita Scalvini e la questione del teatro*, in A. Manganaro, G. Traina e C. Tramontana, *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021*, Roma, Adi editore, 2023, pag. non numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Fortin.pdf> (consultato il 22 ottobre 2025).

E. Fubini, *Stendhal e la musica tra Illuminismo e Romanticismo*, in *Stendhal e Milano: atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano 19-23 marzo 1980*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 627-637.

M. Fubini, *Il Foscolo e i fratelli Schlegel*, in Id., *Ortis e Didimo*, Milano, Feltrinelli, 1963.

P. Gallarati, *Le Rossiniane di Carpani*, in Id., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 261-279.

Id., *Oltre la «solita forma». morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XVI), 2009, pp. 203-244.

B. Gallotta, *Musica ed estetica in Leopardi*, Milano, Rugginenti, 1997.

E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.

L. A. Garibaldi (a cura di), *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio a Antonio Baretti*, Milano, Treves, 1931.

F. Gatta, *Wagner in italiano: le traduzioni del Lohengrin*, «Studi linguistici italiani», 1, 2005, pp. 93-109.

G. Gavazzeni, *Il melodramma ha fatto l'Unità d'Italia*, in G. Gavazzeni, A. Torno, C. Vitali (a cura di), *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, pp. 51-183.

A. Gialloreti, «*Nel furor delle tempeste / nelle stragi del pirata*». *Il motivo del corsaro nella librettistica di età romantica*, in C. Faverzani (a cura di), *Die Musik des Mörders. Les romantiques et l'Opéra/I romantici e l'Opera*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 373-383.

Id., *Wagner e Bologna*, in *Le stanze della musica: artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 162.

Id., «Lohengrin» a Bologna il 1° novembre 1871, in P. Mioli (a cura di), *Sonata a tre, 1867-1871: Verdi, Wagner e Bologna*, Lucca, LIM, 2013.

P. Gossett, *Becoming a Citizen: the Chorus in Risorgimento Opera*, «Cambridge Opera Journal», 1 (II), 1990, pp. 41-64.

Id., *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XII), 2005, pp. 339-387.

Id. *Censorship and the Definition of a National Idiom*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 141-154.

I. Grieco, *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*, Napoli, Loffredo, 1970.

G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in G. Gronda e P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, pp. XI-LIV.

G. Gronda e P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.

G. Gualerzi e C. Marinelli Roscioni, *Wagner eseguito (1871-1892)*, in G. Manera e G. Pugliese (a cura di), *Wagner in Italia*, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 100-217.

P. Guarducci, *Collodi e il melodramma ottocentesco*, «Quaderni della Fondazione Collodi», 4, Firenze, Industria tipografica fiorentina, 1968.

A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Ead., *Mito mediterraneo e mito nordico: la funzione Wagner nella cultura italiana postunitaria*, in S. Zecchi (a cura di), *Estetica 1992. Forme del simbolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 347-389.

Ead., *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Locarno, Biblioteca Cantonale 3-4-5 ottobre 1991*, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31.

Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

Ead., *Wagner nella letteratura italiana postunitaria (1860-1910)*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria: atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006*, Roma, Salerno, 2008, pp. 181-205.

Ead., *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento*, in P. Bolpagni (a cura di), *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Ginevra-Milano, Skira-Fondazione Musei Civici di Venezia, 2012, pp. 165-171.

Ead. *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento: una proposta di tipologia dei ruoli*, in C.

Fertonani, E. Sala e C. Toscani (a cura di), «*Finché non splende in ciel notturna face*». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED, 2012, pp. 203-223.

Ead., *Musicisti e letterati in Italia nel secondo dopoguerra tra collaborazioni e gioco dei ruoli (1946-1960)*, in M. Gagliardi (a cura di), *Questo è il tempo del mio lieto aprile. Saggi in onore di Marcello de Angelis*, Firenze, LoGisma, 2013, pp. 73-82.

Ead., *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio Veneto», 5 (CXLIV), 2013, pp. 45-64.

Ead., *Verdi versus Wagner. Mots et mythes de la réception dans la presse italienne (1840-1890)*, in J.-F. Candoni et al. (sous la direction de), *Verdi/Wagner: images croisées 1813-2013. Musique, histoire des idées, littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 131-143.

A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani: atti del convegno Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati ARTMUS*, Ariccia, Aracne, 2017.

A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1988.

J. Hirshberg, *The Private and the Collective in Risorgimento Opera on the Verge of Unification. Or: The Semiotics of La solita forma*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 101-119.

F. Izzo, «Censorship», in H.M. Greenwald (edited by), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 817-839.

U. Jung, *La fortuna di Wagner in Italia*, in G. Rostirolla (a cura di), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982, pp. 55-225.

A. Klein, *L'arte e la musica in G. Mazzini*, «Rivista di estetica», 2, 1976.

S. Lamacchia, «*Solita forma*» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», 1-2 (VI), 1999, pp. 119-144.

G. Lavezzi, «*Chi son? Sono un poeta*». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XI Congresso dell'AdI. Roma 17-20 settembre 2008*, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009, pag. non numerate. Disponibile al link: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Lavezzi%20Gianfranca.pdf> (consultato il 22 ottobre 2025).

Ead., *Le 'arti sorelle' nella Scapigliatura*, in *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, Roma, Adi editore, 2018, pag. non numerate. Disponibile al link: [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Lavezzi%20\(plenerie\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Lavezzi%20(plenerie).pdf) (consultato il 22 ottobre 2025).

S. Locatelli, *Contro Scipione Maffei. A proposito del Femia sentenziato e del teatrale maffeiano*, in E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i Dei senza un ugal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 91-111.

T. Locatelli, *Bullettino degli spettacoli del Gran Teatro della Fenice. Ernani, poesia di F. M. Piave, musica del maestro Verdi*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 12 marzo 1844, 39, pp. 350-357.

A. Luppi, *Bello ideale e bello musicale nella polemica tra Majer e Carpani*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia - Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 19-42.

D. Macdonald *et al.*, *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969.

P. Maione e F. Seller, *L'ultima stagione napoletana di Domenico Barbaja (1836-1840): organizzazione e spettacolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1-2 (XXVII), 1992, Firenze, Olschki, 1993, pp. 257-325.

Id. ed Ead., *Domenico Barbaja a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992 il testo e la scena*, Urbino, Fondazione Rossini Pesaro, 1994, pp. 403-429.

Id. ed Ead., *Da Napoli a Vienna: Barbaja e l'esportazione di un nuovo modello impresariale*, «Römische Historische Mitteilungen», 44, 2002, pp. 493-508.

- A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007.
- C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960.
- G. Manera e G. Pugliese, *Wagner in Italia*, Venezia, Marsilio, 1982.
- E. Mariano, *Felice Romani e il melodramma*, in G. Folena, M. T. Muraro e G. Morelli (a cura di), *Opera e libretto. I*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 165-209: 165-175.
- C. Marin, *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica lombardo-veneta (1800-1848)*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, 2008.
- M. Marazzan, *Giovita Scalvini collaboratore della «Biblioteca Italiana»*, «Aevum», 1-2 (XXIII), 1949, pp. 111-124.
- D. Marcheschi, *Carlo Collodi critico musicale. Gioachino Rossini e il Risorgimento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XLVII, 2007, pp. 5-27.
- G. Mariani, *Il melodramma della Scapigliatura*, in Id., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 279-290.
- S. Martinotti, *Gli scritti musicali di un «giovane signore assai saputello e scapestrato»*, in G. Tintori (diretto da), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 137-146: 139 (poi riedito come Id., *Boito critico musicale (nel 150° della nascita)*, «Otto/Novecento», XVII, 1993, pp. 9-27).
- Id., *La concezione musicale di Giacomo Leopardi*, in B. Martinelli (a cura di), *Leopardi oggi: incontri per il bicentenario della nascita del poeta (Brescia, Salò, Orzinuovi, 21 aprile-23 maggio 1998)*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 171-182.
- V. Marucci, *Poesia politica e ballate romantiche: da Berchet a Dall'Ongaro, e oltre*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 1 (XXXXIII), 2014, pp. 107-121.
- O. Matteini, *Stendhal e la musica*, prefazione di C. Cordié, Torino, Eda, 1981.

Id., *Stendhal critico musicale*, in *Stendhal e Milano: atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano 19-23 marzo 1980*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 663-672.

M. Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980.

G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.

M. Morini, N. Ostali e P. Ostali Jr., *Casa musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995.

G. Monaldi, *Le rappresentazioni celebri: Bellini, Bizet, Boito, Cherubini, Donizetti, Gounod, Mascagni, Mercadante, Meyerbeer, Mozart, Pacini, Paisiello, Ponchielli, Rossini, Spontini, Verdi, Wagner, ecc.*, Milano, Treves, 1910.

R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948.

C. M. Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001.

P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Verona, 1942.

Id., *La Scapigliatura da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968.

F. Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'Unità a oggi*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1987-88, 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 169-229.

Ead., *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in D. Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 271-291.

Ead., *Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in H. Lacombe (sous la dir. de) *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux, Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997)*, Paris, Société française de Musicologie, 2000, pp. 87-115.

Ead., *L'opera post-unitaria*, in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 339-373.

Ead., *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in L. Frassà e M. Niccolai, *Verdi Reception*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 33-77.

Ead., *Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi critico musicale dell'«Armonia» (1856-1859)*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria. Atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze capitale, Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015*, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 557-582.

Ead., *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Milano, Saggiatore, 2018.

S. Nociti, *L'esperienza musicale di Giacomo Leopardi*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 1 (XXXVII), 2011, pp. 85-96.

A. Oberdorfer, *Riccardo Wagner*, Milano, Mondadori, 1933.

G. Oldrini, *Nicola Marselli filosofo*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 2 (XXXV), 1980, 2, pp. 153-183.

E. Oliva, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani: atti del convegno Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati ARTMUS*, Ariccia, Aracne, 2017, pp. 85-117.

Ead., *La musica a Firenze nella visione di Francesco d'Arcais (1865-1871)*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria. Atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze capitale, Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015*, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 607-622.

M. Padoan, *Pensiero romantico e melodramma italiano*, «Quadrivium», 2 (XVII), 1976, pp. 41-67.

G. Pannain, *Ottocento musicale italiano: saggi e note*, Milano, Curci, 1952.

E. Paratore, *Il «Trionfo della morte»*, «Lettere italiane», 41 (XXXIII), 1981, pp. 409-428.

Id., *D'Annunzio e Wagner*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, 1982, pp. 67-82.

R. Parker, *Arpa d'or dei fatidici vati. The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997.

B. Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996.

G. Petronio (a cura di), *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, LINT, 1985

G. Pestelli, *La critica musicale sui giornali torinesi dal 1860 al 1870*, in *Il giornalismo italiano dal 1861 al 1870. Dagli atti del 5° Congresso dell'Istituto nazionale per la storia del giornalismo (Torino, 20-23 ottobre 1966)*, Torino, Edizioni 45° parallelo, 1966, pp. 203-209.

Id., *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della rassegna musicale», IV, 1968, Torino, Einaudi, pp. 105-121.

Id., *I «Cento anni» di Rovani e l'opera italiana*, in Id. (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-630.

Id., *Letterati italiani e cultura musicale: un rapporto da ricostruire*, «Il Saggiatore musicale», 2 (XVII), 2010, pp. 265-276.

C. Piccardi, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, in L. Guiot e J. Maehder (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del 3° convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", Locarno, Biblioteca Cantonale, 6-7 ottobre 1995*, Milano, Sonzogno, 1998, pp. 25-57.

M. Pieri, *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, Parma, La Pilotta, 1979.

U. Piovano, *Abramo Basevi e il suo tempo*, in A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi (1859)*, ed. critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 7-48.

F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981.

P. Possiedi, *Leopardi e la musica*, «Quaderni d'italianistica», 2 (XI), 1990, pp. 197-214.

H. S. Powers, "La solita forma" and the Uses of Convention, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.

M. Puppo, *Poetica e cultura del Romanticismo*, Roma, Canesi, 1962.

Id., *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1969.

Id., *La musica nelle poetiche romantiche e decadenti*, in A. Caracciolo (a cura di), *Musica e Filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Bologna, 1973, pp. 159-180.

G. Radiciotti, *Stendhal e Rossini*, «Il Pianoforte», IV, 1923, pp. 245-251.

Id., *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza esercitata su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella, 1927-29.

P. Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, «Terzoprogramma», 2, 1972, pp. 255-304.

R. Ricco, «La musica è la fede d'un mondo di cui la poesia non è che l'alta filosofia»: finalità sociali, contesto e presupposti storico-estetici della Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini (1836), in R. Illiano (a cura di), *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 101-119., pp. 3-38.

Id., *Foscolo, la musica e il respiro europeo dell'ideale di "armonia"*, «Revue des études italiennes», 1-2 (LX), 2014, pp. 97-126.

Id., «La musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona»: per una (mancata) teoria musicale leopardiana, in T. Cascudo García-Villaraco (edited by), *Nineteenth-Century Music Criticism*, Brepols, Turnhout, 2017, pp. 281-303.

M. Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis, 1965.

M. Rita, *Fin de siècle: nuovi indirizzi nell'opera internazionale*, in A. Chegai et al. (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 629-677: 655.

A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1996.

U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951.

G. Roncaglia, *Enrico Panzacchi e la musica*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1907.

L. Ronga, *Vicende del gusto rossiniano nell'Ottocento*, «Musica», I, 1942, pp. 6-22.

L. Ronga, *Arte e gusto nella musica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

J. Rosenberg, *Abramo Basevi: A Music Critic in Search of a Context*, «The Music Quarterly», 4 (LXXXVI), 2002, pp. 630-688.

L. C. Rossi, *Leopardi e il melodramma: un incontro mancato*, in R. Calzoni e M. Sirtori (a cura di), *Ecfrasi musicali. Parole e suono nel Romanticismo italiano*, Bergamo, Sestante, 2013, pp. 141-162.

A. Rostagno, *Verdi e il wagnerismo nel Movimento Germanico italiano*, in I. Bonomi, F. Cella e L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 91-131.

Id., *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, in A. Chegai et al. (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 569-625.

Id., *Il Lohengrin al teatro Pagliano (1871), sintomo di una mentalità in rapido cambiamento*, in P. Marchi e L. Lucchese (a cura di), *Una capitale europea. Società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria. Atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze capitale, Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015*, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 531-555.

J. Rosselli, *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1987-88, 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 79-166.

Id., *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018 (1985)

A. Rostagno, *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, in A. Chegai *et al.* (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 569-625.

G. Ruberti, *Il verismo musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011.

E. Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

Id., *Il "cavaliere dell'oca" cacciato dalla scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in I. Bonomi, F. Cella e L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014 pp. 9-32.

M. Salvarani, *Rossini, un «patriota senza importanza»*, «Rassegna storica del Risorgimento», 1 (LXXXII), 1995, pp. 31-33.

G. Salvatori, *"L'ombra di Wagner": note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in F. Abbate (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Paparo, Foggia-Roma, 2006, II, pp. 749-756.

G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

C. Santini e L. Trezzini, *La questione wagneriana*, in L. Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro comunale di Bologna. I*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (seconda edizione ampliata), pp. 101-158.

C. C. Santoro, *...e il suon di lei. La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi*, NoUbs, Chieti 1998.

E. Saracino (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Torino, Utet, 1996 (1993).

M. Sawall, *«Guerra, guerra»: la recezione politica di Bellini durante il Risorgimento*, in G. Seminara e A. Tedesco (a cura di), *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita: atti del Convegno internazionale*, Catania, 8-11 novembre 2001, Firenze, Olschki, 2004, t. II, pp. 595-604.

G. Scarsi, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972.

V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED, 2004.

E. Senici, *L'opera italiana nel primo Ottocento*, in A. Chegai, et al. (a cura di), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 453-493.

M. G. Sita e R. Frisano (a cura di), *Alberto Mazzucato, un musicista friulano nella Milano ottocentesca. Atti del primo convegno di studi, Cisiacco di Vito d'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1999*, Udine, Pizzicato, 2000.

A. Soffredini, *Verdi e le sue opere. XXVII. Otello (continuazione)*, «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 6 luglio 1890, 27, pp. 422-424.

F. Solitario, *Antonio Tari e la musica*, Milano, Prometheus, 2011.

C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Ead., *Il Risorgimento in musica*, in A. M. Banti e R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 133-156: 140.

Ead., *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia. Annali, vol. 22: Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 481-508.

Ead., «*Comunicare con il popolo*»: *Novel, Drama and Music in Mazzini's Work*, in C. A. Bayly e E. F. Biagini (a cura di), *Giuseppe Mazzini and the globalisation of democratic nationalism, 1830-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 75-92.

Ead., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

G. Sparacello, *Il teatro romantico nel «Conciliatore» e nella «Biblioteca italiana»*, «Revue des études italiennes», 3-4 (LII), 2006, pp. 163-179.

G. Staffieri, *L'opera italiana. 2. L'età delle rivoluzioni (1789-1849)*, Roma, Carocci, 2022

C. Steffan (a cura di), *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

Ead., *Presenza e persistenza di Rossini nella riflessione estetico-musicale del primo Ottocento*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena: convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 79-91.

C. Steffan e L. Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2023.

S. Tatti, *Classicismo/Neoclassicismo*, in A. Quondam (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 181-195.

A. Tedesco, *Il grand opéra e i teatri italiani: un caso emblematico. «Il Profeta» a Parma (28 dicembre 1853)*, «Musica e Storia», 1 (XI), 2003, pp. 139-160.

Ead., *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, «Studia musicologica», 1-4 (LII), 2011, pp. 259-270.

O. Tìby, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957.

G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986.

S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

M. Vajro, *Arrigo Boito*, Brescia, La Scuola, 1955.

R. O. Y. Van Nuffel, *Berchet studente a Bonn. Un manoscritto inedito (Il suo Memorandum)*, «Studi e problemi di critica testuale», 17, 1978, pp. 127-180.

C. Varese, *Di Rossini e di Walter Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale*, in Id., *Preziosa di Sanluri ossia i montanari sardi: romanzo storico*, Edes, Sassari, 2002.

G. Vecchi, *Le idee estetiche musicali in Italia nel primo Ottocento e l'Estetica di P. Lichtenthal (1831) e di R. Boucheron (1842)*, in G. Vecchi e M. Padoan, *Pensiero romantico, estetica musicale e melodramma italiano. Due studi*, Bologna, Amis, 1976, pp. 1-39.

S. Verdino, *Voci e personaggi in versi*, in C. Ermanno e F. Foglia, *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti dell'XI convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre-2 ottobre 2004)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 319-339.

R. Viagrande, *Arrigo Boito. «Un caduto chèrubo», poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008.

G. Viazzi (a cura di), *Dal simbolismo al déco*, Torino, Einaudi, 1981.

C. Vitali, *Opera affare di stato*, in G. Gavazzeni, A. Torno, C. Vitali, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, pp. 185-293.

A. Ziino, *Antologia della critica wagneriana*, Messina, Peloritana, 1970.

Id., *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, «Analecta musicologica», XI, 1972, pp. 14-139.

Id., *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, «Chigiana», 16 (XXXVI), 1979, pp. 173-215.

Id., *La dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia (Venezia 1811) di Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, «Quadrivium», 1 (XII), 1981, pp. 201-213.

Id., *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, G. Rostirolla (a cura di), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982, pp. 315-407.

L. Zoppelli, *La nazione assente nel melodramma*, in B. Alfonzetti et al., *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 465-477.

Il Novecento – fonti primarie:

G. Bastianelli, *Il pianoforte in Italia*, «La Voce», 28 (I), 24 giugno 1909, p. 114.

Id. *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi, 1976.

- S. Benco, *Scritti musicali di Silvio Benco*, a cura di G. Glori e I. Gallo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.
- M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958.
- R. De Rensis, *Rivendicazioni musicali*, Roma, Musica, [1917].
- F. De Roberto, *L'arte*, [s. l.], Librorium Editions, 2023.
- G. Fara, *Genio e ingegno musicale - Wagner e Verdi*, «La Cronaca Musicale», XVI, 1912, p. 216.
- G. d'Annunzio, *Pagine disperse, Cronache mondane – letteratura – arte*, a cura di A. Castelli, Roma, B. Lux, 1913.
- Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1955.
- Id., *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1977.
- G. Ferraro e A. Pugliese (a cura di), *Fauso Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del Convegno internazionale di Studi. Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1993.
- C. Giuliozzi, *Riccardo Wagner e la sua utopia*, Milano, Treves, 1910.
- F. Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1996.
- A. Marenduzzo, *Mazzini e la musica*, «Rivista d'Italia», 2 (XI), 1908, pp. 236-249.
- F. Momigliano, *Giuseppe Mazzini e le idealità moderne*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1905.
- G. Nascimbeni, *Il trionfo della Sinfonia*, «Marzocco», 3 (IX), 17 gennaio 1904, p. 4.
- G. Papini, *L'esperienza futurista (1913-1914)*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- Id., *Passato remoto 1885-1914*, Firenze, L'Arco, 1948.

G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1997.

I. Pizzetti, *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914.

S. Procida, *Ricordi intimi su Arturo Colautti*, «La Lettura», febbraio 1915, p. 141.

I. Svevo, *Senilità*, Milano, Dall'Oglio, 1938.

A. Tari, *Saggi di estetica e di metafisica*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1911.

F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910.

Id., *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912

G. Vigolo, *Guerra e pace con Wagner*, «La rassegna musicale», 3 (XXXI), 1961, 3, pp. 182-190.

Il Novecento – bibliografia critica:

L. Baldacci, *Il libretto di Cavalleria rusticana*, P. Ostali e N. Ostali (a cura di), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 41-46.

L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, I, Milano, Mondadori, 1983.

A. Calza, *Wagner e d'Annunzio*, Harmonia, 1-2 (II), 1914, pp. 18-23.

M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della Musica, 2011.

S. Castelli *et al.* (a cura di), *Arco teso: la musica a Firenze al tempo dei "Canti Orfici"*, [Vicchio], LoGisma, 2024, pp. 127-136.

- M. De Angelis, *Note sul melodramma, la musica pura e l'Europa in Giannotto Bastianelli*, in F. Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80". Atti del convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 261-277.
- G. Donati Petteni, *D'Annunzio e Wagner*, Firenze, Le Monnier, 1923.
- G. Fronzi, *Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento*, «Aisthesis», X, 2017, pp. 99-111.
- G. Gelati, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno, Belforte, 1992.
- R. Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, raccolti da C. Orselli, Firenze, Olschki, 1976.
- M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993 (1946).
- E. Oliva, *L'arte wagneriana negli scritti di Fausto Torrefranca*, in S. Klauk, L. Aversano e R. Kleinertz (a cura di), *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven / Musica e musicologia all'epoca del fascismo. Prospettive italo-tedesche*, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 35-44.
- M. Omodeo Donadoni, *Giannotto Bastianelli: un uomo orale*, «Belfagor», XXXIV, 31 luglio 1979, 4, pp. 447-454.
- F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.
- C. Parmentola, *La Giovane Scuola*, in A. Basso (diretta da), *Storia dell'opera. I/2*, Torino, UTET, 1977, pp. 499-587.
- G. Pestelli, *Il mito di Domenico Scarlatti nella cultura italiana del Novecento*, «Quaderni della Rassegna musicale», 1965, 3, pp. 101-123.
- S. Sablich, *Dalla "generazione dell'80" a oggi*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, VI, Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 411-437.
- S. Scardovi, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma «plebeo» nel verismo musicale italiano*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La nuova Italia, 1988.

G. Ugolini, *Umberto Giordano e il problema dell'opera verista*, in M. Morini (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968, pp. 19-88.

E. Voss, *Il verismo nell'opera*, in P. Ostali e N. Ostali (a cura di), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55.